

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MARINGÁ  
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, ARTES E LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS (MESTRADO)**

**DAIANI BALESTRI VALLIN**

**A ARTE DISCUTE A SI MESMA: AS PERSONAGENS AUTORREFLEXIVAS E A  
PRESENÇA DO AUTOR NAS OBRAS *SEIS PERSONAGENS À PROCURA DE UM  
AUTOR* (1921), DE LUIGI PIRANDELLO, *A HORA DA ESTRELA* (1977), DE  
CLARICE LISPECTOR E *MAR NEGRO* (2014), DE DAU BASTOS**

**MARINGÁ - PR  
2021**

**DAIANI BALESTRI VALLIN**

**A ARTE DISCUTE A SI MESMA: AS PERSONAGENS AUTORREFLEXIVAS E A  
PRESENÇA DO AUTOR NAS OBRAS *SEIS PERSONAGENS À PROCURA DE UM  
AUTOR* (1921), DE LUIGI PIRANDELLO, *A HORA DA ESTRELA* (1977), DE  
CLARICE LISPECTOR E *MAR NEGRO* (2014), DE DAU BASTOS**

Dissertação apresentada à Universidade Estadual de Maringá, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Letras, área de concentração: Estudos Literários.

Orientador: Prof. Dr. Weslei Roberto Candido.

**MARINGÁ - PR  
2021**

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)(Biblioteca Central - UEM,  
Maringá, PR, Brasil)**

V188a Vallin, Daiani Balestri  
A arte discute a si mesma : as personagens autorreflexivas e a presença do autor nas obras Seis personagens à procura de um autor (1921), de Luigi Pirandello, A hora da Estrela (1977), de Clarice Lispector e Mar negro (2014), de Dau Bastos / Daiani Balestri Vallin. -- Maringá, 2021.  
128 f.: il., figs.

Orientador: Prof. Dr. Weslei Roberto Candido.  
Coorientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> nome da orientadora.  
Dissertação (Mestrado) - Universidade Estadual de Maringá, Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Departamento de Teorias Linguísticas e Literárias, Programa de Pós-Graduação em Letras, 2021.

1. Personagens autorreflexivas. 2. Pirandello, Luigi, 1867-1936 - Seis personagens à procura de um autor - Análise literária. 3. Lispector, Clarice, 1920-1977 - A hora da estrela - Análise literária. 4. Bastos, Dau, 1960-- Mar negro - Análise literária. I. Candido, Weslei Roberto, orient. II. Universidade Estadual de Maringá. Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes. Departamento de Teorias Linguísticas e Literárias. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

CDD 21.ed.809.8

Elaine Cristina Soares Lira - CRB-9/1202

**DAIANI BALESTRI VALLIN**

**A ARTE DISCUTE A SI MESMA: AS PERSONAGENS AUTORREFLEXIVAS E A  
PRESENÇA DO AUTOR NAS OBRAS *SEIS PERSONAGENS À PROCURA DE UM  
AUTOR* (1921), DE LUIGI PIRANDELLO, *A HORA DA ESTRELA* (1977), DE  
CLARICE LISPECTOR E *MAR NEGRO* (2014), DE DAU BASTOS**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras (Mestrado), da Universidade Estadual de Maringá, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Letras, área de concentração: **Estudos Literários**.

**Aprovada em 19 de janeiro de 2022.**

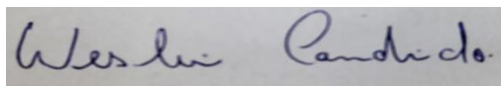
**BANCA EXAMINADORA**



Prof. Dr. Alexandre Villibor Flory  
**Membro do Corpo Docente - UEM/PLE**



Profª Drª Anélia Montechiari Pietrani  
**Membro Externo – UFRJ – Rio de Janeiro/RJ**



Prof. Dr. Weslei Roberto Cândido  
**Presidente da Banca – Orientador**

## **AGRADECIMENTOS**

Ao meu pai, minha irmã e minhas sobrinhas, pelo apoio e amor incondicional em todos os momentos da minha vida.

Ao professor Weslei Roberto Candido, pelas orientações pacientes e cuidadosas, pelos ensinamentos e conselhos, e também pelo respeito e amizade durante essa jornada.

Aos professores Alba Feldman, Érica Alves, Evely Libanori e Marisa Correa, pelo conhecimento e inspiração transmitidos por meio das disciplinas ministradas.

À professora Anélia Montechiari Pietrani e ao professor Alexandre Villibor Flory, membros da banca examinadora do Exame de Qualificação e de Defesa Pública, cujas sugestões e apontamentos muito contribuíram para o enriquecimento desta dissertação.

Aos colegas de trabalho do SESMT-UEM, pela paciência e compreensão durante esses dois anos em que estive ausente para o desenvolvimento desta pesquisa.

À amiga Josebely Martins, por me incentivar a dar o primeiro passo em direção a essa caminhada.

À amiga Roselene Marciano, pelas conversas, risadas e por me cuidar e aconselhar como se fosse sua filha.

Aos companheiros dessa jornada de estudos Fernanda Garcia, Ana Zukoski, André Tardivo, Giovani Nunes, Maurício Cigarros e Leonardo Sfordi, pelas discussões cheias de entusiasmo.

À amiga Isabela Papke, por me ensinar a enxergar os obstáculos da vida com mais leveza.

À amiga Sarah Anselmo, pela lealdade, pelo apoio em todos os momentos difíceis, pelas temporadas de estudos e principalmente por nunca me deixar desistir.

Ao meu companheiro Jhonata Dela Roza, pelo incentivo e paciência durante os vários dias de duração dessa pesquisa, mas sobretudo pelo seu amor tão dedicado e prestante que eu demorei a acreditar que ainda existia.

E, finalmente, a minha mãe, que mesmo não estando presente, permanece ao meu lado em todos os momentos da vida.

*Em memória de minha mãe, Lourdes Balestri Reis.*

*“a vida foi isso de sentir o corpo, contorno,  
vísceras, respirar, ver, mas nunca  
compreender”*

Hilda Hilst em *A obscena senhora D.*

**A ARTE DISCUTE A SI MESMA: AS PERSONAGENS AUTORREFLEXIVAS E A PRESENÇA DO AUTOR NAS OBRAS *SEIS PERSONAGENS À PROCURA DE UM AUTOR* (1921), DE LUIGI PIRANDELLO, *A HORA DA ESTRELA* (1977), DE CLARICE LISPECTOR E *MAR NEGRO* (2014), DE DAU BASTOS**

**RESUMO**

Esta dissertação tem o objetivo de contrapor as asserções sobre a morte do autor declarada pelos filósofos Roland Barthes (2012) e Michael Foucault (2009), do final da década de 1960, por meio da análise da peça de teatro *Seis personagens à procura de um autor* (1921), do dramaturgo italiano Luigi Pirandello, e dos romances *A hora da estrela* (1977), da escritora brasileira Clarice Lispector e *Mar Negro* (2014), do autor também brasileiro Dau Bastos. Para tal propósito, abrangeremos uma retomada histórica a respeito da transição da epopeia para o romance moderno e do desenvolvimento e importância das personagens e do autor através dos tempos na literatura. Também enfatizaremos as características autorreflexivas das personagens, bem como as metaficcionais das obras citadas, para podermos evidenciar como as personagens e seus criadores se relacionam e de que maneira o autor impõe sua presença direta ou indiretamente na narrativa. Traçando uma linha do tempo entre as obras citadas, temos o intuito de confirmar um autor atuante dentro da literatura. Para tanto, nosso trabalho está embasado em autores como Lukács (2000), Watt (2010), Bakhtin (1998) Candido (2009), Reis (2018), Waugh (1984), Bernardo (2010), Sarlo (2007), Barthes (2012), Foucault (2009), Samoyault (2008), entre outros.

**Palavras-chave:** Pirandello; Lispector; Dau Bastos; Personagens autorreflexivas; Morte do autor;

**THE ART DISCUSSES ITSELF: SELF-REFLECTIVE CHARACTERS AND THE PRESENCE OF THE AUTHOR IN THE WORKS *SIX CHARACTERS IN SEARCH OF NA AUTHOR* (1921), BY LUIGI PIRANDELLO, *THE HOUR OF THE STAR* (1977), BY CLARICE LISPECTOR AND *MAR NEGRO* (2014) BY DAU BASTOS**

**ABSTRACT**

This dissertation aims to oppose the assertions about the death of the author declared by the philosophers Roland Barthes (2012) and Michael Foucault (2009), from the late 1960s, through the analysis of the play *Six characters in search of a author* (1921), by the Italian playwright Luigi Pirandello, and the novels *The hour of the star* (1977), by the Brazilian writer Clarice Lispector and *Mar Negro* (2014), by the also Brazilian author Dau Bastos. For this purpose, we will cover a historical retake about the transition from the epic to the modern novel and the evolution and importance of the characters and the author through the times in literature. We will also emphasize the self-reflective characteristics of the characters, as well as the metafictional characteristics of the works cited, in order to show how the characters and their creators relate and how the author imposes his presence directly or indirectly in the narrative. By tracing a timeline between the works cited, we intend to confirm and active author within literature. Therefore, our work is based on authors such as Lukács (2000), Watt (2010), Bakhtin (1998), Candido (2009), Reis (2018), Waugh (1984), Bernardo (2010), Sarlo (2007), Barthes (2012), Foucault (2009), Samoyault (2008), among others.

**Keywords:** Pirandello; Lispector; Dau Bastos; Self-reflective characters; The death of the author;

## **LISTA DE FIGURAS**

Figura 1. Contratos de leitura e princípios de cada gênero literário

52

## SUMÁRIO

|                                                                                                                 |            |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------|
| <b>INTRODUÇÃO</b>                                                                                               | <b>10</b>  |
| <b>1. O DESENVOLVIMENTO DO ROMANCE</b>                                                                          | <b>16</b>  |
| 1.1. O romance como epopeia moderna de György Lukács                                                            | 17         |
| 1.2. O romance no mundo do capitalismo de Ian Watt                                                              | 21         |
| 1.3. A metodologia do estudo do romance por Mikhail Bakhtin                                                     | 26         |
| 1.4. O drama e sua crise                                                                                        | 29         |
| 1.5. O desenvolvimento da personagem                                                                            | 31         |
| 1.6. Metaficção e autorreflexividade                                                                            | 37         |
| 1.7. O nascimento e morte do Autor                                                                              | 41         |
| 1.7.1. Barthes e a morte do Autor                                                                               | 42         |
| 1.7.2. Foucault e a “função autor”                                                                              | 45         |
| 1.8. O renascimento do autor                                                                                    | 50         |
| <b>2. AUTORREFLEXIVIDADE E A PRESENÇA DO AUTOR EM PIRANDELLO E LISPECTOR</b>                                    | <b>54</b>  |
| 2.1. Luigi Pirandello e a peça <i>Seis personagens à procura de um autor</i> (1921)                             | 55         |
| 2.2. Clarice Lispector e <i>A hora da estrela</i> (1977)                                                        | 75         |
| <b>3. A PERSONAGEM AUTORREFLEXIVA ANDERLINE E A PRESENÇA DO AUTOR EM <i>MAR NEGRO</i> (2014), DE DAU BASTOS</b> | <b>91</b>  |
| 3.1. Dau Bastos e a obra <i>Mar Negro</i> (2014)                                                                | 91         |
| 3.2. A beleza enquanto forma de opressão                                                                        | 97         |
| 3.3. O papel da viagem no processo de autoconhecimento de Anderline                                             | 102        |
| 3.4 A presença do autor por meio da autorreflexividade de Anderline                                             | 104        |
| <b>4. AS TRÊS OBRAS EM PERSPECTIVA</b>                                                                          | <b>111</b> |
| <b>5. CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>                                                                                  | <b>119</b> |
| <b>REFERÊNCIAS</b>                                                                                              | <b>122</b> |

## INTRODUÇÃO

Em séculos passados, muitos dos textos que são classificados hoje como “literários”, eram aceitos, aprovados e circulavam no anonimato, sem que seus autores fossem questionados. Para o filósofo francês Michael Foucault (2009), toda a garantia de que estes textos eram autênticos vinha de sua antiguidade:

Houve um tempo em que esses textos que hoje chamaríamos de “literários” (narrativas, contos, epopeias, tragédias, comédias) eram aceitos, postos em circulação, valorizados sem que fosse colocada a questão do seu autor; o anonimato não constituía dificuldade, sua antiguidade, verdadeira ou suposta, era para eles garantia suficiente [...] “Hipócrates disse”, “Plínio conta” não eram precisamente as fórmulas de um argumento de autoridade; eram os índices com que estavam marcados os discursos destinados a serem aceitos como provados (FOUCAULT, 2009, p. 275).

Neste tempo, a figura do autor e a propriedade literária não eram questionadas. Porém, depois da evolução do livro para a forma impressa e de um processo de individualismo, vindos do século XVIII, o anonimato passou a não ser mais aceito:

Mas os discursos “literários” não podem mais ser aceitos senão quando providos da função autor: a qualquer texto de poesia ou de ficção se perguntará de onde ele vem, quem o escreveu, em que data, em que circunstâncias ou a partir de que projeto. O sentido que lhe é dado, o status ou o valor que nele se reconhece dependem da maneira com que se responde a essas questões. E se, em consequência de um acidente ou de uma vontade explícita do autor, ele chega a nós no anonimato, a operação é imediatamente buscar o autor. O anonimato literário não é suportável para nós; só o aceitamos na qualidade de enigma. A função autor hoje em dia atua fortemente nas obras literárias (FOUCAULT, 2009, p. 276).

Com esse desenvolvimento do livro para sua forma impressa, a invenção dos direitos autorais e da propriedade do autor, se editaram regras sobre os direitos desses autores, editores e direitos de reprodução de suas obras. Visto que o novo gênero é fruto, segundo os autores, da época do capitalismo, o romance pressupunha um leitor cada vez mais individualizado, que desejava e sentia ter seus problemas e frustrações particulares representados nessa nova forma de literatura. Dessa maneira, o público leitor cresceu substancialmente no século XVIII, o progresso da imprensa e a prosperidade da classe média trouxe um grande aumento das vendas de panfletos, de folhetins e de romances.

Dispondo já de grande audiência na segunda metade do século XIX, o romance passou a dominar a cena literária da época.

A partir daí, o nome do autor passou a reinar nos livros, manuais de história literária, em biografias de escritores, em entrevistas dos periódicos e na consciência dos literatos, ávidos por juntar a pessoa e a obra em busca de um significado para as narrativas (BARTHES, 2012). Na cultura ocidental, a imagem das obras se tornou tiranicamente centralizada na figura do autor e na sua história.

A evolução para o livro impresso trouxe a imagem do autor, sua história, seus gostos e contragostos sempre ligados às suas obras, como se a explicação de sua literatura estivesse sempre conectada a ele. Essa supremacia da pessoa do autor consolidou-se e por muitos anos se consagrou, até que começou a ser questionada e declinar no final da década de 1960, no mesmo momento em que o filósofo francês Roland Barthes afirmou em uma palestra, que no ano seguinte foi publicada em forma de texto, que o autor estava morrendo na literatura.

Corroborando algumas proposições sobre essa “morte do autor” de Barthes e contestando outras, Michael Foucault, dois anos depois, em 1969, elucidou que o sujeito da escrita, pela abertura do espaço produzido pela obra, está sempre a desaparecer. Porém, para o filósofo, apesar desse desaparecimento, o autor passou a exercer funções diferentes dentro do discurso:

[...] tal nome permite reagrupar um certo número de textos, delimitá-los, deles excluir alguns, opô-los a outros. Por outro lado, ele relaciona os textos entre si: Hermes Trismegisto não existia, Hipócrates, tampouco - no sentido em que se poderia dizer que Balzac existe -, mas o fato de que vários textos tenham sido colocados sob um mesmo nome indica que se estabelecia entre eles uma relação de homogeneidade ou de filiação, ou de autenticação de uns pelos outros, ou de explicação recíproca, ou de utilização concomitante. Enfim, o nome do autor funciona para caracterizar um certo modo de ser do discurso (FOUCAULT, 2009, p. 273).

Apesar de questionar qual função o autor desempenhava nas obras mesmo com o seu desaparecimento, para esses filósofos, o autor estava sempre a morrer conforme surgia sua escrita. É a partir dessas asserções de Barthes (2012) e Foucault (2009) que chegamos ao objetivo geral de nossa dissertação: contrapor tais proposições para tentarmos comprovar, por meio das personagens autorreflexivas e o relacionamento delas com seus criadores, que o autor ainda está presente dentro das narrativas, se é que alguma vez ele tivesse morrido na literatura. Para tal contraposição, analisaremos as obras que

compõem o nosso *corpus*, que são: *Seis personagens à procura de um autor* (1921), do dramaturgo italiano Luigi Pirandello, *A hora da estrela* (1977), da escritora brasileira Clarice Lispector e *Mar Negro* (2014) do escritor também brasileiro Dau Bastos.

Para chegarmos ao intuito de demonstrar que o autor continua presente e atuante dentro das obras, no primeiro capítulo de nossa dissertação, começaremos com um resgate histórico do percurso do romance e do drama até os dias de hoje. Por meio das obras do teórico húngaro György Lukács (2000), do inglês Ian Watt (2010), do russo Mikhail Bakhtin (1998) e do húngaro Peter Szondi (2001), retomaremos a transição do poema épico para a narrativa moderna, do teatro tradicional para o teatro moderno, e recuperaremos como se desdobrou esse desenvolvimento em meio a sociedade capitalista, a imprensa e o sujeito que se formava no mundo moderno.

Segundo Watt (2010), Lukács (2000) e Bakhtin (1998) que teorizaram sobre esse desenvolvimento da epopeia para o romance, a personagem era, nos tempos helênicos, centrada, sabia de seu destino e não temia as batalhas, pois era guiada pelos deuses. Conforme a sociedade fazia a transição para o sistema capitalista, um novo indivíduo se configurava e afastava de si as heranças clássicas, passando a ser influenciado pelas relações sociais frente ao novo sistema. Esse novo sujeito, solitário e com problemas individuais, desejava ter suas próprias desventuras refletidas nas páginas dos livros. O novo gênero então rompeu com a tradição dos enredos formais e heróis que representavam toda uma sociedade e passou a retratar a experiência particular das personagens, refletindo a orientação individualista que se formava com o novo sistema.

Da mesma maneira, o drama, que também tinha seus modelos fixos e imutáveis, sofre diversas alterações no decorrer da historiografia teatral, principalmente devido ao contexto histórico e social dentro do qual as formas se apresentavam. O texto dramático sofre diversas ressignificações e, com manifestações vanguardistas, desenvolve novas formas do fazer teatral. Tanto o drama quanto o romance passam a compor formas mutáveis de representação e escrita, revelando a concepção de uma época.

Tal retomada histórica foi necessária para que, em seguida, no mesmo capítulo, elucidássemos, por meio de autores como os teóricos literários Antonio Candido (2009), Carlos Reis (2018), Flory (2010), Jonathan Culler (1999), Larry McCaffery (1976), Patrícia Waugh (1984), Gustavo Bernardo (2010) e outros, as transformações ocorridas pelas personagens em meio a essa ascensão do romance, e assim, esclarecermos como algumas personagens se tornaram autorreflexivas.

Conforme afirma Candido (2009), as personagens também evoluíram através dos tempos, e o romance avançou, de personagens simples com enredos complexos, para personagens complexos e enredos mais simples. Para o autor, no mundo da ficção, as personagens obedecem uma lei própria e têm uma relação muito estreita com seu criador. Esse pensamento de Candido (2009) é corroborado por Reis (2018), que afirma que as personagens precisam ser autônomas dentro da narrativa, para que possam sobreviver ultrapassando a vida de seu próprio autor.

Em seguida, ainda no mesmo capítulo, discutiremos a respeito da metaficção e da autorreflexividade. De acordo com o teórico Jonathan Culler (1999), a literatura é a prática que os autores usam para renovar a própria literatura, fazendo sempre uma reflexão sobre si mesma, e essa autoconsciência e autorreflexividade passaram a ser utilizadas como estilo em muitos romances e personagens. Para a crítica literária Patricia Waugh (1984), há várias maneiras de apresentação dos traços autorreflexivos nas narrativas, mas o ponto que as une na contemporaneidade seria a metaficção, a maneira como exploram a teoria da ficção por meio da própria prática de escrever ficção. Nesses romances, as personagens são autoconscientes, estruturadas de maneira muito mais profunda e complexa, e conseguem convencer o leitor de suas palavras e pensamentos. Tais criaturas parecem ter uma vida comandada por elas mesmas, desafiando seus autores ao longo das narrativas, trazendo conflito entre realidade e ficção. Verificaremos de que maneira se dá essa autonomia e consciência das personagens e como o diálogo personagem-autor está presente a ponto de trazer a presença do autor direta e indiretamente na estrutura de seus livros.

Logo após, ainda no mesmo capítulo, alicerçando-nos em Foucault (2009), Barthes (2012) e Chartier (2014), trataremos de como se sedimentou o conceito e a importância da autoria nos romances, para, então, elucidarmos como esse autor foi perdendo sua importância até ser considerado morto no final da década de 1960 e início da década de 1970, por Roland Barthes.

Após essas considerações, tentando refutar a afirmação de Barthes (2012), por fim analisaremos o “renascimento do sujeito”, por meio de autores como Serge Doubrovsky (1977), Philippe Lejeune (2014), e Beatriz Sarlo (2007). Esse “renascimento”, afirmado pela crítica literária argentina Beatriz Sarlo (2007, p. 38-39), ocorreu em meados da década de 1970: “A dimensão intensamente subjetiva, um verdadeiro renascimento do sujeito [...] caracteriza o presente [...] O sujeito não só tem experiências como pode comunicá-las, construir seu sentido e, ao fazê-lo, afirmar-se como sujeito”.

Para Sarlo (2007), o sujeito que imaginou-se estar morto nos anos 1960 e 1970, renasceu e caracteriza o presente. Esse renascimento se deu principalmente com as narrativas metaficcionais, autobiografias e ficções autobiográficas que, de acordo com o romancista norte-americano Willian Gass (1971), foram obras não convencionais e experimentais que transgrediam o cânone literário. De acordo com o professor e escritor Gustavo Bernardo (2010), que corrobora o autor Kurt Muller (2017), essas narrativas são autorreferentes, falando ou contendo a si mesmas, e seus processos de construção são desenvolvidos por meio de técnicas autorreflexivas. Tais técnicas, de acordo com Waugh (1984), fazem refletir sobre seu próprio status e método de construção, fazendo questionar a ficcionalidade dentro e fora do texto.

Depois dessa retrospectiva histórica, foi possível chegarmos ao nosso segundo capítulo, no qual analisaremos duas das obras de nosso *corpus*, baseando-nos em autores como Dias (1998), Bentley (1991), Borzi e Argenziano (1994), Bernardo (2010), Waugh (1984), Samoyault (2008), Bina (2007), Pascolati (2011), Magaldi (2009), Cixous (2017), Nunes (1989), Rosenbaum (2002), entre outros.

Primeiramente, examinaremos a presença do autor na peça de teatro do dramaturgo Luigi Pirandello, *Seis personagens à procura de um autor*, de 1921, em que o dramaturgo italiano, por meio de suas personagens autorreflexivas, desvela seu processo criativo e os bastidores da representação cênica, mescla realidade e fantasia, provocando seus espectadores e leitores à reflexão.

Em seguida, discutiremos a presença do autor no romance de 1977, de Clarice Lispector, *A hora da estrela*, em que a autora cria uma personagem que é, ao mesmo tempo, narradora e escritora. Expondo as inquietudes e solidão do processo de criação de uma obra de arte, Clarice ainda traz traços de si na protagonista de seu narrador-escritor, banhando a ficção de realidade e demandando um leitor sagaz e atento.

Em nosso terceiro capítulo, partiremos para uma análise mais aprofundada da obra *Mar Negro*, de 2014, do escritor alagoano Dau Bastos, que conta a história de uma protagonista tão autoconsciente e autônoma, que discute com seu autor e ainda dialoga e intriga seus leitores, mesclando a ficção com a vida real a tal ponto que a própria personagem se questiona sobre sua existência. Depois de explanado o enredo do livro e alguns de seus operadores de leitura, nos atentaremos também sobre como a beleza se tornou uma forma de opressão para a personagem. A personagem de Bastos (2014) é feia, e ganhava prêmios de “miss mocréia” no colégio, sofre durante toda a narrativa com os estereótipos a respeito da mulher brasileira, sempre sexualizada, conhecidos no exterior.

Para Bonnicci (2007), que corrobora Eriksen (2001), os conceitos simplificados e simplistas dos estereótipos raramente correspondem à realidade, distorcendo e reduzindo o objeto a apenas alguns aspectos de toda sua totalidade.

Ainda no mesmo capítulo verificaremos como as ofensas e a opressão levaram a personagem de Bastos (2014) a passar por uma “crise de identidade” (HALL, 1993) e por meio de uma viagem pelos recônditos da Europa, sai em busca de si mesma e de seu lugar no mundo. No mesmo capítulo, por fim exploraremos como o autor se faz presente, como autor implícito, durante toda a narrativa por meio da autorreflexividade da protagonista. Para tal, utilizaremos autores como Genette (1979), Leite (1985), Hall (1993; 2006), Bonnici (2007), Eriksen (2001), Wolf (1992), Foucault (2010), Butler (2003), Cuche (2002), Figueiredo (2010), entre outros.

No quarto e último capítulo, analisaremos as semelhanças e inovações dentro dessas três obras, tão diferentes entre si e de épocas também tão distintas. Apesar dessa aparente distância, essas obras evidenciam, de acordo com Samouyalt (2008), que nenhuma narrativa está isolada na história da literatura, e evidenciamos que a intertextualidade as faz semelhantes, seus autores entranham-se em suas histórias e suas personagens desafiam suas próprias narrativas. Sempre renovando-se, seus escritores foram transgredindo a literatura de seu tempo e descobrindo sentidos novos em textos antigos, definindo um movimento infundável na literatura, fazendo-os se aprimorar a cada época. Além da intertextualidade temática entre as três obras, também discorreremos sobre aspectos do *mise-en-abyme*, característicos dos textos de metaficção e discutiremos sobre atributos similares entre suas personagens, como a autorreflexividade, anti-heroísmo e narcisismo. Para tanto, usaremos autores como Samoyault (2008), Kristeva (1966), Compagnon (1996), Bazerman (2006), Dallenbach (1991), Kant (1995), Eco (2014), Schineider (1985), Sollers (1971), entre outros.

Por meio da análise dessas obras, nos encarregamos de demonstrar o desenvolvimento das narrativas autorreflexivas através dos tempos, de 1921 a 2014. Também evidenciaremos traços do relacionamento das personagens com seus autores, para que possamos expor, a partir dessa relação, que o autor permanece presente e atuante dentro da estrutura de sua narrativa, fazendo parte de suas histórias direta e indiretamente, contrariando as asserções sobre a morte do autor dos filósofos franceses Roland Barthes (2012) e Michael Foucault (2009).

## 1. O DESENVOLVIMENTO DO ROMANCE

Neste capítulo, temos o intuito de realizar uma retomada histórica a respeito do desenvolvimento do romance, desde os tempos da epopeia até a narrativa moderna, por meio do trabalho do teórico húngaro György Lukács (2000), pela perspectiva do desenvolvimento da sociedade e da imprensa no mundo capitalista, investigadas pelo teórico inglês Ian Watt (2010), pela visão de Mikhail Bakhtin (1998) em que o romance está em eterno desenvolvimento, e por Peter Szondi (2001), que trata do desenvolvimento do teatro na mesma época.

Retomamos, em seguida, o progresso e a importância da personagem dentro do romance e do teatro moderno, embasando-nos nos estudos sobre a personagem de Antonio Candido (2009), Carlos Reis (2018), Prado (1976), Pascolati (2019) e Flory (2010).

Por meio do desenvolvimento da personagem do romance, analisamos as características autorreflexivas, bem como elementos da metaficção nos textos, usando-nos de Faria (2013), McCaffery (1976), Waugh (1984), Bernardo (2010), Souza, Franca e Camargo (2017) e Müller (2017).

Tratamos, posteriormente, de como se deu a solidificação do conceito de autoria, apoiando-nos em preceitos de nascimento e morte do autor citados pelo filósofo francês Roland Barthes (2012) e nas teorias acerca da função-autor no romance, redigidas pelo historiador francês Michael Foucault (2009).

Por fim, tecemos também observações sobre o renascimento do autor, dado a partir das décadas de 1970 e 1980, alicerçando-nos em autores como Sarlo (2007), Lejeune (2014) e Doubrovsky (1977), para que, por meio dessa retrospectiva, seja possível elaborar uma análise mais aprofundada sobre a relação das personagens com seus autores, encontrados nas obras que destacaremos no *corpus* desta dissertação, que são *Seis personagens à procura de um autor* (1921), de Pirandello, *A hora da estrela* (1977), de Clarice Lispector e *Mar Negro* (2014), de Dau Bastos.

### 1.1. O romance como epopeia moderna de György Lukács

Nesta seção, salientamos a importância do estudo do teórico húngaro György Lukács sobre o desenvolvimento do romance. Em seu livro *A teoria do romance*, publicado pela primeira vez em 1916, Lukács afirma que o romance moderno é herdeiro da tradição épica da epopeia, onde a personagem era representada por um herói coletivo, guiado pelos deuses, e que, com o passar dos anos, essa epopeia transformou-se em um novo gênero, uma espécie de epopeia moderna/burguesa, onde a personagem é deslocada da ideia de um destino pronto e o sujeito moderno passa a ser responsável por seus próprios atos, se opondo ao conceito oracular do mundo clássico, tornando-se um indivíduo egoísta, problemático e abandonado por Deus.

O mundo da epopeia, ou da também chamada poesia épica, é aquele que foi representado nos textos homéricos da *Ilíada* e da *Odisseia*, ou seja, uma época em que, de acordo com Lukács, há uma “perfeita concordância dos atos com as exigências íntimas da alma: de grandeza, realização e plenitude” (LUKÁCS, 2000, p. 26). Nessa era, tudo está em perfeito equilíbrio, o herói dos textos representa todas as pessoas de sua comunidade e não conhece a dor, o sofrimento e a solidão da batalha. No universo desse protagonista impera a grandiosidade e a harmonia. Nenhum elemento altera esse ritmo, todas as coisas são plenas de sentido. Dessa maneira, verificamos que a poesia lírica não representa o mundo exterior, objetivo e real, e também não demonstra a interação do homem com esse mundo concreto.

Na poesia épica o mundo é homogêneo, a personagem é sempre um herói desbravador que, devido à sua coragem diante das adversidades, representa todo seu povo, sendo, portanto, uma espécie de herói coletivo. Todos os acontecimentos pelos quais o herói irá passar são previsíveis, pois o protagonista épico conhece exatamente o caminho que terá de percorrer, já que é guiado pelos deuses. Sendo assim, não há obstáculos que ele não possa ultrapassar, o mundo não excede o alcance de sua vista. Desse modo, corroborando Lukács (2000), Aguiar e Silva (1976) afirma que no mundo exterior da epopeia, as personagens e as coisas não constituem um domínio absolutamente estranho, pois o herói é sempre guiado de maneira divina e seu destino é sempre traçado de forma grandiosa.

Ainda de acordo com o teórico húngaro (2000), o herói da epopeia não é, necessariamente, um indivíduo. O objetivo do protagonista nunca é pessoal, mas, como

dissemos, o de toda sua comunidade. A grande épica é apresentada como um gênero artístico que corresponde à mentalidade encontrada nas comunidades fechadas do mundo grego. Em um mundo pleno, o personagem não conhece o peso da existência, da solidão e está sempre amparado pela presença dos deuses. O mundo é incontestável e completo. Sobre esse universo da Grécia Antiga, Lukács afirma:

É um mundo homogêneo, e tampouco a separação entre homem e mundo, entre eu e tu é capaz de perturbar sua homogeneidade. [...] Pois o homem não se acha solitário, como único portador da substancialidade, em meio a figurações reflexivas: suas relações com as demais figurações e as estruturas que daí resultam são, por assim dizer, substanciais como ele próprio ou mais verdadeiramente plenas de substância, porque mais universais, mais “filosóficas”, mais próximas e aparentadas à pátria original: amor, família, Estado (LUKÁCS, 2000, p. 29).

Os valores que impulsionam o herói da epopeia à luta são determinados pelos deuses e, dentro dessa ordem perfeita, o protagonista nunca conhecerá a angústia da busca e o medo do destino, do desconhecido. A grande épica se caracteriza pela perfeita consonância. Nas palavras de Lukács (2000), “a alma desconhece o real tormento da procura e o real perigo da descoberta, [...] ela ainda não sabe que pode perder-se e nunca imagina que terá de buscar-se” (p. 26).

Nos estudos do autor de *A teoria do romance* (2000, p. 25), o verso épico pertence a tempos afortunados “para os quais o céu estrelado é o mapa dos caminhos transitáveis e a serem transitados e cujos rumos a luz das estrelas ilumina”. Dessa maneira, o herói e todas as suas ações e pensamentos destinavam-se à mesma finalidade, à harmonia de seu povo. No entanto, não haverá de ser sempre assim. Se o destino do homem grego era sempre vinculado à comunidade e aos deuses, este constitui o oposto da individualidade da era moderna, quando o sujeito passa a ser mais subjetivo, solitário, egoísta, angustiado, sempre buscando o sentido de sua vida e enfrentando os desafios de sua existência degradada, sem a presença divina.

Desse herói da epopeia que luta pelo bem coletivo, para a personagem do romance, fragmentada pelas transformações sociais, as mudanças são muito significativas, pois o declínio da narrativa heroica era o sinal de que o mundo começava a dar sentido aos valores individuais e cotidianos, portanto não podia mais representar a vida plena de sentido, mas deveria representar as contradições do sujeito da sociedade burguesa que se formava. No romance, há um esvaziamento de significado sobre a vida, no qual, portanto,

agir significava amadurecer diante dela. Lukács afirma essa maturação quando escreve que “o romance é a forma da virilidade madura” (2000, p. 130).

Essa mudança é apontada por Lukács (2000, p. 36) como uma “transmutação dos pontos de orientação transcendentais” que “submete as formas artísticas a uma dialética histórico- filosófica, que terá, porém resultados diversos para cada forma, de acordo com a pátria apriorística dos gêneros específicos”. No romance moderno, a relação do herói com os deuses se esfacelou até extinguir-se, até que a presença divina não existisse senão fora do mundo.

O romance, como forma de representação burguesa da sociedade, expressa a inadequação de um indivíduo solitário em um mundo arruinado. Enquanto a poesia épica conta as grandes realizações do herói como representante de um povo, o romance, na era moderna, rompe para sempre a totalidade, prende-se à subjetividade, ao sujeito em sua busca por aproximar-se de si mesmo. Dessa nova sociedade fragmentada, em que o personagem está abandonado, sozinho e sempre buscando o sentido de si, surge a personagem que Lukács denominou de herói problemático ou demoníaco: “O romance é a epopeia do mundo abandonado por deus; a psicologia do herói romanesco é a demoníaca”, Lukács (2000, p. 89). E o teórico continua:

[...]o espírito fundamental do romance, aquele que lhe determina a forma, objectiva-se como psicologia dos heróis romanescos: esses heróis estão sempre em busca. Este simples fato indica que nem os fins nem os caminhos podem ser imediatamente dados ou que, quando são dados de maneira psicológica imediata e inabalável, longe de constituir um saber evidente incidindo sobre correlações reais ou sobre necessidades éticas, não passam de factos psíquicos sem correspondência necessária, nem no mundo dos objectos nem no das normas (LUKÁCS, 2009, p. 60).

A completude de seu mundo foi, então, rompida. O homem passa a viver em uma sociedade que questiona seus valores, o sentido de sua vida, seus deuses, e está sempre à procura de reconciliar-se com o que aspira profundamente. O protagonista deixa de ser um grande herói, completo em sua essência, e torna-se uma personagem comum, com problemas cotidianos, dramas ordinários e abandonada da presença divina capaz de guiá-la em seu destino. Lukács (2000) explicita que essa peregrinação do indivíduo rumo a si mesmo concebe a forma interna do novo gênero que surgia.

Ao tornar-se livre, a personagem passa a responsabilizar-se por sua existência, peregrina rumo ao autoconhecimento, à individualidade e precipita-se “no derradeiro e

trágico isolamento” (LUKÁCS, 2000, p. 41). Lukács (2000) afirma também que, o mundo do romance foi abandonado pelos deuses, portanto, não se vive mais uma cultura fechada e harmônica onde tudo se encaixa perfeitamente conforme uma vontade superior, e devido a isso, o teórico Ian Watt (2010) considera que o indivíduo moderno passa a ser absolutamente livre e independente, e sua visão de mundo modifica-se de acordo com as relações sociais a que está exposto.

De acordo com Lukács, nesse novo mundo é a “alma que sai a campo para conhecer a si mesma” (LUKÁCS, 2000, p. 91). O homem passa a caminhar solitário, sente a mediocridade e a injustiça da sociedade que o rodeia e, nesse novo mundo tão vasto, parte em busca do conhecimento de si e da vida que o cerca. E essa jornada não possui possibilidade de retorno:

O círculo em que vivem metafisicamente os gregos é menor do que o nosso: eis por que jamais seríamos capazes de imaginar nele com vida; ou melhor, o círculo cuja completude constitui a essência transcendental de suas vidas rompeu-se para nós; não podemos mais respirar num mundo fechado. Inventamos a produtividade do espírito: eis por que, para nós, os arquétipos perderam inapelavelmente sua obviedade objetiva e nosso pensamento trilha um caminho infinito da aproximação jamais inteiramente concluída (LUKÁCS, 2000, p. 30).

Lukács (2000) afirma que, com o desenvolvimento das formas fixas do herói da epopeia, para o herói do mundo moderno, o romance passou a valorizar as personagens individuais, seus sofrimentos e aspirações particulares. O protagonista deixa de ser um grande conquistador, completo em sua essência, que luta pelo coletivo, e transforma-se em um personagem comum, fragmentado, em processo de amadurecimento, com problemas pessoais, onde “ser homem significa ser solitário” (LUKÁCS, 2000, p. 34). Por conseguinte, o romance será marcado pela experiência individual do herói, seus sofrimentos e anseios, um sujeito desamparado em busca de um sentido para a vida. A solidão constitui sua nova essência “pois a alma que se fez a si mesma destino pode ter irmãos nas estrelas, mas jamais parceiros” (LUKÁCS, 2000, p. 43).

Dessa maneira, a literatura passa a expressar um novo aspecto da vida do herói, o desenvolvimento dele fragmentou sua totalidade, desfazendo o acordo entre seu interior e o seu exterior, o sujeito já não é capaz de agir da maneira que sua alma aspira. Lukács (2000, p. 82) ressalta também que “depois da conquista desse autoconhecimento, o ideal encontrado irradia-se como sentido vital na imanência da vida, mas a discrepância entre

ser e dever-ser não é superada”. Nesse sentido, o autoconhecimento jamais consegue ser atingido em sua totalidade na esfera do romance, a busca é desenfreada, porém sempre fracassada, nunca se alcança uma completude, o aprofundar-se na realidade nunca é suficiente para poder compreendê-la.

Então, se nas epopeias, nos tempos helênicos, narravam-se grandes feitos, não é mais o que acontece nos romances. No novo gênero, verifica-se um conteúdo mais íntimo, individualista, com personagens fragmentados, muito próximos à realidade do cotidiano. Por conseguinte, o homem moderno é um ser totalmente autônomo, seu significado não depende mais do divino. A personagem romanesca perde sua essencialidade, torna-se, assim, o símbolo da liberdade econômica, social e intelectual do sujeito, como resultado do que esta mesma civilização moderna começava a aspirar (WATT, 2010). Acompanhando essa concepção, observa-se que o herói problemático de Lukács (2000) sente a superioridade do mundo exterior com que se depara e não consegue mais cumprir os desejos de sua alma.

Após realizada essa elucidação sobre a transição entre a concepção de herói da epopeia, sempre desbravador e abençoado, para o herói do romance moderno, solitário e em busca de si mesmo, daremos início, no próximo tópico, às discussões sobre o desenvolvimento do gênero romanesco e seu protagonista no que concerne às relações sociais do novo mundo capitalista, pelo olhar de Ian Watt (2010).

## **1.2. O romance no mundo do capitalismo de Ian Watt**

Esta seção se atém aos conceitos do teórico inglês Ian Watt (2010), a respeito da nova configuração do homem frente à sociedade atual na qual estava inserido. Afastando-se das heranças clássicas e medievais, quando o herói representava toda a sociedade, o novo sujeito agora vive em um mundo capitalista e influenciado pelas relações sociais. Assim, o herói romanesco torna-se solitário, com problemas individuais e passa a ter seus infortúnios refletidos nas páginas do romance moderno.

Para o também teórico da literatura Vitor Manuel de Aguiar e Silva (1976), o romance e o poema épico correspondem a visões diferentes da realidade, implicando na diversidade de seus conteúdos e formas, o que impõe-se levar em consideração a natureza do público a que se destinava cada gênero, assim como a estrutura da sociedade em que

eles eram cultivados. A partir dessa premissa que passamos a verificar como se desenvolveu o romance na nova sociedade capitalista que se formava.

Em seu livro *A ascensão do romance*, de 1957, Watt também reflete sobre um novo posicionamento do homem frente ao mundo. O escritor discute as ligações entre o público leitor, o desenvolvimento da imprensa e o surgimento do romance moderno. Para ele, o gênero romance surgiu quando a orientação intelectual geral se afastou da herança clássica e medieval tentando rejeitar os textos universais, que já não refletiam a vida do homem moderno. Watt (2010) afirma que o termo “romance” só se consagrou no final do ano de 1700, quando rompeu com as formas literárias anteriores, com os enredos clássicos e renascentistas calcados em mitos, fábulas e na História. O romance foi o primeiro a desafiar esse tradicionalismo, trazendo uma nova concepção de mundo, oriunda do capitalismo, tendo como critério fundamental a fidelidade à experiência individual da realidade, sempre única e original.

O público leitor crescia muito no século XVIII, o progresso da imprensa e a prosperidade da classe média trouxe um grande aumento das vendas de panfletos, de folhetins e, principalmente de romances. Cada dia mais o leitor sentia ter seus problemas e frustrações individuais representados nos livros. Dispondo já de grande audiência na segunda metade do século XIX, o romance passa a dominar a cena literária. Aguiar e Silva (1976, p. 262) afirma que “com Tolstói e Dostoiévski, o universo romanesco alarga-se e enriquece-se com experiências humanas perturbantes pelo seu caráter abismal, estranho e demoníaco”.

Ian Watt (2010) chama essa íntima relação com a realidade de realismo formal do gênero. Entretanto esse termo “realismo” (que não deve ser confundido com o movimento realista francês do século XIX) esconde o que é a característica mais original do romance:

Se este fosse realista só por ver a vida pelo lado mais feio não passaria de uma espécie de romantismo às avessas; na verdade, porém, certamente procura retratar todo tipo de experiência humana e não só as que se prestam a determinada perspectiva literária: seu realismo não está na espécie de vida apresentada, e sim na maneira como a apresenta (WATT, 2010, p. 11).

Segundo ele, o realismo é o fator essencial que distingue a prosa romanesca daquela produzida anteriormente, amparando suas características por meio de seus principais representantes: Henry Fielding, Samuel Richardson e Daniel Defoe, que

trabalharam muito bem os elementos da individualidade e inovação do gênero. Conforme afirma Watt,

As formas literárias anteriores refletiam a tendência geral de suas culturas a conformarem-se à prática tradicional do principal teste da verdade: os enredos da epopeia clássica e renascentista, por exemplo, baseavam-se na História ou na fábula e avaliavam-se os méritos do tratamento dado pelo autor segundo uma concepção de decoro derivada dos modelos aceitos no gênero. O primeiro grande desafio a esse tradicionalismo partiu do romance, cujo critério fundamental era a fidelidade à experiência individual – a qual é sempre única e, portanto, nova. Assim, o romance é o veículo literário lógico de uma cultura que, nos últimos séculos, conferiu um valor sem precedentes à originalidade, à novidade (WATT, 2010, p. 13).

O gênero romance rompeu com essa tradição de enredos e convenções formais e firmou-se na experiência individual da personagem, se tornando “a forma literária que reflete mais plenamente essa reorientação individualista e inovadora” (WATT, 2010, p. 13).

De acordo com o teórico, as personagens, o tempo e o espaço passaram a ser modificados na prosa romanesca. Esta nova orientação literária, a busca pela verossimilhança e pelo efeito do real, ditou ao romance duas diretrizes básicas, distinguindo-se dos outros gêneros e de formas anteriores de ficção, que são: a atenção que atribui à individualização das personagens e a detalhada apresentação de seu ambiente (WATT, 2010). Esse efeito do real foi analisado por Barthes em um ensaio de nome homônimo publicado em 1968. Conforme o filósofo francês (1971), esse efeito envolve artifícios literários que causam naqueles que lêem uma sensação de estar diante de uma obra sobre fatos verídicos, mesmo essa narrativa sendo, na verdade, ficcional. Isso ocorre por meio da descrição mais detalhada dos cenários, dos ambientes e das personagens, com pormenores que, aparentemente, não transmitem nenhum novo significado na narrativa. Essas descrições que são supostamente denotativas, mesmo se tratando de literatura ficcional, projetam a sensação, junto ao leitor, de que tal ambiente ou personagem, tão minuciosamente descritos, são reais. Aguiar e Silva (1976) corrobora o pensamento barthesiano, explicando que:

[...] a narrativa, com efeito, representa a interação do homem e do meio histórico e social que o integra e, por isso, nesta forma natural da literatura, assume valor relevante a representação do ambiente, das

coisas que constituem elementos de mediação da atividade humana, dos costumes da época, dos aspectos miúdos da existência, dos pequenos factores que caracterizam uma situação, etc (AGUIAR E SILVA, 1976, p.241).

O homem, agora tão cuidadosamente representado, é inserido em uma realidade social, econômica e cultural também retratadas especificamente, de maneira a expor a totalidade da vida. Esse novo sujeito passou a ser o objeto em que se inspirou a ascensão do romance a partir do século XVIII. Entender como o indivíduo se desenvolve e como suas experiências formam sua personalidade tornou-se um tema comum à prosa romanesca. O romance passou a representar as personagens de modo mais complexo, detalhado e real, e os indivíduos passaram a ser batizados de modo a sugerir que fossem encarados como sujeitos particulares no contexto social (WATT, 2010).

Já o tempo e o espaço também foram modificados na prosa romanesca e passaram a ter uma relação afilada com a personagem, com seu modo de ser e suas relações com o meio social em que vive. São neles que se figuram os acontecimentos que, por sua vez, são apresentados em determinada ordem sequencial. Para Watt (2010), o tempo passou a dar um sentido à identidade pessoal do indivíduo no mundo moderno, que se modificava conforme sua experiência ao longo do romance. A ordem do tempo passou a ter descrições mais detalhadas e reorganizadas, dando espaço não só ao tempo cronológico, mas também ao tempo histórico, tempo linguístico e ao tempo psicológico nos acontecimentos das narrativas.

O andamento no romance passou a pormenorizar o tempo físico e dar ênfase a esses outros tipos de tempo, principalmente o tempo psicológico, citado pelo crítico literário Benedito Nunes (2013), como aquele que “descoincide” com as medidas temporais objetivas e, sendo subjetivo e qualitativo, relaciona-se com a “a experiência da sucessão dos nossos estados internos” (NUNES, 2013, p. 19). Os escritores James Joyce e William Faulkner, por exemplo, não sinalizam as mudanças de tempo dentro de suas obras, o discurso dentro de suas narrativas entrecruza, associa e confunde a ordenação do tempo dentro do romance.

Todos esses tempos se diferem do tempo real, levando-nos a considerar que o romance moderno trabalha com uma pluralidade de andamentos na narrativa, tornando-se mais dinâmico, e, consegue dissolver, desfigurar, recriar, prolongar ou diminuir os acontecimentos, configurando um tempo tão multifacetado quanto a personagem do romance moderno. Para Nunes (2013), a noção de tempo é múltipla, e o tempo da ficção:

[...] liga entre si momentos que o tempo real separa. Também pode inverter a ordem desses momentos ou perturbar a distinção entre eles, de tal maneira que será capaz de dilatá-los indefinidamente ou de contrai-los num momento único, caso em que se transforma no oposto do tempo, figurando o intemporal e o eterno (NUNES, 2013, p. 25)

Desta forma, corrobora o crítico literário Anatol Rosenfeld (2009, p. 80) quando este afirma que “os relógios foram destruídos” e o romance moderno “nasceu no momento em que Proust, Joyce, Gide, Faulkner começam a desfazer a ordem cronológica, fundindo passado, presente e futuro”.

Visto desse modo, o tempo no romance moderno é indissociável do mundo imaginário e é planejado de maneira a acompanhar as personagens, agora centradas nas relações sociais, econômicas e culturais, narrando acontecimentos mais complexos e detalhados, experiências particulares e histórias individuais, seguindo na direção de escritores fiéis para com a realidade. Para Aguiar e Silva (1976), o romance “transformou-se, no decorrer dos últimos séculos, mas sobretudo a partir do século XIX, na mais importante e mais complexa forma de expressão literária dos tempos modernos” (AGUIAR E SILVA, 1976, p. 249). Dessa maneira, o romance passou de entretenimento para uma narrativa em que se questionava a alma humana, seus anseios e angústias, suas ambições e relações sociais com o novo mundo em que figurava.

Para Aguiar e Silva (1976), no final do século XIX e início do século XX, o romance moderno passa por novas mudanças a partir dos romances de análise psicológica de Marcel Proust, James Joyce, Franz Kafka e Virginia Woolf, em que novos temas são tratados, e novos domínios do indivíduo e da sociedade são explorados. Desse momento em diante, as técnicas de narrar são modificadas, a maneira de apresentar as personagens e de se construir as intrigas são remodeladas. O romance, de certa maneira, não cessa de reinventar suas formas e conteúdos, demonstrando assim a grande apreensão do homem em buscar respostas para suas inquietudes mais íntimas.

Daremos início, na próxima seção, a mais um estudo sobre o desenvolvimento do romance e sua diferença em relação a epopeia, dessa vez analisado pelo filósofo russo Bakhtin (1998).

### 1.3. A metodologia do estudo do romance por Mikhail Bakhtin

O filósofo e pensador russo Mikhail Bakhtin também escreve sobre o desenvolvimento da prosa romanesca. Para o autor (1998), o estudo do romance caracteriza-se por dificuldades particulares, pois ele é o único gênero ainda inacabado, que está sempre a se constituir. Bakhtin (1998) acredita que o romance ainda não está consolidado e por isso não é possível prever todas as suas possibilidades plásticas.

A epopeia, gênero considerado pelo autor como profundamente envelhecido, ainda conserva sua natureza oral e declamatória, enquanto o romance é “organicamente adaptado às novas formas de percepção silenciosa, ou seja, a leitura” (BAKHTIN, 1998, p. 397). Para o russo, o romance é o único gênero que ainda está evoluindo, enquanto os outros já estão há muito formados e parcialmente mortos:

Ele é o único nascido e alimentado pela era moderna da história mundial e, por isso, profundamente aparentado a ela, enquanto que os grandes gêneros são recebidos por ela como um legado, dentro de uma forma pronta, e só fazem se adaptar - melhor ou pior - às suas novas condições de existência (BAKHTIN, 1998, p. 398).

O romance se acomoda mal perto dos outros gêneros, segundo Bakhtin (1998). Não há harmonia entre eles, pois o romance passou a parodiar os outros gêneros e se estabelecer como gênero dominante. Esse processo de desenvolvimento romanesco afetou toda a literatura e os outros gêneros passaram a se “romancizar” e estilizar. As paródias e travestimentos dos gêneros considerados mais elevados ocuparam um lugar essencial no romance e esse caráter autocrítico passa a ser seu traço mais notável. Esse contato vivo com o inacabado, com a sua época, que está a se fazer, se entrelaça com a mudança na realidade social, fazendo com que o romance seja o único gênero em processo de evolução, expressando as tendências do novo mundo:

[...] ele é, por isso, o único gênero nascido naquele mundo e em tudo semelhante a ele. O romance antecipou muito, e ainda antecipa, a futura evolução de toda a literatura. Deste modo, tornando-se o senhor, ele contribui para a renovação de todos os outros gêneros, ele os contaminou e os contamina por meio da sua evolução e pelo seu próprio inacabamento [...] Nisto reside a importância excepcional do romance como objeto de estudo para a teoria e para a história da literatura (BAKHTIN, 1998, p. 400, 401).

Enquanto com os outros gêneros a teoria da literatura trabalha correta e precisamente, com seu objeto de estudos pronto, determinado e claro, com o romance, a teoria encontra-se “em face de uma reformulação radical” (BAKHTIN, 1998, p. 401). Os pesquisadores não eram mais capazes de apontar apenas um traço característico, fixo e invariável no romance. Essa crítica ao epos acompanhava a crise na história da sociedade europeia, que passava de um estado socialmente fechado e semipatriarcal para novas condições de relações internacionais e de ligações interlinguísticas.

Para Bakhtin (1998), a epopeia era o gênero do passado, do mundo dos ancestrais, dos pioneiros e melhores. Sendo assim, a epopeia jamais era um poema sobre o presente, mas sempre sobre um passado inacessível. O poema épico era acabado, enrijecido, “quase esclerosado” (BAKHTIN, 1998, p. 406). Por ser fechado, circular e concluído, não eram permitidas quaisquer passagens sobre o futuro, não havia lugar para o inacabado ou para o que não estava resolvido. O épico não era possível de ser modificado, reinterpretado ou reavaliado.

Para o filósofo russo, a “sátira menipeia”<sup>1</sup> e os “diálogos socráticos”<sup>2</sup> seriam os ancestrais do romance, pois suas personagens do passado e de diversas épocas históricas se colocam frente a frente com as contemporâneas vivas. O presente, a vida atual instável e transitória passou a ser o principal objeto da representação da criação cômica popular. Para Bakhtin (1998), quase todos os gêneros da esfera sério-cômica caracterizam-se de algum elemento declaradamente autobiográfico e memorialista, permitindo ao autor “mover-se livremente no campo do mundo em que é representado” (BAKHTIN, 1998, p. 418), o que na epopeia era absolutamente inacessível e fechado.

O romancista, então, era ligado aos elementos do presente, gravitando em torno de tudo que ainda não havia acabado. Essa nova posição do autor, em contato com o mundo representado, é um dos mais importantes resultados para a superação da distância épica. Devido ao contato com o presente, o objeto perde o caráter de imutabilidade semântica: “Isto conduz a transformações radicais na estrutura da representação literária, que adquire uma atualidade específica” (BAKHTIN, 1998, p. 420), criando uma zona de contato

---

<sup>1</sup>Estilo literário satírico ao modelo das sátiras de Menipo de Gadara, filósofo grego que viveu de 349-250 a.C., autor das sátiras denominadas *menipeias*. A sátira menipeia é uma forma geralmente escrita em prosa, com estrutura similar a de um romance e eram geralmente tidas como opostas aos chamados gêneros sérios como a tragédia, a epopeia e a retórica.

<sup>2</sup>Um diálogo socrático é uma sessão de investigação filosófica em grupo na forma de um diálogo orientado por um filósofo, cujo intuito principal é o de promover o pensamento autônomo e crítico dos participantes. Suas principais características são a dialética e a ironia.

máximo do objeto com o presente e também com o futuro, que pode ser reinterpretado e reavaliado permanentemente.

Na epopeia, pode-se começar a narração a qualquer momento e terminá-la da mesma forma, cada parte é acabada e fechada como um todo, não importando o que vem depois, já o romance tem um interesse particular pela conclusão, pelo que “acontece depois” com cada personagem.

Para Bakhtin (1998), o homem dos grandes gêneros literários é aquele de um passado absoluto e de uma representação longínqua, “um homem inteiramente perfeito e terminado” (BAKHTIN, 1998, p. 423). O homem da epopeia é heroico, pronto, tornou-se tudo que poderia tornar-se. Nele, tudo é aberto, tanto seu mundo interior quanto exterior, comportamentos e ações estão no mesmo nível, não existe nada a se procurar nele, não se pode desmascará-lo, adivinhá-lo ou provocá-lo.

Toda essa destruição da distância épica reestruturou radicalmente a representação do homem no romance. A personagem deixou de coincidir consigo mesma e o enredo deixou de revelar o homem por inteiro. Essa inadequação da personagem ao seu destino e a sua situação é o principal tema do romance:

[...] o homem não se encarna totalmente na substância sócio-histórica do seu tempo. Não existem as formas que poderiam encarnar totalmente todas as possibilidades e exigências humanas, onde ele poderia dar tudo de si até a última palavra - como o herói épico ou trágico - [...] Sempre resta um excedente de humanidades não realizado, sempre fica a necessidade de um futuro (BAKHTIN, 1998, p. 425, 426).

No romance, o herói encontra divergência entre seu interior e seu exterior, e seus aspectos subjetivos passam a ser objeto de experiência e representação. Para o herói agora importa a realidade atual, inacabada e fluida, a zona de contato direto com essa atualidade. Visto que o romance é feito de uma massa diferente daquela dos outros gêneros, para Bakhtin (1998), é a partir dele que se originou o futuro de toda a literatura, pois é um gênero que eternamente se procura, se analisa e que “reconsidera todas as suas formas adquiridas” (BAKHTIN, 1998, p. 427) e isso só é possível a um gênero que é construído em contato direto com o presente.

Por estar sempre em contato com a atualidade e o futuro, Bakhtin (1998) acredita que seu processo de desenvolvimento ainda não está concluído, pois nosso tempo se caracteriza pela complexidade, pelo insólito, pelas novas exigências, pela lucidez e pelo espírito crítico e, esses traços determinam um eterno desenvolvimento.

Depois de elaborado este retrospecto a respeito do desenvolvimento da epopeia para a prosa romanesca em Lukács (2000), Watt (2010) e Bakhtin (1998), a partir da próxima seção, discorreremos sobre o desenvolvimento do drama dentro desse mesmo período.

#### **1.4. O drama e sua crise**

Discutiremos agora sobre o drama dentro desse mesmo período. Para um melhor entendimento do desenvolvimento do teatro, tomaremos as ideias do livro *Poética*, de Aristóteles (2006), que foi o primeiro tratado ocidental sobre o tema. Nesse tratado, Aristóteles condena o diálogo entre a forma e o conteúdo, elementos basilares para o entendimento do drama, e aponta para o cumprimento de certas normas estabelecidas por ele para a composição de uma obra dramática. Para o filósofo, essa seria a representação “pura” dos gêneros literários, o dramático não deveria conter aspectos do lírico, bem como a poesia lírica não deveria conter traços épicos. Essa foi a ideia que sustentou por muito tempo a teoria do teatro e que só passou a ser contestada no momento em que houve a necessidade de representar formas que ultrapassassem os limites dados por essa estética normativa de Aristóteles.

Para o filósofo literário húngaro Peter Szondi (2001), o drama começou a perder essas formas “puras” clássicas e passou a desenvolver uma dramaturgia que assume a dialética entre forma e conteúdo, incorporando, com cada vez mais frequência, elementos épicos e líricos em sua composição, concretizando textualidades híbridas. Szondi (2001) chamou essa quebra das noções aristotélicas de “crise do drama”, revelando o surgimento de uma nova dramaturgia, que se moldava de acordo com a sociedade que surgia ao final do século XIX.

Logo após o Renascimento e o enfraquecimento do regime feudal no século XVIII, a burguesia se afirmou como classe na sociedade ocidental e se expandiu economicamente. O crescente movimento da indústria, do comércio e do artesanato, trouxe riqueza a essa nova classe, que ansiava cada vez mais por participar da vida política e social, já que na maioria das vezes detinha mais poder aquisitivo, e por isso mais influência, que a nobreza da época. Como passou a ter acesso à cultura, o espectador burguês desejava ver no teatro seus próprios valores e as preocupações de sua classe.

Essa decadência da nobreza passou a ser criticada por alguns filósofos, como Denis Diderot, que propunha uma alteração da perspectiva de representação da burguesia, de modo que essa não mais fosse apresentada depreciativamente, como o era até então. O filósofo concebeu esse novo gênero com objetivos morais de “inspirar aos homens o amor à virtude e o horror ao vício” (DIDEROT *apud* FREITAS, 2011, p. 11), ou seja, a arte como um lugar para a formação do sujeito.

Com o decorrer das transformações sociais e a necessidade de representar um novo sujeito, cada vez mais individualizado, as formas dramáticas sofreram sucessivas transformações. A característica “intersubjetiva” das questões da coletividade e das relações sociais passou a dar espaço ao “intrasubjetivo”, ou seja, ao isolamento dos indivíduos, suas relações consigo mesmos e as impossibilidades de diálogo.

Muitas inovações técnicas e teóricas também apontavam para um novo tipo de teatro. Além das várias inovações tecnológicas, vários acontecimentos político-sociais, artísticos e científicos transformavam a visão do ocidente sobre as artes na Europa. Muitas formas estéticas foram testadas e nesse período, o teatro sofria profundas transformações, rompendo definitivamente com a tradição dramatúrgica. Começava um período de ebulição na arte teatral e de constituição de um novo drama.

Para Szondi (2001), as noções de forma e conteúdo se tornaram cada vez mais dinâmicas e mutáveis frente à história do teatro, que passa a entrar em uma grande contradição. Para o professor e pesquisador Patrice Pavis (2008), o teatro clássico usava o diálogo entre as personagens como forma de compreender o mundo, porém o mundo e a compreensão entre os seres não era mais possível na nova sociedade que se formava. Alguns autores que refletiam essas transformações do sujeito, de acordo com Szondi (2001), foram Ibsen, autor de *Casa de bonecas* (1879), Hauptman, de *Os tecelões* (1892) e Tchekov, de *As três irmãs* (1901).

Em *Teoria do Drama Moderno* (2001), Szondi aponta algumas alternativas de autores que tentaram solucionar o drama em crise, como a revista política, o expressionismo, o teatro épico de Bertold Brecht, a montagem de Bruckner, o monólogo interior de O'Neill e o eu-épico e o jogo tempo com Wilder.

Uma dessas tentativas de solução apontadas por Szondi (2001) foi o “jogo da impossibilidade do drama” de Luigi Pirandello. Pirandello, para o crítico José Antônio Pasta Júnior (2001), não tentava somente demonstrar a crise ou se esconder dela, mas ao contrário, tentava assumir os elementos contraditórios em que a crise se manifestava e, dessa maneira, procurava recuperar uma integridade estética para o teatro à altura dos

impasses que ele defrontava. Pirandello tentava fazer com que os espectadores refletissem sobre esses impasses.

De acordo com o crítico Peter Szondi (2001), é a partir do momento em que o elemento épico vai sendo adicionado à forma dramática que o drama moderno se consolida. Com o emprego do elemento épico, passou a existir uma comunicação direta entre o ator e os espectadores, uma exposição dos aparatos técnicos do teatro, desnudando o fazer teatral, levando o público a refletir sobre a peça. Sendo assim, a plateia não estava mais passiva, mas agia analisando e meditando a respeito das situações propostas em cena.

A relação entre o texto dramático e a encenação do ator passou a ser muito questionada nesse novo teatro que se formava. A tal ponto, que Pirandello chegou a indagar se o teatro era mesmo uma arte possível. A relação entre a literatura e o teatro repercutiu demasiadamente nas peças do autor italiano nesse período, e é nesse contexto turbulento que foi divulgada sua obra *Seis personagens à procura de um autor* (1921), que estudaremos no capítulo dois.

Depois de elaborado este breve estudo a respeito do desenvolvimento do drama, verificaremos a partir da próxima seção, como se modificou a personagem dentro do romance e na peça teatral moderna, e sua importância nas narrativas.

### **1.5. O desenvolvimento da personagem**

Depois de realizarmos um percurso histórico a respeito do desenvolvimento do romance, desde os tempos da epopeia até o romance moderno, e da crise instaurada no teatro no final do século XIX e início do século XX, seguiremos, nesta seção, com estudos sobre a personagem e seu progresso dentro das narrativas na atualidade, embasando-nos em autores como Antonio Candido (2009), Aguiar e Silva (1976), Carlos Reis (2018), Pascolati (2019) e Flory (2010). Analisaremos as particularidades da personagem através dos tempos e, de que maneira ela evoluiu para um indivíduo com o psicológico cada vez mais complexo e subjetivo. Tais mudanças nos ajudarão a examinar as personagens contidas nas obras do *corpus* de nossa dissertação, suas consciências ficcionais e seus relacionamentos tão próximos com seus autores.

O ensaísta e professor português Carlos Reis (2018), discute, em seu livro *Pessoas de Livro: estudos sobre a personagem*, que a personagem viveu durante décadas em uma penumbra, pois os teóricos literários preferiam centrar seus trabalhos em outras categorias da narrativa. Para o autor, somente a partir de estudos e conquistas conceituais e metodológicas da narratologia dos anos 80 do século passado, a personagem foi redescoberta com “um apreciável potencial de investimento semântico, de dinamismo transficcional e de articulação intercultural” (REIS, 2018, p. 10).

Em *A personagem do romance*, o escritor e crítico literário Antonio Candido (2009) também discorre sobre o processo de construção dessa nova personagem. O autor afirma que o romance baseia a personagem num certo tipo de relação entre o ser vivo e o ser fictício. Candido afirma ainda que a mudança mais significativa do romance no século XVIII é a passagem do enredo complicado com personagem simples para o enredo simples com personagem complicado. A personagem complexa, que como já vimos, é chamada por Lukács de herói problemático ou demoníaco, é então característica do romance moderno.

Corroborando Candido (2009), Anatol Rosenfeld em seu ensaio *Literatura e personagem* (2009) argumenta que, antes de tudo, a ficção é o único lugar em que os seres humanos são transparentes à nossa visão, isso porque são seres puramente intencionais, totalmente projetados por orações. Desse modo, a personagem é um elemento ativo na narrativa, mas só existe intencionada pelas mãos de um escritor, que as cria de maneira a serem mais verossímeis que o próprio ser humano.

Para Candido (2009), os três elementos mais significativos na narrativa são o enredo, as ideias e a personagem, conjunto inseparável nos romances bem escritos, mas é a personagem que nos parece o que existe de mais vivo dentro de um livro de ficção. Contudo, se a personagem é um ser fictício, Candido (2009) indaga “como pode uma ficção *ser*? Como pode existir o que não existe?” (CANDIDO, 2009, p. 55). O autor explica que a verossimilhança do romance depende da personagem, que mesmo sendo um ser da fantasia, nos oferece a impressão de nítida verdade. No entanto, somente após a psicologia moderna ter ampliado suas investigações a respeito da misteriosa noção de subconsciente e inconsciente, que a literatura, conscientemente, desenvolveu seres enigmáticos na tentativa de desvendar a impenetrabilidade dos seres e da existência. No romance, o escritor nos confere certa lógica à personagem, mesmo que essa seja fragmentada, suas características estão quase todas à mostra, pré-estabelecidas pelo seu criador, mas é graças aos recursos da caracterização que temos a impressão de um ser

“ilimitado, contraditório, infinito na sua riqueza” (CANDIDO, 2009, p. 59) e daí podemos considerar a personagem de ficção muito mais coerente que o ser humano, embora de maneira nenhuma mais simples.

Conforme Candido (2009), podemos inferir que a revolução sofrida pelo romance no século XVIII, procedeu passando do enredo mais difícil e complicado com personagens simples, para o enredo simplificado, coerente, com personagens muito mais complexas. Nessa técnica de caracterização, Candido (2009) cita que foram definidas, na atualidade, duas famílias de personagens que eram chamadas por Forster (1949) como “personagens planas” e “personagens esféricas”:

As personagens planas eram chamadas *temperamentos* (*humours*) no século XVII, e são por vezes chamadas tipos, por vezes caricaturas, na sua forma mais pura, são construídas em torno de uma única ideia ou qualidade (...) Uma grande vantagem desses personagens é que eles são facilmente reconhecíveis sempre que surgem (...) Uma segunda vantagem é que são facilmente lembradas pelo leitor. Permanecem inalteradas no espírito porque não mudam as circunstâncias (FORSTER, 1949, p. 66, 67, tradução nossa<sup>3</sup>)

Geralmente as personagens planas são bem compreendidas pelo observador, mesmo que seja um observador superficial. São também personagens mais divertidas e podem ser reconhecidas o tempo todo por suas características sempre bem marcadas. Já as “personagens esféricas”, de acordo com Candido (2009), não foram claramente definidas por Forster (1949), mas “suas características se reduzem ao fato de terem três, e não duas dimensões; de serem, portanto, organizadas com maior complexidade e, em consequência, capazes de nos surpreender” (CANDIDO, 2009, p. 63).

Aguiar e Silva (1976) acredita que o herói do romance pode tanto seguir os códigos éticos, culturais e ideológicos que dominam a sociedade e a época histórica em que se situam, espelhando-se nos ideais de sua comunidade ou classe social, como também pode, de forma contrária, ser valorizado exatamente pela transgressão desses códigos morais, sem se conformar com os padrões impostos pela sociedade. Nesse caso, por ser contra os códigos sociais moralmente aceitos, o herói é classificado como anti-herói, uma espécie de herói às avessas, sendo o reverso do que é classificado como

---

<sup>3</sup> Do original: Flat characters were called “humours” in the seventeenth century, and are sometimes called types, and sometimes caricatures. In their purest form, they are constructed round a single idea or quality (...) One great advantage of flat characters is that they are easily recognized whenever they come in (...) A second advantage is that they are easily remembered by the reader afterwards. They remain in his mind as unalterable for the reason that they were not changed by circumstances.

aceitável socialmente. São esses anti-heróis que estão presentes e estudaremos nas obras que compõem o nosso *corpus*.

Para Candido (2009), os romancistas do século XVIII já haviam aprendido que a noção de realidade é reforçada pela descrição de pormenores e que cada detalhe é um elemento importante na convicção, e novamente se indaga “no processo de inventar a personagem, de que maneira o autor manipula a realidade para construir a ficção?” (CANDIDO, 2009, p. 66). O crítico acredita que o romancista é guiado pelo princípio da modificação e que é incapaz de reproduzir a vida de forma completa, e quando tem esse intuito, fracassa. Candido (2009) expõe os pensamentos de François Mauriac para explicar que no mundo da ficção, as personagens obedecem a uma lei própria e têm uma estreita relação com seu criador que as tira de dentro de si mesmo, transfigurando a vida.

No construir da ficção, é a estrutura coerente, a organização estética do material que nos trará o aspecto da verossimilhança. Mesmo que a história narrada seja uma cópia fiel da realidade, ela só parecerá fiel se for organizada de maneira harmoniosa. Assim,

[...] pois, um traço *irreal* pode tornar-se verossímil, conforme a ordenação da matéria e os valores que a norteiam, sobretudo o sistema de convenções adotado pelo escritor; inversamente, os dados mais autênticos podem parecer irreais e mesmo impossíveis, se a organização não os justificar (CANDIDO, 2009, p. 77, grifo do autor).

Depreende-se a partir das ideias de Candido (2009) que a organização é, então, o elemento decisivo para a verdade dos seres ficcionais, é ela que lhes dá a vida e os faz parecer mais coesos, mais compreensíveis que os próprios seres vivos. Para Reis (2018), as personagens precisam possuir vida própria e autônoma dentro da narrativa e, só dessa maneira, conseguirão sobreviver ultrapassando a vida de seu próprio autor.

São essas personagens, estruturadas de maneira muito mais complexa, que convencem o leitor de suas palavras, que analisaremos nas obras do *corpus* de nosso estudo. Personagens conscientes de sua importância na obra e que dialogam e desafiam seu autor ao longo da narrativa, são heróis que perduram, adquirem, muitas vezes, uma vida independente da própria obra. São personagens, que, conforme afirma Reis (2018), “possuem vida própria e autônoma, relativamente ao mundo ficcional que as acolhe, e também uma sobrevida que transcende a do seu autor” (REIS, 2018, p. 34).

Para Reis (2018), essa capacidade de autonomia das personagens, essa transcendência e sobrevida é o que busca todo grande narrador ou dramaturgo em suas criações, corroborando o dramaturgo Luigi Pirandello (1977), quando este afirma que

tudo que tem vida está sujeito a morrer, porém com a obra de arte, acontece o contrário: “ela se perpetua viva” (PIRANDELLO, 1977, p. 39).

Da mesma maneira que a personagem do romance, também discorreremos agora sobre a personagem do teatro/drama, visto que uma das obras que analisamos no *corpus* desta dissertação é a peça teatral *Seis personagens à procura de um autor* (1921), de Luigi Pirandello. Apesar das semelhanças entre um romance e uma peça teatral, trataremos, a partir de agora, das diferenças que a personagem dramática impõe em relação à romanesca.

Para Barthes (1966; 1970), a personagem é um elemento essencial no romance, pois sem um agente não existe uma narrativa verdadeiramente, não há o que se narrar, já que as funções e os significados das ações ocorridas dentro do texto dependem dessa personagem, constituindo assim o enredo da narrativa.

Tanto no romance quanto no drama, essas personagens se situam em determinado contexto, lugar e época, e revelam-se por meio de uma série de acontecimentos. Porém, enquanto no romance representa-se o homem em seu meio social e histórico, e detalham-se costumes da época, ambientes e outros fatores que de alguma forma aceleram ou retardam a ação, tentando, dessa maneira, compreender a totalidade da vida, no drama isso é feito por meio das ações humanas, apresentadas diretamente perante os olhos dos espectadores, que, normalmente, eliminam detalhes muito específicos que alongariam demais a duração da peça, e se atêm às personagens necessárias para conduzir o conflito de forma mais clara, já que uma peça teatral, geralmente, tem duração máxima três horas.

Para o crítico de teatro brasileiro Décio de Almeida Prado (2009), mesmo que o romance não tente centralizar o seu interesse inteiramente sobre os indivíduos, detalhando minuciosamente o ambiente, o tempo e os objetos, a personagem ainda é um dos seus elementos principais. Já no teatro, é a soberania da personagem que se afirma no palco, pois as personagens integram quase a totalidade da obra, não existe nada que não seja através delas. Ambos, teatro e romance, falam das buscas do ser humano, mas o teatro demonstra isso por meio do próprio homem, de sua presença viva, que é o ator. Portanto, para Prado (2009, p. 84), “o teatro é ação e romance narração”.

A vantagem do teatro é dirigir-se à plateia, na maioria absoluta das vezes, sem a interposição da instância narrativa. As histórias são mostradas no palco como se fossem deveras a realidade, sendo assim, são mais persuasivas, tendo, de acordo com a professora e pesquisadora Sonia Pascolati (2019), suas características retratadas de maneira mais precisa e seus traços essenciais, valores e formas revelados por meio de

suas atitudes e pelo diálogo. Para o professor e pesquisador Alexandre Flory (2010), podemos classificar as personagens em alegoria, tipo, estereótipo, caráter e indivíduo.

Flory (2010) explica que a personagem alegórica personifica uma ideia ou sentimento abstrato, como a morte, por exemplo. Já a personagem tipo é mais próxima da tradição literária e são representadas por suas posições sociais ou atividade profissional, e se mantém a mesma durante toda a peça. O estereótipo é a personagem que exagera nos traços e acaba se tornando um clichê, superficial e repetitivo. Essas três categorias seriam equivalentes as “personagens planas” do romance.

Já as duas outras categorias, seriam correspondentes às “personagens esféricas”, pois têm seu psicológico um pouco mais desenvolvido que a tipo, mas não chegam a se tornar uma personagem “indivíduo”, que é aquela que representa o ser humano em seu ápice de desenvolvimento, com crises existenciais, reações inesperadas pelo público e comportamento imprevisível.

Como, na maioria absoluta das vezes, não há narrador, a personagem do teatro se caracteriza, de acordo com Prado (2009), pelo que ela revela sobre si mesma durante a peça, pelo que ela faz e pelo que as outras personagens dizem sobre ela. Para Pascolati (2019), que alicerça-se em Prado (2009), a personagem dramática, para revelar seus pensamentos mais íntimos, seus estados de espírito e suas buscas interiores, não pode se apoiar na onisciência do narrador ou fazer uso do fluxo de consciência, que são comuns às personagens do romance. Para tanto, elas necessitam tornar tudo concreto por meio do diálogo, seja a partir de uma outra personagem confidente, para quem ela revela sua intimidade, seja por meio do aparte, quando a personagem rompe a quarta parede<sup>4</sup> do teatro e faz do próprio público seu confidente, ou, seja por meio do monólogo, quando a personagem pronuncia frases sozinha, demonstrando seus sentimentos no palco sem se dirigir diretamente à plateia.

De acordo com Pascolati (2019), outra forma de caracterização ainda melhor que um aparte, é quando a personagem se dá a conhecer por meio do que ela revela durante a ação, com gestos, pequenas atitudes e expressões. E, a última forma de caracterizar a personagem, de acordo com Prado (2009) e Pascolati (2019), é sobre o que outros dizem a respeito dela. Essa forma refere-se à relação da personagem com o seu autor, que, para tornar a técnica eficaz, é o mais fiel possível para com a linguagem do universo social da

---

<sup>4</sup> Quarta parede: Parede imaginária que se separa o palco da plateia. No teatro ilusionista (ou naturalista), o espectador assiste a uma ação que se supõe rolar independentemente dele, atrás de uma divisória translúcida. Na qualidade de *voyeur*, o público é instado a observar as personagens, que agem sem levar em conta a plateia, como se protegidas por uma quarta parede. (PAVIS, 2008, p. 315; 316).

personagem e permite que elas tenham diferentes pontos de vista em relação ao seu. Essa técnica eleva “ao grau máximo a ilusão de independência da personagem em relação ao seu criador” (PASCOLATI, 2019, p. 97), sendo de grande importância para estudarmos a peça teatral *Seis personagens à procura de um autor* (1921), na qual nos debruçaremos no capítulo dois desta dissertação.

De acordo com Prado (2009), as criaturas nascidas da imaginação dos romancistas ou dos dramaturgos só começam a viver, adquirem existência artística, quando são libertadas e tomam nas mãos as rédeas de seus destinos. São essas personagens que classificamos como autorreflexivas e discorreremos mais a respeito ainda na próxima seção deste capítulo.

Passaremos, no tópico seguinte, a explicar sobre a metaficção e a autorreflexividade na literatura, para que, dessa maneira, possamos compreender de modo mais claro as personagens que compõem o *corpus* desta dissertação.

## **1.6. Metaficção e autorreflexividade**

Depois da explicação do desenvolvimento da personagem, explicaremos nesta seção como se caracterizam os termos metaficção e autorreflexividade na literatura. Para o teórico Jonathan Culler (1999), a literatura é a prática que os autores usam para fazer avançar e renovar seus textos, sendo então, sempre uma reflexão sobre a própria literatura. Há algumas décadas, os teóricos vêm dando especial atenção à autorreflexividade nas narrativas e para quando ela começou a ser utilizada como estilo nos romances.

A narrativa autorreflexiva, de acordo Culler (1999) e outros teóricos, se avizinha dos termos metaficção, narrativa autorreferente, antiilusionista, autoconsciente, especular, narcisista, entre outros. De acordo com a pesquisadora Zênia Faria (2012), a História Literária já registrava, desde o século XVI, no Ocidente, o surgimento de um tipo de texto ficcional que se voltava para si mesmo, com questionamentos e comentários sobre seu próprio processo de reprodução. Obras como *Dom Quixote de la Mancha* (1605), de Miguel de Cervantes e *A vida e as opiniões do cavalheiro Tristram Shandy* (1759), de Laurence Sterne, já traziam em seu bojo reflexões sobre seu próprio caráter ficcional, por

meio da presença de romances, peças teatrais e diálogos com o leitor sobre o ato de escrever dentro das narrativas.

Embora seja um fenômeno de estudos recentes e comumente associado à pós-modernidade, “os autores nunca deixaram de produzir narrativas metaficcionais, ou de natureza semelhante” (FARIA, 2012, p. 238), porém esse fenômeno literário não era estudado pelos teóricos e críticos literários até o início dos anos 1970.

Com a expressiva publicação, a partir dos anos 1970, de romances metaficcionais, teóricos, críticos e também os romancistas, principalmente de países da Europa, Estados Unidos e Canadá, “se debruçaram sobre as narrativas mais características dessa tendência, na tentativa de analisá-las, de definir sua natureza, de determinar diferentes aspectos e procedimentos que as caracterizam” (FARIA, 2012, p. 239).

De acordo com o crítico literário norte-americano Larry McCaffery (1976), o termo metaficção foi primeiramente abordado pelo romancista, também norte-americano, Willian Gass, em sua obra *Fiction and the figures of life*, de 1970. Para McCaffery (1976) o termo designava narrativas experimentais, que rompiam com as convenções e transgrediam o cânone.

Para a crítica literária Patricia Waugh (1984), existem várias possibilidades de apresentação dos aspectos autorreflexivos nas narrativas, mas o ponto em que convergem e as une na contemporaneidade seria a maneira como exploram a teoria da ficção por meio da prática de escrever ficção. Waugh (1984) afirma que a autorreflexividade, o voltar-se sobre si mesma, as formas espelhadas, a autoconsciência das personagens, as estruturas em abismo, os diversos níveis interpretativos, são marcas características da metaficcionalidade dos nossos tempos.

Mas como é designado propriamente o termo metaficção? Recurso bastante utilizado na literatura de hoje, a metaficção pode então ser definida, de acordo com a teórica e crítica literária Linda Hutcheon (1984), como a ficção que discute seu próprio estatuto ou que inclui dentro de si um comentário a respeito de sua própria composição. Assim também para Waugh (1984), esse tipo de ficção tem como objetivo o desvendamento do processo criativo da narração.

Waugh (1984) também explica que, nas narrativas metaficcionais, como em um jogo de espelhos, o autor produz o texto ao mesmo tempo em que é produzido por ele. A autora também define o termo como uma escrita ficcional que conscientemente reflete sobre seu próprio status, de maneira a questionar seu relacionamento com a realidade. Ao

criticar seus próprios métodos de construção, a metaficção não só examina as estruturas da narrativa, mas também explora a ficcionalidade do mundo fora do texto.

Já para o professor e escritor Gustavo Bernardo (2010, p. 10), “trata-se de um fenômeno estético autorreferente através do qual a ficção duplica-se por dentro, falando de si mesma ou contendo a si mesma”. Para Souza, Franca e Camargo (2017), nas narrativas metaficcionais, o autor transfere para o texto as próprias inquietações que lhe ocorrem durante o processo de escritura do texto, evidenciando e expondo seu processo criativo. Para o autor Kurt Müller (2017), a metaficção seria a ficção sobre a própria ficção, onde o processo de construção ficcional é desenvolvido por meio de técnicas autorreflexivas.

Uma ficção dentro de outra ficção. Observamos que, quando o autor cria uma personagem que narra uma história, confere-lhe também o status de autor, e, para a metaficção, essa é a função mais importante da narrativa, a de autor. É essa função que opõe e ao mesmo tempo aproxima a realidade da ficção, bem como revela ao leitor os bastidores da criação. Ao criar-se um narrador-autor (ou narrador-escritor) e atribuir essas duas funções à personagem, o autor, que é uma figura externa, passa a ser parte do texto criado. Esse processo, que borra as relações entre realidade e ficção, determina um jogo cujo objeto é a autoria. O nome do autor empírico é quase que desconsiderado e é a personagem quem assume essa função. Para o historiador brasileiro Lauro Junkes (1997), esse fato confunde o leitor, cuja ideia de autor é a de alguém que existe de fato e tem uma importância inegável para a existência de qualquer obra literária.

A metaficção revela as costuras do texto, deixa em evidência seus bastidores e como o texto é construído, provocando um efeito questionador no leitor, que passa a examinar as estruturas da ficção narrativa e também a ficcionalidade fora do mundo do texto literário. Por conter um discurso crítico, a metaficção desafia os leitores a pensarem a literatura de forma diferente, desenvolvendo, com um pensamento crítico sobre a textualidade, um leitor menos ingênuo.

A metaficção apresenta, então, um tipo de composição textual que é autoconsciente e autorreflexivo. O próprio texto questiona sobre a relação entre ficção e realidade. Nesse sentido, a própria ficção fornece à crítica seus métodos de construção (Waugh, 1984). Todos os textos literários criam um mundo ficcional, mas apenas a metaficção brinca com a construção e a desconstrução desse mundo criado. Corroborando Hutcheon, Patricia Waugh (1984), afirma que a metaficção serve de metáfora para o

mundo real e cria mundos imaginários que nos ajudam a entender que a realidade em que vivemos também é construída.

A criação de personagens autoconscientes compreende um importante suporte do processo de construção de uma narrativa autorreflexiva ou metaficcional. Protagonistas conscientes de sua condição ficcional, personagens-escritores ou aqueles que dialogam com seus autores e com seus leitores, são alguns dos exemplos mais comuns de personagens autorreflexivas.

A representação literária do escritor se observa por meio da crescente presença de personagens autores nas narrativas ou da abordagem da própria literatura como tema. Podemos afirmar, dessa maneira, que a ficcionalização do autor é uma característica importante das obras metaficcionais. Nessas obras, a criação de personagens autores promovem uma discussão acerca do fazer literário e propiciam um diálogo, muitas vezes subversivo, com a tradição. O autor passa a estar presente por meio da voz do narrador ou pelo espelhamento em algum personagem, fazendo com que sua presença exerça diferentes funções na narrativa. Ele vai progressivamente se tornando personagem de sua obra e quanto mais “alardeia sua presença no romance, mais notável é sua ausência fora dele” (Waugh apud Bernardo, 2010, p. 184). Sendo o escritor empírico pertencente à esfera real e o autor implícito à esfera da ficção, há uma aproximação entre o real e o imaginário por meio da afirmação do caráter ficcional da própria realidade. Todavia, o crítico Antonio Candido (2009) elucida que o autor, quando cria personagens baseados em pessoas reais, na verdade está apresentando uma interpretação dessa existência, sendo assim, essa ficcionalização não pretende trazer para o texto a matéria viva, mas sim representá-la.

Em *Seis personagens à procura de um autor* (1921), há uma peça de teatro dentro de outra peça de teatro, em que as personagens, conscientes de seu papel ficcional, saltam das páginas do autor, Pirandello ficcionalizado, e discutem com os atores e com o diretor durante o ensaio. Além disso, Pirandello é citado várias vezes dentro do drama, trazendo, dessa maneira, à discussão as técnicas usadas por ele, suas angústias no desenvolver da peça e demonstrando os percalços enfrentados pelas personagens no decorrer do drama. Mesclando realidade e ficção, Pirandello reflete sobre a complexa criação de uma obra de arte.

Já em *A hora da estrela* (1977), Clarice Lispector cria um narrador-escritor espelhado em si mesma, ficcionalizando sua prática de escritora. Por meio de Rodrigo S. M., Lispector explicita suas angústias e dificuldades no processo de desenvolver um

romance e de criar uma personagem, além de incluir nessa personagem aspectos de sua vida pessoal. Desde o seu prefácio, Lispector embaralha ficção e realidade, compondo sua narrativa enquanto expõe o seu processo criativo e exige um leitor atento e sagaz.

Finalmente em *Mar Negro* (2014), o escritor Dau Bastos dá vida a uma protagonista tão consciente de sua posição de personagem, que esta sabe que sua morte possivelmente vai ser definida pelo autor na última página do romance. A todo momento, ela, Anderline, questiona e indigna seu autor por conta de suas mazelas. Bastos também se ficcionaliza nas falas desta personagem, que dialoga e chega a discutir com ele e com os leitores do livro.

São essas personagens, construídas de maneira mais subjetiva e autoconscientes, protagonistas que convencem o leitor de suas palavras, que abordaremos nas obras do *corpus* de nosso estudo. Personagens que fazem o leitor enxergar-se como parte de sua incompletude, sentindo-se parte do processo de reflexão do texto. Protagonistas conscientes de sua importância na obra, que dialogam e desafiam seu autor ao longo da narrativa e que expõem o processo criativo da literatura. Heróis tão marcantes que passam a ter vida própria, banhando a ficção de realidade e vice-versa.

Percebemos pelo início de nosso capítulo, que não só o romance e suas personagens passaram por grandes mudanças, mas também o autor adquiriu grande importância no mundo moderno, tendo seu nome e sua história sempre ligados às obras que publicava e, passando a exercer poderosa influência em seus leitores. Passaremos, na seção seguinte, a discutir como se deu o desenvolvimento e a influência da autoria nas narrativas, por meio dos estudos dos filósofos Roland Barthes (2012) e Michael Foucault (2009).

### **1.7. O nascimento e morte do Autor**

Daremos início a esse tópico, examinando o desenvolvimento da importância do autor no romance moderno. Analisaremos os estudos de 1967, do filósofo francês Roland Barthes, sobre como se deu o nascimento do autor no texto e de que maneira ele cedeu sua importância à linguagem, atingindo assim a sua morte. Também abordaremos as proposições de 1969, de Michael Foucault, sobre o que vem a ser um autor e quais as funções que este passou a assumir no discurso. Essas discussões nos darão uma base

sólida para investigarmos a importância e a posição do autor na contemporaneidade, bem como seu renascimento, a fim de que se possa comprovar que a teoria barthesiana pode fazer-se tão dissoluta e fragmentada quando o sujeito do romance contemporâneo.

### **1.7.1. Barthes e a morte do Autor**

Não há dúvidas, entre os filósofos e estudiosos, que o romance permanece sendo a forma literária mais importante e expressiva de nosso tempo, tanto pela difusão quanto pela influência que alcança no público leitor. Consciente dessa forte influência e culto à figura dos autores dos romances, o filósofo francês Roland Barthes (2012) escreve um ensaio em que reflete a respeito da importância deles nas narrativas, sobre o papel da linguagem e do leitor diante do que é escrito.

Os textos que chamamos hoje de “literários” (narrativas, contos, poesias, epopeias, comédias, tragédias) eram aceitos e colocados em circulação, em séculos passados, sem que seu autor fosse questionado. A antiguidade desses textos, sendo verdadeira ou suposta, era garantia suficiente para que fossem considerados autênticos. Expressões como “Hipócrates disse” ou “Plínio narra” marcavam um discurso destinado a ser aceito e aprovado (FOUCAULT, 2009, p. 275). Depois da invenção dos direitos autorais e da propriedade do autor, no final do século XVIII, o nome do autor passou a reinar nos manuais de história literária, nas biografias de escritores, nas entrevistas dos periódicos e “na própria consciência dos literatos, ciosos por juntar, graças ao seu diário íntimo, a pessoa e a obra” (BARTHES, 2012, p. 58). Na cultura ocidental, a imagem das obras se tornou tiranicamente centralizada na figura do autor, na sua história e seus gostos.

Questionando esses privilégios da figura do autor, Barthes publica, originalmente no periódico norte-americano *Aspen*, em 1967, o ensaio “A morte do Autor”. Barthes (2012) formulou uma hipótese que configurou a morte do autor por meio de uma citação de Balzac: “era a mulher, com seus medos repentinos, seus caprichos sem razão, suas perturbações instintivas, suas audácias sem causa, suas bravatas e sua deliciosa finura de sentimentos” (BALZAC *apud* BARTHES, 2012, p. 57). O estruturalista questiona de onde vem esse trecho e quem o pronuncia dentro da narrativa:

É o herói da novela, interessado em ignorar o castrado que se esconde sob a mulher? É o indivíduo Balzac, dotado, por sua experiência pessoal, de uma filosofia da mulher? É o autor Balzac, professando ideias “literárias” sobre a feminilidade? É a sabedoria universal? A psicologia romântica? (BARTHES, 2012, p. 57).

Barthes afirma que é impossível saber quem narra esta parte do texto, porque a “escritura é a destruição de toda voz, de toda origem” (BARTHES, 2012, p. 57). O tom da voz se perde dentro da narrativa devido à utilização de locuções vazias, o que torna a escrita neutra, por onde nenhum sujeito entra. Perde-se, então, qualquer identidade, perde-se o corpo de quem escreve, o autor entra em sua própria morte, desaparece, é assim que a escritura começa (BARTHES, 2012).

A progenidade da ideia da figura de um autor surgiu na sociedade moderna, resultante da ideologia capitalista, que concedeu maior importância à pessoa do autor, devido à valorização da vida e obra do indivíduo:

O autor é uma personagem moderna, produzida sem dúvida por nossa sociedade na medida em que, ao sair da Idade Média, com o empirismo inglês, o racionalismo francês e a fé pessoal da Reforma, ela descobriu o prestígio do indivíduo ou, como se diz mais nobremente, da "pessoa humana" (BARTHES, 2012, p. 58).

Dessa forma, a imagem do autor, seus gostos, sua história, suas paixões estão sempre ligados à sua literatura. A explicação de uma obra passou a ser vinculada a quem a produziu, como se “através da alegoria mais ou menos transparente da ficção, fosse sempre afinal a voz de uma só e mesma pessoa, o autor, a entregar sua ‘confidência’” (BARTHES, 2012, p. 58).

No entanto, Barthes (2012) crê que quem lê se constrange a um sentido, a uma saída, a uma explicação anunciada como certa e verdadeira. Os próprios literatos são levados por esse movimento, ansiosos para juntarem a história dos autores com suas narrativas. Sendo assim, o teórico questiona esse sacro império onde “o autor nutre o livro, quer dizer que existe antes dele, pensa, sofre, vive por ele; está para a sua obra na mesma relação de antecendência que um pai para com o filho” (BARTHES, 2012, p. 61).

Barthes refuta esse império do autor, movendo-se em direção ao esvaziamento desse mito. De acordo com Barthes, analisando escritos de Mallarmé “é a linguagem que fala, não o autor” (BARTHES, 2012, p. 59). É com esse apagamento do autor que a escritura se inicia, sendo, dessa maneira, a linguagem que discursa e não o autor, pois ela

atinge um ponto em que somente ela atua, tendo afastado de si o autor. A linguística teria fornecido um argumento analítico precioso para esse apagamento do autor, pois, linguisticamente, o autor é apenas aquele que escreve, e a linguagem conhece apenas um sujeito e não uma pessoa:

Finalmente, fora da própria literatura (a bem dizer tais distinções se tornam superadas), a linguística acaba de fornecer para a destruição do Autor um argumento analítico precioso, mostrando que a enunciação em seu todo é um processo vazio que funciona perfeitamente sem que seja necessário preenchê-lo com a pessoa dos interlocutores: linguisticamente, o autor nunca é mais do que aquele que escreve, assim como "eu" outra coisa não é senão aquele que diz "eu": a linguagem conhece um "sujeito", não uma "pessoa", e esse sujeito, vazio fora da enunciação que o define, basta para "sustentar" a linguagem, isto é, para exauri-la (BARTHES, 2012, p. 60).

O nascimento do que Barthes chama de *escriptor*<sup>5</sup> acontece ao mesmo tempo que seu texto, e não antes dele, “outro tempo não há senão o da enunciação” (BARTHES, 2012, p. 61). O texto então perde seu teor de mensagem divina, seu sentido último de uma posição teológica (BARTHES, 2012), para Barthes o autor não é uma entidade no texto, mas um organizador de fragmentos textuais, imitando gestos sempre anteriores, jamais originais. O poder do autor está em mesclar as escrituras, explicando palavras por meio de outras palavras (BARTHES, 2012). É o *escriptor* que realiza esse processo de junção. Não há mais paixões, humores, sentimentos e impressões, o *escriptor* tem um imenso dicionário, a vida imita o livro, sendo o livro nada mais que um conjunto de signos, imitação perdida, infinitamente recuada (BARTHES, 2012).

Para Barthes (2012), decifrar o texto é algo totalmente inútil, pois não há segredo a ser descoberto ou um significado último, não há explicação final, pois o autor está afastado da escritura. Por essa razão, a figura do crítico literário adquiriu renome juntamente com o autor, o crítico passou a fazer parte do seu reino, sendo o único com o poder de desvendá-lo e dar sentido a ele. Barthes ainda contesta a crítica literária que insiste em relacionar a obra à vida do autor, e afirma que “dar ao texto um autor é um travão, é provê-lo de um significado último, é fechar a escritura” (BARTHES, 2012, p. 63).

---

<sup>5</sup> Barthes (2012) utiliza o termo *escriptor* em seu ensaio de 1967, para fugir da terminologia autor. Para o filósofo francês, no mundo moderno não cabe mais essa terminologia, e sim a do *escriptor*, cujo poder único seria o de combinar textos preexistentes em novas formas.

Porém, há um espaço de transgressão que se recusa a dar ao texto um segredo, que propõe uma escritura múltipla, contrateológica e revolucionária, onde “o espaço da escritura deve ser percorrido e não penetrado” (BARTHES, 2012, p. 63). Esse conjunto de escrituras múltiplas traz lugar ao leitor, que não deve ser concebido como um novo império, não deve criar outro mito, pois esse leitor não é uma pessoa, ele é um “homem sem história, sem biografia, sem psicologia, ele é apenas esse alguém que mantém reunidos em um mesmo campo todos os traços de que é constituído o escrito” (BARTHES, 2012, p. 64). O autor morre, para dar vida à leitura.

É essa premissa da morte do autor de Barthes (2012) que nos moveu no sentido de questionarmos até que ponto o autor está ou não afastado de suas escrituras nas obras, principalmente na contemporaneidade. Fazendo um percurso histórico, começaremos mais adiante, no nosso segundo capítulo, a refletir a respeito do drama de Luigi Pirandello, *Seis personagens à procura de um autor*, de 1921, que mostra a presença do autor, desde seu prefácio sobre a peça, e tem seu ofício discutido pelas personagens durante toda a obra. Passaremos, então, por Clarice Lispector e sua *A hora da estrela*, de 1977, em que a autora se expõe nitidamente na dedicatória da narrativa e cria uma espécie de alter ego em seu narrador Rodrigo S. M., até chegarmos aos dias de hoje, encerrando as discussões, no terceiro capítulo, com a obra *Mar Negro*, de Dau Bastos, publicada em 2014, em que a personagem principal dialoga e desafia seu escritor durante toda o livro. Dessa maneira, pretendemos ir na contramão de Barthes (2012), contestando algumas ideias do crítico francês, de modo a evidenciar que, apesar do reconhecimento do texto, da linguagem e do leitor, há o que podemos caracterizar como um renascimento do autor na contemporaneidade, se é que de fato, alguma vez este tenha morrido.

Na próxima seção, daremos início a uma investigação sobre a “função autor” nos discursos, estabelecida pelo filósofo francês Michael Foucault (2009) e, de que maneira esse filósofo discute o nascimento e a morte do autor nos textos literários.

### **1.7.2. Foucault e a “função autor”**

Neste tópico, daremos início às discussões sobre os estudos de Michael Foucault (2009) a respeito do nascimento e da importância do autor depois da evolução do livro para a forma impressa. Corroborando algumas ideias de Barthes (2012) e contestando

outras, Foucault acredita que o autor passou a exercer funções diferentes dentro do discurso com o passar dos anos e, também analisa as funções que a ideia de morte do autor, de Barthes, deixou descoberta.

O direito do autor e da propriedade literária, tal como é conhecida na modernidade, é o resultado de um processo de individualismo e direitos autorais vindos do século XVIII. O teórico Michael Foucault, em seu ensaio *O que é um autor*, de 1969, dois anos depois do ensaio de Barthes, também reflete sobre o nascimento e a morte do autor. Tomando emprestado de Samuel Beckett a formulação de seu tema, ele começa seu discurso com a seguinte frase: “Que importa quem fala?”, afirmando que é necessário atribuir a certos textos um nome próprio, fazendo assim de um indivíduo, um autor, e de um conjunto de escritos, uma obra. Foucault (2009, p. 267) afirma que “essa noção do autor constitui o momento crucial da individualização na história das ideias, dos conhecimentos, das literaturas, e também na história da filosofia e das ciências”. Corroborando as conjecturas de Foucault, Barthes confirma o início do prestígio do sujeito em seu ensaio “A morte do autor”:

O autor é uma personagem moderna, produzida sem dúvida por nossa sociedade na medida em que, ao sair da Idade Média, com o empirismo inglês, o racionalismo francês e a fé pessoal da Reforma, ela descobriu o prestígio do indivíduo ou, como se diz mais nobremente, da "pessoa humana". (BARTHES, 2012, p. 58).

Para responder essa questão “importa quem fala?”, Foucault afirma que se tornou importante e indispensável, a partir de um certo tempo na História, atribuir um nome próprio a certos textos, ou seja, um autor para determinadas obras. Mas, o que vem a ser um autor? De acordo com o historiador francês Chartier (2014), que estabelece um diálogo constante com o trabalho de Foucault a respeito do que se constitui um autor e uma obra, “estar no que se imaginaria ser a origem do que foi dito ou escrito não faz de um indivíduo um autor. Nem tampouco tudo o que um autor diz ou escreve constitui sua obra” (CHARTIER, 2014, p. 07). Desse modo, nem tudo que é escrito por algum autor constitui parte de sua obra, o discurso para ser considerado parte da criação, não pode ser uma mera palavra cotidiana.

Foucault (2009) afirma que o nome do autor não é somente um elemento no discurso, mas ele exerce um papel importante em relação a este. Entende-se então que uma obra não é tudo que o autor deixou para trás, dentre tudo que foi deixado por ele, o nome do autor classifica, reagrupa, delimita, exclui e opõe um discurso a outros,

homogeneizando e autenticando alguns deles, dando status ao que foi deixado, indicando que esse discurso não é uma simples palavra banal. Portanto, um autor ou a “função autor”, produzida pela sociedade moderna, “é característica do modo de existência, de circulação e de funcionamento de certos discursos no interior de uma sociedade” (FOUCAULT, 2009, p. 274).

A invenção do direito do autor e da propriedade literária, como conhecida e exercida na modernidade, foi o que ressaltou ainda mais essa “função autor”, dessa forma, se editaram regras estritas sobre os direitos do autor, dos editores e direitos de reprodução, no final do século XVIII, que Foucault acreditava ser o primeiro momento e um primeiro mecanismo que ligava a “função autor” a uma definição de concepção burguesa do indivíduo e da propriedade (FOUCAULT, 2009). No entanto, Chartier (2014) advoga que essa “função autor” ligava-se também a outros dispositivos mais antigos, do início do mesmo século, que seriam o da transgressão e da censura.

De acordo com o historiador francês, não devemos relacionar a emergência da “função autor” apenas à condenação da transgressão, mas à passagem do manuscrito para a forma impressa do livro, que desde muito cedo, no século XVI, já apresentava mecanismos que identificavam essa função. Em Paris, por exemplo,

processos são acionados [...] desde o início do século XVI, por escritores que tiveram textos publicados sem seu consentimento; há a introdução, nas edições impressas, pela primeira vez em 1509, do direito dado a um autor para atuar na França como editor de sua própria obra; há ainda a presença do nome próprio e de um nome próprio que remeta a um indivíduo singular, de modo muito mais frequente no mundo do impresso do que no mundo do manuscrito, sob todas as formas possíveis desta presença, como na página de rosto ou no colofão, sob a forma do nome completo ou sob a forma de um emblema ou de um símbolo imediatamente identificável; há, por fim, e sobretudo no livro impresso, o aumento da presença do autor caracterizada por seu retrato, ou seja, dá-se a substituição de uma cena tradicional, a da dedicatória - na qual o autor era retrato ajoelhado entregando ao Príncipe a obra que escreveu, traduziu, compilou - pelo retrato do autor, seja um retrato estereotipado frequentemente com a técnica da xilogravura, seja um retrato preocupado em dar uma imagem mais verdadeira do indivíduo (CHARTIER, 2014, p. 56, 57).

Sendo assim, a imagem do autor, seus gostos, sua história, suas paixões estão sempre ligados à sua literatura, a explicação da obra é sempre buscada ao lado de quem a produziu, como se fosse sempre a voz de uma só e mesma pessoa, o autor, a entregar sua

confidência (BARTHES, 2012). Essa emergência do autor se deve a várias mudanças históricas ocorridas entre os séculos XVI e XVIII, que incluem a subjetividade moderna, as mudanças provocadas pelo capitalismo e tecnologias, e as mudanças jurídicas e comerciais nos direitos autorais.

A supremacia da figura do autor começou a declinar no final da década de 1960, na mesma época do lançamento do texto de Roland Barthes, em 1967, quando o autor francês afirmou que o autor estava morrendo. Foucault (2009) reitera que o sujeito da escrita, pela abertura de um espaço produzido pela obra, está sempre a desaparecer. Dessa maneira, para Foucault (2009), há um parentesco da escrita com a morte, pelo apagamento da própria existência do escritor, já que a escrita desencadeia a abertura de um espaço pelo qual o sujeito da escrita está a se afastar. Porém, o autor francês também afirma que esse afastamento do autor na escrita não trouxe para ele sua completa morte, mas desencadeou para si funções diferentes de acordo com o discurso que devem ser avaliadas: “não estou, porém, muito seguro de que se tenha extraído todas as consequências que a constatação exigiria, nem que se tenha avaliado com exatidão o alcance do acontecimento” (FOUCAULT, 2009, p. 269).

Com seu ensaio, Foucault (2009) insiste em localizar o espaço deixado vazio pelo desaparecimento do autor, as funções livres que esse desaparecimento deixa descobertas. Para Foucault, que complementa e problematiza o texto de Barthes:

[...]não basta, evidentemente, repetir como afirmação vazia que o autor desapareceu [...] O que seria preciso fazer é localizar o espaço assim deixado vago pela desapareição do autor, seguir atentamente a repartição das lacunas e das falhas e espreitar os locais, as funções livres que essa desapareição faz aparecer (FOUCAULT, 2009, p. 271).

Foucault questiona sobre o caráter necessário ou não da “função autor”, chegando a imaginar uma sociedade sem autores:

Podemos imaginar uma cultura em que os discursos circulassem e fossem recebidos sem que a função autor jamais aparecesse. Todos os discursos, qualquer que fosse o seu estatuto, a sua forma, o seu valor, e qualquer que fosse o tratamento que se lhes desse, desenrolar-se-iam no anonimato do murmúrio (FOUCAULT, 2009, p. 287, 288).

Essa passagem pode ser associada atualmente aos meios digitais e ao advento da rede mundial de computadores. A figura moderna do autor vem sofrendo uma alteração radical com a internet, processos que colocam em questão os livros de papel, a autoridade

autoral e o questionamento das formas de controle comerciais estabelecidos no século XVIII. Para o pesquisador Tadao Takahashi (2000), vivemos atualmente na sociedade da informação, uma “nova era em que a informação flui em velocidades surpreendentes e em grandes quantidades, transformando profundamente a sociedade e a economia” (TAKAHASHI, 2000, p.3), além de permitir o compartilhamento de conhecimentos, informações e dados na rede. Apesar desta nova era permitir que o indivíduo adquira autonomia junto a alguns tipos de narrativas na internet, como por exemplo o texto eletrônico compartilhado, onde o leitor tem o poder de intervir, modificar e reescrever o texto, ao mesmo tempo, a soberania dos autores é enfraquecida. No entanto, assim como é evidente esse apagamento do autor, também é perceptível, por meio da relação entre os interlocutores, a presença dele, tendo em vista que, ao estabelecer um relacionamento com o outro, esse inunda o texto de sua presença, o que configura uma tomada de espaço pelos leitores e uma redução apenas parcial do autor. Contudo, mesmo diante do fato da presença reduzida do autor, ainda é evidente que ele transita, assim como os leitores, no desenrolar do texto. Essas proposições corroboram Chartier (1999):

O mundo dos textos eletrônicos também remove a rígida limitação imposta à capacidade do leitor de intervir no livro. O objeto impresso impunha sua forma, estrutura e espaços ao leitor e não supunha nenhuma participação material física do leitor. Se, contudo, quisesse inscrever sua presença no objeto, ele só poderia fazê-lo clandestinamente, ocupando com seu manuscrito as margens ou as páginas em branco. Tudo isso muda com o texto eletrônico. Não apenas os leitores podem submeter o texto a uma série de operações (podem indexá-lo, mudá-lo de um lugar para outro, decompô-lo e recompô-lo), mas podem também tornar-se coautores. A distinção entre escrever e ler, entre o autor do texto e o leitor do livro, que é imediatamente discernível na cultura impressa, dá lugar agora a uma nova realidade: o leitor torna-se um dos possíveis autores de um texto multiautoral ou, no mínimo, o criador de novos textos compostos por fragmentos deslocados de outros textos (...). Além disso, têm o poder de intervir a qualquer momento para modificar o texto e reescrevê-lo.

O resultado é, assim, um *status* ambíguo dado ao indivíduo, uma vez que, por um lado, ele adquiriu um poder desconhecido sobre os textos em qualquer das formas anteriores de representação e reprodução da palavra escrita (rolo, o manuscrito, o livro impresso) e, por outro lado, sua soberania como “autor” é apagada pela mobilidade e maleabilidade do texto eletrônico que, de acordo com o sonho e desejo de Foucault, permite a produção de discursos sem a necessidade de atribuí-los a uma identidade fixa e estável (CHARTIER, 1999, p. 3, 4)

Essa possibilidade de interação torna possível que autores e leitores sejam parceiros no processo de criação. Todos podem ser autores, colaborar e enriquecer as

criações disponíveis na internet, o que caracterizaria uma sociedade sem a soberania e estabilidade da figura do autor. Contudo, autores e leitores devem estabelecer um relacionamento com base nos direitos e nas licenças de uso. Com o advento da internet, as antigas leis sobre a propriedade autoral estão sendo revistas e atualizadas.

Na próxima seção, daremos início às discussões a respeito dessa mudança na instância do autor moderno, que podemos classificar como um renascimento do autor dentro do texto literário, por meio de novas variações do gênero do romance.

### **1.8. O renascimento do autor**

Percebemos, por meio das considerações descritas no tópico anterior, que o autor não perdeu toda a importância dentro da obra, uma vez que é possível, ao contrário do que Barthes (2012) enuncia a respeito da substituição do autor pela linguagem, identificar, com bases nas “funções livres” (FOUCAULT, 2009, p. 271) evidenciadas pelo apagamento do autor, que ainda há traços representativos dele nos textos. Assim, a partir das décadas de 1970 e 1980, aproximadamente, com a expressiva publicação de romances metaficcionais, romances autobiográficos, autobiografias e autoficções, esses traços nos dão a entender a existência da presença viva do autor dentro da obra.

Com a morte do autor barthesiana na década de 1960, em que o autor perdia autonomia dentro do texto, novos estudos começaram a emergir, a partir desse cenário, tendo como objetivo explorar a presença do autor incorporada no livro. Autores como o ensaísta francês Philippe Lejeune e o escritor Serge Doubrovsky, deram início, então, a estudos sobre a prática de autobiografias e autoficções, respectivamente, e, dessa forma, contribuíram fortemente para a “guinada subjetiva” (SARLO, 2007, p. 30) da literatura a partir de 1960 e 1970:

Esse reordenamento ideológico e conceitual da sociedade do passado e de seus personagens, que se concentra nos direitos e na verdade da subjetividade, sustenta grande parte da iniciativa reconstituidora das décadas de 1960 e 1970. Coincide com uma renovação análoga na sociologia da cultura e nos estudos culturais, em que a identidade dos sujeitos voltou a tomar o lugar ocupado, nos anos 1960, pelas estruturas (SARLO, 2007, p. 19)

Essa guinada, de acordo com Sarlo (2007), aponta para uma revalorização do sujeito que havia sido expulso de cena nos anos anteriores, dentro de várias áreas de estudos, fenômeno que a autora nomeia de “sujeito ressuscitado” (SARLO, 2007, p. 30). Esse sujeito ressuscitado pode ser verificado não só nas escritas biográficas, já tão famosas na França, que começaram a emergir pelo resto do mundo, mas também, de acordo com a pesquisadora Eneida Maria de Souza (2011), nas entrevistas e debates televisivos feitas com os escritores, de maneira a expor a vida privada do autor, buscando uma afirmação pessoal pelo olhar do outro e demonstrando, assim, que vida e obra caminham juntas.

Discutiremos brevemente como se constituem as autobiografias, autoficções e romances autobiográficos, para evidenciarmos esse renascimento do sujeito autoral. Em estudos sobre as autobiografias, Lejeune (2014) concebia um contrato de leitura entre o autor e o leitor dentro da obra, que ele chamava “pacto autobiográfico”:

O pacto autobiográfico é a afirmação, no texto, dessa identidade, remetendo, em última instância, ao *nome* do autor, escrito na capa do livro. As formas de pacto autobiográfico são muito diversas, mas todas elas manifestam a intenção de *honrar sua assinatura*. O leitor pode levantar questões quanto à semelhança, mas nunca quanto à identidade. (LEJEUNE, 2014, p. 30 e 31, grifos do autor)

Sendo assim, nesse pacto, há uma relação de identidade entre o autor, o narrador e a personagem, sendo os três a mesma pessoa que enuncia, e, um princípio de veracidade onde presume-se que todas as afirmações do autor dentro da autobiografia sejam verdadeiras, mostrando um autor vivo dentro da narrativa. Há um compromisso com a verdade neste tipo de texto, que pode inclusive trazer consequências legais para o autor.

Já na autoficção, levantada por Doubrovsky (1977), o autor também se faz presente e agora, faz uso do texto ficcional para falar de sua biografia, e aplica biografemas<sup>6</sup> como artifícios literários para ficcionalizar a própria vida. O pacto que ocorre na autoficção é diferente da autobiografia, o que sucede aqui é o pacto ambíguo ou oximórico, que para a crítica literária Hélène Jaccomard (1993), é uma junção dos pactos autobiográfico e do pacto romanesco/ficcional (onde prevalece o princípio da invenção) na mesma obra, sendo assim, a autoficção romperia com o princípio da veracidade sem

---

<sup>6</sup> Neologismo criado por Barthes, um biografema é, segundo o autor (1984), um fragmento que ilumina certos detalhes da vida do biografado, que imprimem novas significações no texto que podem servir como pontes entre a realidade e a ficção.

abraçar totalmente o princípio da invenção, misturando-se os dois, resultando em um texto marcado pela ambiguidade e pela contradição.

Diferente também é o que acontece no romance autobiográfico, Lejeune (2014) classifica este como sendo “todos os textos de ficção em que o leitor pode ter razões de suspeitar, a partir das semelhanças que acredita ver, que haja identidade entre autor e personagem, mas que o autor escolheu negar essa identidade ou, pelo menos, não afirmá-la” (LEJEUNE, 2014, p. 29), desse modo, no romance autobiográfico, ficção e realidade se combinam e também são marcadas pela ambiguidade, porém o autor não afirma e nem nega as semelhanças do texto com sua vida particular, deixando para o leitor as possibilidades de interpretação.

Para visualizarmos de maneira melhor a diferença entre os pactos e até que ponto vai o princípio da veracidade, faremos uso de uma figura criada pela estudiosa Anna Faedrich (2015). Nesta figura, ela aponta de maneira clara e sucinta a diferença entre os contratos de leitura feitos por cada autor.

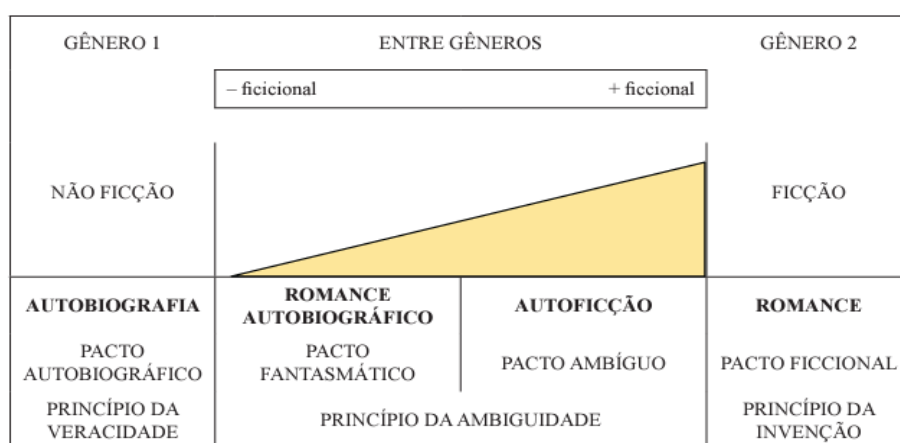


*Figura 1. Contratos de leitura e princípios de cada gênero literário*

Percebemos pela figura de Faedrich (2015) que, quanto mais ficcional a obra, menos vigora o princípio da veracidade e menos se encontraria a presença da figura do autor. Isto posto, podemos inferir que os pressupostos de Barthes de que o texto seria autônomo e livre da influência do autor, jamais seriam admitidos nas autobiografias, autoficções e romances autobiográficos, onde o autor sempre se faz presente dentro das obras a cada página, seja de maneira clara ou ambígua.

Exploraremos em nossa análise, de que formas podemos perceber que a figura do autor existe até mesmo no romance, que, mesmo fazendo parte do pacto

ficcional/romanesco, onde prevalece o princípio da invenção, também traz, em muitos casos, a presença do autor das mais variadas maneiras dentro do texto.

Analisaremos, no próximo capítulo, duas das obras do *corpus* de nossa dissertação, a peça de teatro *Seis personagens à procura de um autor* (1921), de Pirandello, e o romance *A hora da estrela* (1977), de Clarice Lispector. Verificaremos como as personagens, que consideramos autorreflexivas, se relacionam com seus autores tornando-os presentes estruturalmente nos livros.

## 2. AUTORREFLEXIVIDADE E A PRESENÇA DO AUTOR EM PIRANDELLO E LISPECTOR

No primeiro capítulo de nossa dissertação, percorremos a história do desenvolvimento do romance e seus métodos de estudo, por meio do trabalho dos teóricos húngaro György Lukács (2000) e Mikhail Bakhtin (1998), e também pela perspectiva do desenvolvimento da sociedade e da imprensa no mundo capitalista, investigadas pelo teórico inglês Ian Watt (2010). Após isso, nos debruçamos também em estudos sobre a personagem e seu progresso dentro das narrativas na atualidade, embasando-nos em autores como Candido (2009), Aguiar e Silva (1976), Reis (2018), Pascolati (2019), entre outros. Logo depois, também compreendemos aspectos do metateatro, da metaficção e suas características autorreflexivas por meio de MacCaffery (1976), Waugh (1984), Bernardo (2010), Faria (2012), Müller (2017), etc. E finalmente, ao terminar do capítulo, exploramos a história do nascimento, morte e renascimento do autor, utilizando os teóricos Foucault (2009), Sarlo (2007), Lejeune (2014), Barthes (2012) e outros.

A partir desse momento, traçaremos o início de uma linha do tempo por meio da análise das obras *Seis personagens à procura de um autor* (1921), de Luigi Pirandello e *A hora da estrela* (1977), de Clarice Lispector, que possuem grande fortuna crítica. Começaremos pela obra mais antiga, *Seis personagens à procura de um autor*, de 1921, do autor Luigi Pirandello, em que um ensaio de teatro é invadido por seis personagens que saíram vivos dos rascunhos do próprio Pirandello ficcionalizado. Em meio a muita discussão entre personagens, atores e diretor, o autor italiano desnuda seu processo criativo e os bastidores da representação, a fim de misturar realidade e ficção, provocando a reflexão em seus espectadores e leitores.

Continuando esse percurso histórico, passaremos então a 1977, com a obra *A hora da estrela*, em que a autora Clarice Lispector cria um narrador-escritor masculino, alter ego de si mesma, para demonstrar a angústia e o isolamento do processo de criação de uma obra de arte. A personagem criada por esse narrador-escritor também traz muitas características da escritora, inundando a ficção de realidade e exigindo raciocínio de seus leitores.

Temos o intuito, a partir deste capítulo, de desenvolver uma análise sobre as características autorreflexivas nestes textos e nas personagens, a fim de verificarmos como tais características conectam as personagens aos seus criadores, e qual a influência

que eles provocam uns nos outros. Para tal propósito, nos embasaremos em autores como Dias (1998), Bentley (1991), Borzi e Argenziano (1994), Bernardo (2010), Waugh (1984), Samoyault (2008), Bina (2007), Pascolati (2011), Magaldi (2009), Cixous (2017), Nunes (1989), Rosenbaum (2002), Castello (2014), entre outros. Esse capítulo nos alicerçará para o seguinte, em que analisaremos a obra de 2014, *Mar Negro*, de Dau Bastos, ainda sem fortuna crítica a respeito.

## **2.1. Luigi Pirandello e a peça *Seis personagens à procura de um autor* (1921)**

A partir desse momento, traçaremos um percurso histórico a respeito de obras que, por meio de suas características autorreflexivas, tentam manter o autor presente e atuante dentro da literatura. Começaremos pelo dramaturgo italiano Luigi Pirandello e sua peça de 1921, *Seis personagens à procura de um autor*.

Pirandello nasceu no ano de 1867, em Agrigento, cidade da região da Sicília, na Itália, e além de ser considerado um dos grandes renovadores do teatro de sua época, também deixou um importante acervo de poesias e romances publicados entre o final do século XIX e início do século XX. O autor recebeu o prêmio Nobel de literatura pelo conjunto de sua obra no ano de 1934, dois anos antes de seu falecimento, em dezembro de 1936.

Em 1921, mais de quarenta anos antes das teorias sobre a morte do autor de Roland Barthes (2012), publicadas em 1967, as quais tentaremos contrapor, Pirandello lançava uma de suas peças mais conhecidas, *Seis personagens à procura de um autor*, e, com ela, transgredia o movimento tradicional do teatro vigente até meados do século XX.

Com a peça, Pirandello rompia com a tradição da época, trabalhando com características do que estudamos hoje como metateatro, visto que a obra em questão é uma peça que reflete sobre si mesma e questiona o fazer teatral da época. Para Dias (2008), Pirandello misturava com peculiaridade várias estruturas híbridas que conciliavam formas herdadas do tradicional com experiências mais modernas, antecipando recursos e procedimentos da chamada “metaficção pós-moderna” (DIAS, 2008, p. 15).

Pirandello revolucionava aspectos dramaturgicos e inovava padrões estéticos de escrita, a fim de trazer reflexões e questionamentos ao espectador, uma vez que, para o

dramaturgo italiano, a solução para os problemas das narrativas, das situações, dos personagens e dos conflitos era, na verdade, impossível de ser desvendada.

Para o crítico e dramaturgo Eric Bentley,

Quanto à dramaturgia, se o “remédio” fosse explicado, inevitavelmente a peça seria explicada, em torno desse código, para a elucidação do problema. Pirandello não poderia – apesar das induções – distribuir a ênfase dessa maneira. O que ele deseja é acentuar sua recusa em procurar um código (...) um argumento que fica na cabeça das pessoas como sendo a substância da peça (BENTLEY, 1991, p. 225).

Dessa maneira, Pirandello problematizava, em suas peças, questões de ordem subjetivas ou sociais, mas não procurava esclarecer quaisquer delas, fato que confrontava o modelo clássico de dramaturgia realista do final do século XIX, já que esse movimento anterior destacava dramas burgueses, com situações e problemas sociais conhecidos pelos espectadores, e todas elas traziam soluções explícitas que eram facilmente entendidas pelo público. Para Bentley (1991), Pirandello queria afirmar que a verdade estava escondida e que seu objetivo não era revelar ou solucionar os problemas, mas deixar para o público refletir sobre suas próprias mazelas.

Em *Seis personagens à procura de um autor* (1921), o italiano cria personagens obscuras, contraditórias, questionadoras, subvertendo a construção lógica das personagens de sua época. Pirandello mescla elementos de fantasia com aspectos reais na peça, deixando o espectador constantemente incomodado com a narrativa. Tão incomodado que, em 1921, no momento de sua primeira encenação, provocou uma enorme agitação nos receptores e críticos italianos. Segundo o crítico teatral Roberto Alonge, as primeiras encenações foram um fiasco colossal, a ponto do público, enfurecido, sair do teatro aos gritos de “manicômio!” (ALONGE, 1993, p. XVIII).

Pirandello, percebendo o movimento contrário do público e da crítica nas primeiras representações, transformou em objeto artístico o que presenciara no lançamento de *Seis Personagens à procura de um autor* (1921), e colocou em cena as reações desses espectadores em suas outras peças. Em *Cada um a seu modo* (1924), por exemplo, há a encenação de vozes de espectadores gritando: “- Fora os baderneiros! - Abaixo Pirandello! - Não, viva Pirandello! - Abaixo! Abaixo! - É ele o provocador! - Basta! Basta!” (GUINSBURG, 1999, p. 380). Essa sua peça de 1924 e *Esta noite se representa de improviso*, de 1930, compõem o que os críticos chamam de trilogia do teatro dentro do teatro.

Logo depois, *Seis personagens à procura de um autor* (1921) foi traduzida e encenada em Milão, Londres, Nova York, Paris, Praga, Cracóvia e Amsterdã, locais onde foi melhor recebida pelo público e pela crítica (BORZI; ARGENZIANO, 1994). Apesar dos tumultos, Pirandello adquiriu prestígio internacional com a peça, que foi encenada tantas vezes, que chegou a ser representada em Paris, em três teatros ao mesmo tempo. *Seis personagens à procura de um autor* (1921) é considerada, por muitos críticos, como uma síntese do drama moderno, e o dramaturgo italiano passou a influenciar outros autores não só de sua época, como também é possível verificarmos traços de sua genialidade em autores dos dias de hoje.

Para analisarmos essa peça, retornaremos para dois textos de anos anteriores a 1921, do próprio Pirandello, que nos ajudarão a compreender a maneira como foi elaborado esse drama presente no *corpus* de nossa dissertação. Iniciaremos pelo ensaio *Illustratori, attori e traduttori*, publicado em 1908, que tece duras críticas acerca do fazer teatral até então vigente. Nesse texto, traduzido para o português por Ferreira e Guerini (2020), Pirandello analisa o trabalho do ilustrador e do tradutor, e os compara ao do ator/intérprete de teatro, “porque, na arte dramática, o que é a cena se não um grande desenho vivo, em ação? O que são os comediantes se não ilustradores, também?” (FERREIRA; GUERINI, 2020, p. 470). Apesar da comparação, Pirandello salienta sempre no texto a impossibilidade de uma interpretação totalmente fiel ao sentimento do dramaturgo. O autor italiano afirma que, para as personagens parecerem completamente vivas e se moverem por si mesmas,

[...] é preciso que o dramaturgo encontre a palavra que seja a própria ação falada, a palavra viva que mova, a expressão imediata, intrínseca ao ato, a expressão única, que não pode ser se não aquela, isto é, própria àquele dado personagem naquela dada situação; palavras, expressões que não se inventam, mas que nascem quando o autor realmente se identificou com sua criatura a ponto de senti-la como ela se sente, de querê-la como ela se quer (FERREIRA; GUERINI, 2020, p. 471).

Dessa forma, para Pirandello, entre o texto escrito e a personagem criada, existe uma mediação indispensável, a do ator, e este, por mais que se esforce, dificilmente consegue penetrar nas intenções do escritor e sentir a personagem como ele sente. Para o autor italiano, quando interpretada, a imagem de sua personagem já não é mais a mesma, será aproximada, mais ou menos semelhante, mas não será aquela que era para o dramaturgo.

Assim, ilustradores, atores e também os tradutores têm diante de si a mesma dificuldade, uma obra de arte já concebida por outra pessoa, e devem traduzir essa imagem para outra forma de arte, e isso jamais consegue ser feito sem alguma perda, diminuição ou dano à arte original. Para Pirandello, o ator torna a personagem mais real, porém menos verdadeira, “uma cópia mais ou menos semelhante que vive numa realidade material, e, contudo, fictícia e ilusória” (FERREIRA; GUERINI, 2020, p. 484).

Desse modo, consideramos *Seis personagens à procura de um autor* (1921) uma ilustração precisa das críticas elaboradas neste ensaio, uma tentativa fracassada de representação da vida. A peça exhibe atores considerados superficiais e inconsistentes pelas personagens originais (as que saltaram vivas de dentro do texto), pois elas acreditam que não são representadas com a emoção correta. Pirandello tentava mostrar, em sua nova fase, que a linguagem não é capaz de representar a vida em sua totalidade, e criava personagens tão livres e autônomas que conseguem desafiar o público à reflexão, e que são capazes de promover a representação como paródia de si mesma.

Já o segundo ensaio, *O Humorismo*, também publicado em 1908 e reeditado em 1920, faz uma reflexão literária e filosófica do que o dramaturgo italiano considerava humor, de como este aspecto deveria ser definido e como ele usou dele em sua trilogia metateatral: *Seis personagens à procura de um autor* (1921), *Cada um a seu modo* (1924) e *Esta noite se representa de improviso* (1929-30).

Neste ensaio, o autor afirma que não é fácil definir a palavra humor e que ela não deve ser confundida com o cômico, o burlesco, a sátira, a caricatura, a ironia, o grotesco e a sátira. Pirandello afirma, também, que o humorismo contém aspectos dolorosos da alegria e risíveis da dor humana, porém o autor não expõe uma definição específica para o humor, mas explica o processo de criação que ocorre com os escritores humoristas e que estes usam do “sentimento do contrário” (PIRANDELLO, 2009, p. 147) para atingir seus objetivos.

Para o autor, esse sentimento do contrário percorre toda obra humorística, e nelas, “a reflexão não se esconde, não remanesce invisível” (PIRANDELLO, 2009, p. 146), esse sentimento exige uma reflexão que provoque o riso, mas não de repulsa e sim de compreensão. cremos que, para Pirandello, esse humor não deve ser visto com superioridade ou distanciamento, mas devemos ver a personagem de perto, entrar em seu universo, sentirmos seu humor e entendê-lo.

Pirandello caracteriza as obras humorísticas como decompostas, entremeadas por digressões, interrompidas e que despertam uma associação por contrários e contrastes,

portanto, para o dramaturgo, todo o escritor humorista é também um crítico de sua própria obra. São as “ficções da alma” (PIRANDELLO, 2009, p. 158) que fazem parte do humorismo, a melancolia, a solidão, a inconstância, as amargas experiências da vida, o destino do homem, que fazem parte da escritura humorística. Para Pirandello, a consciência que temos da vida é ilusória e o escritor humorista desconstrói essa ilusão, mas não apenas para provocar o riso nos espectadores/leitores, mas sim para motivar um compadecimento.

A partir desses dois ensaios de Pirandello, percebemos que, ao fazer uso de elementos do metateatro, em *Seis personagens à procura de um autor* (1921), o dramaturgo demonstra a incomunicabilidade da arte por meio da palavra, a dificuldade dos atores em representar o que o escritor realmente sentiu. Os seis personagens criados por Pirandello já eram autônomos, livres e queriam representar seu drama eles mesmos, sem o intermédio de atores, e a peça segue entrecortada por diálogos intensos entre eles, o diretor e os intérpretes. A história triste das personagens se mistura com o drama de terem sido abandonadas por seu autor, com o desnudamento do fazer teatral, e a representação disso nunca consegue se fazer por inteira, é sempre fracassada. O humorismo para o dramaturgo é percebido na anormalidade, na dissonância e na agonia dos contrastes, o autor perde o poder sobre suas personagens, que refletem sobre sua própria existência, demonstrando que a complexidade humana é irrepresentável. Pirandello evidencia o que parece e o que deve ser, destruindo as estruturas dramáticas do teatro até então vigente, discutindo os limites dramáticos, estéticos e provocando o riso sobre a tentativa degradada de representação da vida.

É fato então que, desde 1908, Pirandello já vinha denunciando a impossibilidade da arte teatral e a incapacidade do ser humano de expressar tudo que sente, porém, ao produzir a peça em questão, o autor italiano consegue demonstrar com ironia toda essa incomunicabilidade e sua indignação com o teatro então vigente. Pirandello, em primeiro momento, nega o teatro, dizendo que o mesmo é uma arte irrepresentável, mas é a partir do próprio teatro que consegue demonstrar o que antes considerava impossível de ser feito.

Verificaremos a partir de agora, os elementos autorreflexivos da peça e das personagens de *Seis personagens à procura de um autor* (1921). A obra conta a história de um ensaio de uma companhia de teatro que é invadido por seis personagens que querem representar o drama de suas vidas. Há, portanto, dois enredos na peça: a invasão do teatro pelas seis personagens que tentam convencer o diretor e os atores a

representarem seu drama, visto que foram abandonadas por seu autor, e a história do drama de família que elas querem retratar no palco. É na junção desses dois enredos, no conflito e no entrelaçamento entre os dois, que é possível observarmos todas as reflexões e inovações dramatúrgicas trazidas por Pirandello.

A peça, tão criticada no momento inicial de sua estreia, começa com um ensaio de uma companhia de teatro e, desde o primeiro momento, já se inicia com as cortinas abertas e os funcionários do teatro trabalhando, conforme indicam a didascália e as primeiras falas:

*Os espectadores, ao entrarem na plateia, encontrarão o pano-de-boca levantado e o palco como ele é durante o dia, sem bastidores nem cenário, quase no escuro e vazio, para que tenham, desde o início, a impressão de um espetáculo não preparado [...]*

O ASSISTENTE - Hei! O que está fazendo?

MAQUINISTA - O que estou fazendo? Martelando.

O ASSISTENTE - A esta hora? (*Olhará o relógio.*) Já são dez e meia. Daqui a pouco o diretor vai chegar para o ensaio. (PIRANDELLO, 2009, p. 183).

O público é surpreendido desde o primeiro momento. O processo de feitura da peça é exposto a todos os olhos, com os atores e o diretor entrando pelas mesmas portas que os espectadores entraram. O espaço do palco se estende por todo o teatro. O diretor começa a dar as ordens, os funcionários do teatro acendem as luzes, trazem objetos para compor a cena e os atores estão com o *script* nas mãos. O diretor e os atores começam a ensaiar uma peça de Pirandello chamada *O jogo dos papéis*:

O ASSISTENTE - [...] Vá, vá, leve tudo embora, deixe-me arrumar o cenário para o segundo ato de *O Jogo dos Papéis*.

[...]

O DIRETOR (*batendo palmas*) - Vamos, vamos, comecemos. (*Para o Assistente*) - Falta alguém?

O ASSISTENTE - Falta a Primeira Atriz.

DIRETOR - Como sempre! (*Olhará o relógio*) Já estamos dez minutos atrasados! Queira marcá-la, faça o favor. Assim aprenderá a chegar pontualmente ao ensaio.

*Mal acaba sua repreensão, e eis que do fundo da sala se ouvirá a voz da Primeira Atriz.*

A PRIMEIRA ATRIZ - Não, não, por favor! Aqui estou! Aqui estou eu! (PIRANDELLO, 2009, p. 185).

Pirandello desnuda o fazer teatral aos olhos dos espectadores, como se tudo que assistissem fosse feito de improviso. A peça que se ensaiaria, *O jogo dos papéis*, dá nome

ao que viria a seguir, um jogo de disputa entre atores, personagens, diretor e com o próprio autor para que o drama conseguisse ser encenado. Essa concepção do dramaturgo italiano de trazer o teatro para dentro do teatro, de colocar uma peça dentro de outra peça, é tratada pelos estudiosos como metaficção, no caso da dramaturgia, metateatro.

Para Bernardo (2010), a metaficção é um fenômeno estético autorreferente, por meio do qual a ficção duplica-se por dentro, falando ou contendo a si mesma. Pirandello levantou tantos questionamentos sobre o fazer teatral com a peça, que se tornou um ícone mundial do metateatro. Quando o teatro discute sobre o próprio teatro, acontece o que, de acordo com Waugh (1984), é uma das principais características da metaficção: a autorreflexividade.

Para a professora e pesquisadora Sonia Pascolati (2011), as personagens de Pirandello são sempre pautadas na duplicidade e no ambíguo, e afirma que as fronteiras entre quem dirige, quem encena, sobre quem representa e quem é representado são sempre tênues e frágeis. A autora também explica sobre a quebra dos limites entre palco e plateia que acontece na peça de Pirandello, uma nova configuração do espaço teatral na modernidade. De acordo com a pesquisadora (2011), Pirandello aplica à forma teatral o mesmo princípio filosófico que rege seu pensamento sobre o homem e o mundo: “a unidade formal é impossível” (PASCOLATI, 2011, p. 101). ]

A autora também elucida que Pirandello questiona a ordem filosófica sobre as relações entre ser e parecer e tem “uma consciência aguda da fragmentação do sujeito moderno e da teatralidade que perpassa as relações sociais” (PASCOLATI, 2011, p. 92), por isso suas peças são fragmentadas e a fronteira entre as formas dramáticas “é tão relativa quanto a imagem do próprio homem, sempre envolto na tensão entre ser e parecer” (PASCOLATI, 2011, p. 101). O texto de Pirandello é autorreflexivo, volta-se para si mesmo, suas personagens tornam-se autoconscientes, refletindo sobre sua própria condição ficcional, sobre sua própria atuação no palco, e as fronteiras entre realidade e fantasia diluem-se uma na outra.

Essa mistura de ficção e realidade é o que acontece na sequência da peça de Pirandello, quando de repente, pelas portas do teatro entra o porteiro do prédio anunciando que seis pessoas demandavam conversar com o diretor. Eram as seis personagens, conscientes de sua condição ficcional, que alegavam ter sido abandonadas por seu autor:

*Enquanto isso, o Porteiro do teatro, com o boné agalado na cabeça, entrará na plateia e, atravessando o corredor entre as poltronas, seguirá apressado até o palco para anunciar ao Diretor da Companhia a chegada das Seis Personagens que, tendo entrado também na sala, acompanharão o porteiro a uma certa distância [...]*

O PORTEIRO (*de boné na mão*) - Desculpe-me, senhor comendador.

O DIRETOR (*num repente, grosseiro*) - O que há, agora?

O PORTEIRO (*timidamente*) - Estão aqui umas pessoas que perguntam pelo senhor.

*O Diretor e os Atores, do palco, voltar-se-ão surpresos e ficarão olhando para a sala.*

O DIRETOR (*de novo enfurecido*) - Mas eu estou ensaiando! E o senhor sabe muito bem que durante os ensaios ninguém deve entrar! (*Dirigindo-se ao fundo*) Quem são os senhores? O que querem?

O PAI (*vindo a frente, seguido pelos outros, até uma das duas escadinhas*) - Estamos aqui à procura de um autor. (PIRANDELLO, 2009, p. 187 e 189).

Plateia, funcionários do teatro, diretor, atores e personagens passam a dividir todos o mesmo espaço. Para o pesquisador Sinésio Bina (2007), com a peça *Seis personagens à procura de um autor* (1921), Pirandello inova e abala as estruturas do drama de sua época:

*Seis personagens à procura de um autor* parece também ir de encontro ao caráter absoluto da forma dramática, pois a peça não é desligada do que lhe é externo. Em Pirandello, o dramaturgo está presente na peça de várias formas: como o nome do autor citado [...]; como o autor incitado anteriormente pelas personagens abandonadas; e como o mentor das ideias filosóficas da peça (BINA, 2007, p. 39).

Corroborando nossas proposições, Bina (2007) afirma que elementos externos à peça são revelados no enredo, como funcionários do teatro, os holofotes, o diretor e também a figura do autor, que se faz personagem dentro do drama de forma explícita, borrando, assim, as fronteiras entre realidade e ficção.

As seis pessoas-personagens passam, em seguida, a dialogar com o diretor da companhia e com os atores para conseguirem seu intento, representar elas mesmas o seu drama, sustentando, dessa maneira, nossas afirmações de que as personagens autorreflexivas já existiam em Pirandello desde 1921.

Conscientes de sua condição ficcional, as seis personagens confessam ter saltado dos rascunhos de seu autor para a realidade, após terem sido abandonadas por ele. De acordo com o estudioso Ângelo Ricci (1968), essa era a novidade que Pirandello trazia em sua época, a personagem, que não era mais um herói ou uma figura que representava mimeticamente o que a sociedade oferecia. Para Ricci (1968),

Trata-se da personagem. Claro: não inventou o personagem, nem um tipo que a tradição literária e dramática desconhecesse. Inventou uma nova dimensão do personagem: a da sua existência absoluta e autônoma dentro duma vida calculada e extraída dos opostos dialéticos da vida humana” (RICCI, 1968, p. 40).

A partir desse trecho, podemos depreender que, para Ricci (1968), Pirandello já criava, em 1921, personagens que não eram mais uma espécie de sombra do próprio autor, mas sim independentes e com pensamentos próprios. Assim, desnudas e livres, as personagens do autor italiano eram completamente formadas e vivas, e impunham um ritmo impactante ao drama.

A personagem, então, não era mais uma alegoria ou um tipo, mas possuía uma autonomia, ideias e pensamentos diferentes das do seu próprio autor, desafiando e dialogando com ele durante todo o enredo, corroborando o que categorizamos em nosso trabalho como personagem autorreflexiva. As personagens mais autorreflexivas da obra são o Pai e o Diretor, que discutem sobre a ficção e fantasia o tempo todo durante a peça:

O DIRETOR - Está bem, está bem. Mas aonde quer chegar com isso?  
 O PAI - A lugar nenhum, senhor. Só demonstrar-lhe que se nasce para a vida de muitos modos, de muitas formas - árvore ou seixo, água ou borboleta... ou mulher. E que também se nasce personagem!  
 O DIRETOR (*com fingido e irônico espanto*) - E o senhor, com esses outros à sua volta, nasceu personagem?  
 O PAI - Precisamente, senhor. E vivos, como nos vê (PIRANDELLO, 2009, p. 190).

Em meio aos risos e indignação do diretor e dos atores da companhia, as seis personagens conseguem se fazer ouvir e explicam sua situação de abandono pelo autor que as criou:

A ENTEADA - Acredite, senhor, somos realmente seis personagens interessantíssimas! Ainda que desperdiçadas!  
 O PAI (*desviando-se dela*) - Sim, desperdiçadas, é isso! (*Ao Diretor, de súbito*) No sentido, veja, de que o autor que nos criou vivos, não quis depois, ou não pode materialmente, meter-nos no mundo da arte. E foi um verdadeiro crime, senhor, pois quem tem a ventura de nascer personagem viva, pode rir-se até mesmo da morte (PIRANDELLO, 2009, p. 191).

As seis personagens sentem-se desperdiçadas pelo autor que as idealizou, e intencionam, a qualquer custo, convencer o diretor a deixá-las representar seu drama,

para que suas vidas tenham sentido. Ricci (1968) afirma que as personagens em Pirandello “portanto, nascem com leis íntimas invioláveis e, ainda, com uma consciência que os coloca em condições de ver-se agir. Nós, ao contrário, vemo-nos apenas viver, ou sentimo-nos viver” (RICCI, 1968, p. 42). Dessa maneira, acreditamos que Pirandello já trazia a visão de um sujeito humano fragmentado e em constante construção, diferente das personagens que eram criadas de maneira completa e íntegra, feitas para o mundo superior da arte.

O drama que essas personagens queriam representar para o diretor é contado por elas e começa com a separação de um casal que já tem um filho. O Pai acredita que a Mãe está apaixonada por seu secretário e a manda embora com ele. A Mãe deixa o Pai e o filho, se casa com o secretário e tem mais três filhos. O Pai acompanha discretamente a vida da família da Mãe por anos, até que o segundo marido da Mãe falece e ela retorna para sua antiga cidade, voltando a se encontrar e morar com o Pai. O Pai, que é frequentador da casa de Madame Pace, um bordel disfarçado de ateliê de alta costura, em uma de suas visitas descobre que a mulher destinada a ele naquele dia é a filha mais velha da Mãe com o segundo marido, sua Enteada. A revelação causa uma série de conflitos, terminando com a morte dos dois filhos menores da Mãe.

Devido a atenção concedida pela crítica à essa segunda história, o drama das personagens, Pirandello escreveu, em 1925, um prefácio que passou a acompanhar o texto da peça. Neste novo texto, o autor italiano nos possibilita compreender mais sobre sua própria visão do texto e, fazendo personagem de si mesmo, confirma ser o autor-personagem que abandonou suas criações:

Ora, por mais que eu procurasse, não conseguia descobrir esse sentido naquelas seis personagens. E por isso não tencionava fazê-las viver. De mim para mim pensava: “Tanto importunei já os meus leitores com centenas e centenas de novelas: por que razão hei de importuná-los ainda com a narração das tristes aventuras destes seis desgraçados?” (PIRANDELLO, 1974, p. 5).

O autor italiano também afirma que, mesmo querendo abandoná-las, as seis personagens insistiam em fazer parte do mundo da arte, para que pudessem viver para sempre:

[...] E as seis, na minha frente, esperavam, cada uma com seu tormento interior e secreto, irmanadas pelo nascimento e pelo entrelaçar das suas vicissitudes recíprocas, que eu as introduzisse no mundo da arte e com

as suas pessoas, as suas paixões e os seus casos, compusesse um drama, um romance ou pelo menos uma novela.

Nascidos vivos, aspiravam viver.

[...]

Tanto assim que, persistindo eu no meu desígnio de expulsá-las do meu espírito, elas, personagens de um romance misteriosamente saídas das páginas do livro que as encerrava, continuavam a viver por sua conta própria; aproveitavam certos momentos do meu dia de trabalho para se abeirarem de mim no silêncio e na solidão do meu escritório; e ora uma ora outra, ora duas ao mesmo tempo, tentavam-me propunham-me esta ou aquela cena apta a ser representada ou descrita, os efeitos que dela poderiam tirar-se, a novidade e o interesse contidos numa determinada situação insólita, etc. (PIRANDELLO, 1974, p. 4; 5).

Pirandello também mescla ficção e realidade, ficcionalizando a si mesmo, e afirma com o texto, que depois de criadas, essas personagens vivas, pulando dos seus rascunhos, apareciam para ele em seu escritório e não lhe davam paz, insistiam em viver, em representar. E, por tanto insistirem, o dramaturgo-personagem precisava de alguma maneira colocá-las no mundo da arte:

Criações do meu espírito, aquelas seis viviam já uma vida que era propriamente sua, e não minha, uma vida que já não me era possível recusar-lhes.

[...]

-"Ora por que não hei de eu - disse a mim próprio - por em cena este caso inédito de um autor que se recusa a deixar viver algumas das suas personagens, que vivas nasceram da sua fantasia, e o caso dessas personagens que, sentindo a vida correr-lhes nas veias não se resignam a ser excluídas do mundo da arte. Essas personagens já se destacaram de mim; vivem por conta própria; já se tornaram, portanto, na luta que tiveram de sustentar comigo para defender a sua vida, personagens dramáticas aptas a falar e mover-se por si; como tais a si próprias se veem já; aprenderam a defender-se de mim; saberão também defender-se dos outros. E, se assim é deixemo-las viver onde habitualmente as personagens dramáticas vivem a sua vida própria: num palco. E vejamos o que acontece" (PIRANDELLO, 1974, p. 5; 6).

Convencido por elas, o dramaturgo resolve de uma maneira inusitada, colocá-las em cena, mesmo tendo-as recusado. Assim, cria a peça *Seis personagens à procura de um autor*:

Assim fiz: e aconteceu naturalmente aquilo que devia acontecer: um misto de tragédia e de comédia, de fantasia e de realidade, numa situação humorística efetivamente nova e assaz complexa; um drama que através das suas personagens, que respiram, falam e movem-se, e o transportam consigo e em si próprias o vivem e sofrem, a todo o custo

aspira a ser representado; e a comédia das tentativas frustradas da sua improvisada realização cênica (PIRANDELLO, 1973, p. 6).

Dessa maneira, Pirandello concebe sua história, mistura fantasia e realidade, explicando como funciona sua imaginação criativa, como se dá o papel do autor em um texto, como criou suas personagens autorreflexivas, porque as abandonou e o porquê de não conseguir representá-las de maneira genuína, explicando a dificuldade da realização cênica por meio da própria peça. Essa dificuldade de se colocar um texto literário em cena é discutida pelas próprias personagens na obra:

O DIRETOR - Mas tudo isso é história, meus senhores!  
 O FILHO (*com desprezo*) - É sim, literatura! Literatura!  
 O PAI - Que literatura o quê! Isto é vida, senhor! Paixão!  
 O DIRETOR - Pode ser, mas irrepresentável! (PIRANDELLO, 2009, p. 201).

E ainda,

O PAI - Eu admiro, senhor, admiro os seus atores - o Senhor ali, (*indicará o Primeiro Ator*) e a Senhorita (*indicará a Primeira Atriz*) mas certamente... é isso, eles não são nós...  
 O DIRETOR - Eh, sem dúvida! Como quer que ele sejam “você”, se são os atores?  
 O PAI - Justamente, os atores! E fazem bem, todos os dois, os nossos papéis. Mas creia que para nós parece outra coisa, que pretende ser a mesma, e no entanto não é!  
 O DIRETOR - Mas como não é? E o que é então?  
 O PAI - Uma coisa que... se tornou deles; e não é mais nossa (PIRANDELLO, 2009, p. 222).

Para Pirandello, seria muito difícil para um ator representar suas personagens, já que elas foram criadas no calor de seus sentimentos mais profundos e, quando representadas por outras pessoas, perdem as características que o autor criou em seu íntimo. Para a pesquisadora Martha Ribeiro (2011), Pirandello propõe uma espécie de possessão do intérprete pela personagem dramática, em que “não será o ator a entrar no personagem, mas o personagem a entrar no ator” (RIBEIRO, 2011, p. 104). Mesmo assim, Pirandello acreditava que o ator jamais conseguiria trazer para o palco tudo que a personagem representa, pois, o ator seria um ser humano sujeito às dificuldades do mundo material, um sujeito em constante construção e a personagem dramática era completa e acabada, pertencendo à outra esfera da realidade, ao mundo superior da arte,

mostrando, desse modo, uma profunda contradição entre o texto e a cena, questionando o fazer teatral. Para o autor italiano, as personagens são mais verdadeiras que os atores:

O ATOR JOVEM (*com solenidade*) - De onde foi que apareceu, aquela ali?

A ATRIZ JOVEM (*com solenidade*) - Eles a tinham de reserva!

A PRIMEIRA ATRIZ (*com solenidade*) - Este é um jogo de mágica!

O PAI (*dominando os protestos*) - Mas, desculpem! Por que querem estragar, em nome de uma verdade vulgar, de fato, este prodígio de uma realidade que nasce, evocada, atraída, formada pela própria cena, e que tem mais direito de viver aqui do que os senhores - pois é muito mais verdadeira do que os senhores? Qual atriz entre as senhoras fará depois a Madame Pace? Pois bem - Madame Pace é aquela! Vão concordar em que a atriz que for representá-la, será menos verdadeira do que ela - que é ela em pessoa! (PIRANDELLO, 2009, p. 214).

O crítico teatral Sábato Magaldi (2009) corrobora nossas análises sobre o metateatro e suas personagens autoconscientes, pois para ele, o autor italiano atestaria que a personagem é um ser concreto e acabado, sem as imperfeições humanas e “a peça dá às seis personagens, desde o seu aparecimento no palco, uma realidade mais verdadeira que a dos frágeis seres humanos, e confere à sua criação um valor de permanência que não existe na finitude das criaturas comuns” (MAGALDI, 2009, p. 17). Sendo assim, a personagem estaria fixada no texto e teria uma consistência maior que a do ator/pessoa real, que varia a cada momento do cotidiano. A personagem seria, então, um produto superior da criatividade do autor. Esse conceito, porém, de acordo com Magaldi (2009), ao invés de fechar a personagem em obscuridade, abre-a para uma série infinita de possibilidades de interpretação no palco, a torna independente, livre e mais viva que os próprios seres humanos.

Tal dificuldade de representação, fez com que Pirandello chegasse a questionar o teatro como uma arte possível. É essa discussão, a dificuldade da representação do drama pelos atores, o impasse de se representar o que é verdadeiro, “a questão da consciência da linguagem” (SOUZA, 2013, p. 2), que se debate na peça. Para a pesquisadora Souza (2013):

Pirandello estabelece uma crítica à tentativa canhestra de representação, revelando o aspecto cômico resultante da tentativa inútil das personagens de se verem representadas, pois não se encontra uma linguagem que as represente. [...] Nisto resulta a tragédia de *Seis personagens à procura de um autor* (SOUZA, 2013, p. 3).

O drama dessas personagens pela incomunicabilidade da vida é também o drama do autor diante da vida real, sobre a dificuldade do fazer teatral no momento social em que se encontrava, levando-nos a considerar que a “crise de identidade”, da qual explica Hall (2003), se manifesta não só em suas personagens bem como no próprio dramaturgo. A solução encontrada por Pirandello para essa contradição foi “aceitar o teatro como uma arte degradada e fazer da representação uma paródia e escárnio de si mesma, promovendo assim sua autodestruição” (RIBEIRO, 2011, p. 107). Ribeiro (2011) também sustenta nossas análises, quando afirma que essa solução que Pirandello encontrou dá plena autonomia, consciência e individualidade para as personagens em relação ao autor e ao ator. Para Ribeiro (2011),

O objetivo de Pirandello é duplo: fazer com que tanto o autor, quanto os atores redimensionem sua importância em prol da parte *viva* da obra, os personagens, que, por sua vez, se estabelecem como o terceiro elo de uma relação conflitante (autor-personagem-ator) (RIBEIRO, 2011, p. 110).

A partir desse trecho, podemos inferir que a personagem, para Ribeiro (2011), deveria ter, então, autonomia em relação ao seu criador e em relação ao seu intérprete. O autor não deveria sobrepor o seu ponto de vista aos personagens e os intérpretes não deveriam usar exageradamente sua liberdade nas improvisações, resultando assim num debate interno no próprio jogo teatral, trazendo personagens livres e autoconscientes. Ribeiro (2011) também explica que Pirandello não via mais o teatro como uma arte impossível, mas sim como uma arte frágil e suscetível ao seu tempo, às formas de produção e de organização práticas de sua época e às características da sociedade. Pressupomos, a partir de Ribeiro (2011), que Pirandello já enxergava o ser humano e a ele mesmo como um sujeito descentrado, em constante construção, e suas personagens existiam em confronto com a realidade em que vivemos.

A obra de Pirandello confunde ilusão e realidade a ponto de induzir o público a refletir sobre a situação teatral de sua época. Para Pascolati (2011), não é possível encaixar as peças em melodramas ou tragédias, e sim inseri-las no contexto da tradição moderna de hibridização de gêneros, sendo consideradas paródias dos gêneros que incorporam. A representação dá espaço à discussão metateatral da impossibilidade do drama. Para a autora, mesmo Pirandello não sendo o primeiro a pensar sobre isso, ele impressiona pelo modo como consegue reunir reflexões históricas e criações ficcionais desde 1921.

Souza (2013) também expõe que, por meio do artifício da linguagem, Pirandello chama a atenção para o fato de que “a forma é incapaz de apreender a vida em sua complexidade, uma vez que esta é dinâmica e a forma, por outro lado, torna a vida imutável” (SOUZA, 2013, p. 8). Diante dessas personagens autorreflexivas citadas por Souza (2013), e que citamos no capítulo anterior, consideramos em nossa pesquisa que, desde 1921, o palco já era um espaço de distorção da realidade, um espaço onde realidade e ficção se embaralham para expor a dificuldade de compreensão da vida real.

Para as estudiosas De Vargas e Umbach (2015), Pirandello criava personagens em contraposição ao que estava sendo feito na época, surgindo então personagens metateatrais, que não aceitam outro rosto senão o da ficção. Para as autoras, as personagens são imperfeitas propositalmente:

Como esperar, então, que a literatura represente um utópico mundo perfeito? É justamente a imperfeição do mundo e do ser humano que interessam a Luigi Pirandello, o qual carrega as tintas na força da personagem defeituosa, feia, problemática como um ser repleto de realidade (DE VARGAS; UMBACH, 2015, p. 100).

Chegamos à afirmativa, dessa maneira, de que por mais que a composição ficcional não seja o mundo real, estabelece com ele constante comunicação, retratando a personagem como o sujeito descentralizado do mundo moderno. As personagens autoconscientes de Pirandello acreditam que, depois de criadas por seu autor e colocadas no mundo da arte, são capazes de viver para sempre:

A ENTEADA - [...]Morrerá o homem, o escritor, instrumento da criação; a criatura nunca mais morre! E para viver eternamente, nem sequer precisa ter dotes extraordinários ou realizar prodígios. Quem era Sancho Pança? Quem era Dom Abbondio? E, no entanto, vivem eternamente, porque - germes vivos - tiveram a ventura de encontrar uma matriz fecunda, uma fantasia que soube criá-los e nutri-los, fazendo-os viver para a eternidade! (PIRANDELLO, 2009, p. 192).

O dramaturgo italiano criou personagens subjetivas e complexas, conscientes de sua importância na peça. São personagens, assim como tantas outras na literatura mundial, que passam a ter vida própria e, mesmo que morram seus criadores, continuam vivendo eternamente no mundo da arte. É essa mistura de atores, diretor, funcionários do teatro e pessoas-personagens, fantasia e realidade, que faz confundir a plateia e exige que ela seja capaz de refletir e se enxergar como parte do processo de realização cênica.

Outro artifício que Pirandello usa para destacar a dicotomia realidade *versus* ilusão, é imprimir sua presença implícita e explicitamente na peça. O dramaturgo destaca sua existência durante toda a peça e poderíamos dizer que lança mão de uma tática denominada “autor implícito”. Formulada pelo crítico literário Wayne Booth, essa estratégia é entendida como uma criação do autor real, que não se distancia de sua obra, uma espécie de alter ego ou um duplo de si mesmo. Apesar de criar um personagem de si, o autor pode modificá-lo, pois “[...] escolhe, consciente ou inconscientemente, aquilo que lemos; inferimo-lo como versão criada literária, ideal dum homem real - ele é a soma das opções deste homem” (BOOTH, 1980, p. 92), tendo o poder de decidir como irá afetar seus leitores. Trata-se, então, de uma estratégia discursiva usada intencionalmente pelo autor, com o objetivo de se ocultar nas lacunas da ficção, mascarando-se por meio do discurso, fazendo com que seu leitor perceba sua presença nas entrelinhas da narrativa. Para Booth, então, o autor nunca se retira completamente do texto. Pirandello usa desses elementos para que seus espectadores compreendam a dificuldade de um autor ao criar e desenvolver personagens para o mundo da arte, a difícil construção de uma personagem que possa ser representada por um ator sem a perda de nenhuma emoção, a difícil arte de representar a vida.

Por meio do desnudamento do fazer teatral e de suas personagens autorreflexivas, Pirandello queria confrontar tudo que era feito nos anos anteriores a 1921 dentro do drama. Podemos sugerir, também, que Pirandello, ficcionalizando a si mesmo, antecipa algumas questões sobre a morte do autor apresentadas pelo filósofo francês Roland Barthes em 1967. Ao apregoar que os personagens não têm um autor e estão à procura dele, Pirandello seria o que Barthes nomeia de *escriptor moderno*:

O escriptor moderno nasce ao mesmo tempo que seu texto; não é, de forma alguma, dotado de um ser que precedesse ou excedesse a sua escritura, não é em nada o sujeito de que o seu livro fosse o predicado, outro tempo não há senão o da enunciação, e todo o texto é escrito eternamente *aqui e agora* (BARTHES, 2012, p. 61).

A partir dessa premissa, podemos inferir que Pirandello comungaria com o pensamento barthesiano, sugerindo que a autoria não precede a escritura e que a sua função é um “por vir”. Corroboramos, a partir dessa ideia, com Sinésio Bina (2007):

É como se Pirandello dissesse que a posição do autor dramático estava desocupada, podendo ser preenchida por qualquer outra função do teatro, ou por várias ao mesmo tempo. O próprio título *Seis*

*personagens à procura de um autor* já apresenta o “autor” na condição de alvo, de ser buscado. A autoria seria, portanto, uma função por vir, para a qual não teria, a priori, na estrutura intrínseca da peça, alguém responsável (BINA, 2007, p. 110).

Dessa maneira, as personagens estariam buscando um novo autor para poderem representar suas vidas nos palcos, pois Pirandello-personagem as abandonou e se retirou da escritura. Bina (2007) também expõe que a peça de Pirandello acompanha o subtítulo *comédia a ser escrita* ou *peça a ser representada*, apontando também para a ideia de que a obra é algo a ser construído, e sua autoria, dessa forma, é um devir.

De acordo com Bina (2007), que também acompanha o pensamento de Foucault (2009), a autoria poderia ser preenchida por quaisquer outras funções do teatro, não se referenciando simplesmente a um indivíduo real, mas podendo dar lugar a vários tipos de autores em simultâneo. Contudo, cita que mesmo com a função livre, o autor ainda se faz presente, pois torna-se um personagem dentro da peça, mesmo que seja por ter abandonado suas criaturas de papel. Bina (2007) afirma que “Ao representar suas seis personagens, vivas e conscientes da própria história, à procura de autor, não estaria Pirandello, então, declarando, de certa forma, a morte do autor e o nascimento desse *scriptormoderno*?” (BINA, 2007, p. 112) e continua, embasado em Moraes (2005), explicando que o *scriptor* é, na verdade, um autor consciente de ser um leitor-que-escreve, que participa da composição da peça assombrado por outros textos, autores e palavras que o influenciam. No entanto, Bina (2007), assim como nós, discorda de Barthes (2012) e corrobora Foucault (2009), afirmando que, apesar de o autor ter sua autoridade relativizada ao longo do drama “na medida em que outros nomes-funções contribuem para a criação dramatúrgico-cênica” (BINA, 2007, p. 117), não há como afastar totalmente o autor Pirandello da obra, pois apesar de ter arquitetado sua própria morte na peça, ele ainda se faz presente na estrutura do drama por meio de sua ausência, representando o papel do autor “morto” que tenta valorizar a linguagem teatral.

Apesar de Pirandello-personagem, o autor implícito, confessar ter abandonado suas personagens em seu prefácio e elas reafirmarem esse abandono o tempo todo em *Seis personagens à procura de um autor* (1921), é exatamente por esse motivo que Pirandello tem sua presença marcada na obra. Esse afastamento, que reforça sua presença, propõe uma reflexão sobre sua própria obra e sobre o teatro do seu tempo. Essas proposições reiteram nossa proposta de análise de que não há como “matar”

completamente o autor dentro das narrativas, pois mesmo quando ele se declara “morto”, ainda vive nas linhas e entrelinhas do texto, fazendo parte da estrutura de suas criações.

Além de se revelar como o autor afastado da peça pelas falas das personagens ao longo da história, o dramaturgo também aparece como sendo o autor de *O jogo dos papéis*, peça que o diretor da companhia de teatro queria ensaiar inicialmente, mesmo afirmando que não é boa e desmerecendo Pirandello:

O DIRETOR (*erguendo-se de um salto, furioso*) - [...] O que o senhor quer que eu faça, se da França não nos chega mais uma boa peça, e nós somos obrigados a encenar peças de Pirandello - que quem as entender, salve ele! - feitas de propósito para que nem atores nem críticos nem público jamais fiquem satisfeitos? (PIRANDELLO, 2009, p. 186).

Neste trecho, Pirandello é citado explicitamente como autor da peça *O jogo dos papéis*, e também relacionado com outros textos que possuem as mesmas características advindas do seu nome. Dessa forma, o dramaturgo italiano exerceria o que Michael Foucault chamou, em 1969, de “função-autor”,

[...] um nome de autor não é simplesmente um elemento em um discurso (que pode ser sujeito ou complemento, que pode ser substituído por um pronome etc.): ele exerce um certo papel em relação ao discurso: assegura uma função classificatória; tal nome permite reagrupar um certo número de textos, delimitá-los, deles excluir alguns, opô-los a outros. Por outro lado, ele relaciona os textos entre si (FOUCAULT, 2009, p. 273).

Ao abandonar suas personagens e se retirar da escritura, o escritor italiano continua, então, se fazendo presente o tempo todo por meio da função-autor e do autor implícito, tornando sua ausência uma presença constante na peça e revitalizando a relação autor-obra.

Para Foucault (2009), uma obra e a função-autor devem ser analisadas em suas estruturas, arquiteturas e em seus jogos de relações internas que acontecem intrinsecamente. É exatamente assim que podemos localizar Pirandello em *Seis personagens à procura de um autor* (1921), ele está entranhado na estrutura da obra, se aproxima dela ao mesmo tempo que a abandona, se insere na obra pela sua própria ausência. Ao arquitetar sua morte, Pirandello vive ainda mais dentro da obra por meio de seu autor implícito.

Podemos considerar que essa busca das seis personagens por um novo autor que quisesse colocá-las no mundo da arte, esse afastamento de Pirandello como autor de sua própria peça e esse suposto autor que estaria “por vir”, foram estratégias usadas pelo autor para subverter o drama que era feito em sua época. De maneira análoga, também podemos afirmar que essa estratégia seria uma antecipação das discussões sobre a morte do autor e a função-autor que marcaram o final da década de 1960 e início da década de 1970.

Pirandello se mistura às personagens, mistura ficção com realidade e posiciona sua autoridade de autor nas mãos de suas personagens. A autorreflexividade dessas personagens faz com que elas tenham pensamentos e vontades diferentes das de seu criador, que perde seu poder sobre elas. As personagens têm ideias próprias e não pertencem mais ao seu criador, são vivas, independentes e buscam sozinhas um novo desfecho.

Ao colocar as personagens em busca de um novo autor para o seu drama, Pirandello, autor empírico, propõe que o autor, ou dramaturgo, deva participar da prática teatral juntamente com o diretor e os atores, e não ficar afastado da encenação da obra que escreveu no silêncio de seu gabinete. A participação do dramaturgo na prática cênica relativizaria sua autoridade na obra, já que o diretor e os atores fariam parte da criação das encenações. Ao mesmo tempo que Pirandello propõe que o autor participe, vivo, da prática teatral, também propõe que ele abdique da posição de autoridade principal da obra, deixando a função-autor aberta também para outros participantes da peça. Essa “morte” do autor que o autor sugere, abriria, de acordo com a teoria vindoura de Foucault (2009), várias possibilidades para a criação artística.

Pirandello, autor empírico, colocava, sob a luz dos refletores, diante de toda a plateia, uma reflexão sobre o fazer teatral de sua época. O dramaturgo desejava ver os espectadores/leitores participando ativamente de seu teatro, refletindo, questionando. Ao criar personagens autorreflexivas, que pensam diferente de si, que escolhem seus caminhos sozinhas, abandonadas por seu autor, Pirandello não centra a autoria em si, tirando de suas mãos o significado último ou absoluto da peça, e deixa essa significação para, além de suas personagens vivas e independentes, os seus espectadores.

É exatamente isso que desejava Barthes (2012), inverter o mito de que só importa na literatura a pessoa que escreve:

Assim se desvenda o ser total da escritura: um texto é feito de escrituras múltiplas, oriundas de várias culturas e que encontram umas com as outras em diálogo, em paródia, em contestação; mas há um lugar onde essa multiplicidade se reúne, e esse lugar não é o autor, como se disse até o presente, é o leitor: o leitor é o espaço mesmo onde se inscrevem, sem que nenhuma se perca, todas as citações de que é feita uma escritura; a unidade do texto não está em sua origem, mas no seu destino [...] o nascimento do leitor deve pagar-se com a morte do autor (BARTHES, 2012, p. 64).

Para Barthes (2012), qualquer literatura deveria encontrar sua significação no leitor e nunca em seu autor, pois “a escritura é a destruição de toda voz, de toda origem. A escritura é esse neutro, esse composto, esse oblíquo pelo qual foge o nosso sujeito, o branco-e-preto em que vem se perder toda identidade, a começar pela do corpo que escreve” (BARTHES, 2012. p. 57). Apesar de Pirandello ceder essa autoridade da autoria para suas personagens e seus espectadores, e tentar revolucionar o teatro de sua época provando que é possível não se prender às convenções tradicionais, não podemos concordar com os pressupostos da total morte do autor de Barthes (2012), pois mesmo recusando, abandonando suas personagens e supostamente se retirando do texto, Pirandello ainda se faz presente por meio de sua ausência, intrinsecamente na estrutura do texto, por ser mencionado como o autor que abandonou as seis personagens e por ser o autor da peça *O jogo dos papéis* que a princípio deveria ser ensaiada.

Essa constante discussão entre as personagens, subversivas e autônomas, sobre fantasia e realidade, percorre as páginas até o fim da peça, entrelaçando os dois enredos com mortes, gritos e confusão em meio aos atores, diretor e as personagens:

*Ressoará, por trás das árvores, onde o Rapazinho ficou escondido, um estampido de revólver.*

A MÃE (com um grito lancinante, correndo com o Filho e todos os outros Atores, em meio à balbúrdia geral) - Filho! Meu filho! (E depois, entre a confusão e os gritos desconexos dos outros) - Socorro! Socorro!

O DIRETOR (entre os gritos, procurando abrir caminho, enquanto o Rapazinho é erguido, pela cabeça e pelos pés, e levado embora, atrás da cortina branca) - Feriu-se? Feriu-se de verdade?

*Todos, exceto o Diretor e o Pai, que permanece arrasado, perto da escadinha, desaparecerão atrás do pequeno pano de fundo, descido, que serve de céu, e ficarão ali um pouco, conversando angustiados.*

*Depois, de um lado e do outro do fundo, voltarão à cena os Atores.*

A PRIMEIRA ATRIZ (reentrando pela direita, aflita) - Está morto! Pobre garoto! Morreu! Oh, que coisa!

O PRIMEIRO ATOR (reentrando pela esquerda, rindo) - Qual morto qual nada! Ficção! Ficção! Não acredite!

OUTROS ATORES PELA DIREITA - Ficção? Realidade! Realidade!  
 Está morto!  
 OUTROS ATORES PELA ESQUERDA - Não! Ficção! Ficção!  
 O PAI (*levantando-se e gritando entre eles*) - Que ficção qual nada!  
 Realidade! Realidade, senhores! Realidade! (*E desaparecerá também,  
 desesperado, atrás do fundo*) (PIRANDELLO, 2009, p. 238).

Pirandello não foi pioneiro a usar características da metaficção e da autorreflexividade em suas peças para discutir o fazer teatral ou a literatura de sua época, mas certamente contribuiu para inúmeras inovações cênicas. Para nós, assim como para o estudioso Sinésio Bina (2007), a autoconsciência das personagens seria a marca principal do metateatro, pois faz da obra o conteúdo dela mesma, as personagens refletem sobre sua própria condição ficcional. Bina (2007) acredita que *Seis personagens à procura de um autor* (1921) é, talvez, a primeira obra dramática da história do teatro a levantar questionamentos a respeito do fazer teatral, o que a tornou, merecidamente, um ícone do metateatro” (BINA, 2007, p. 53).

Apesar de Pirandello, autor implícito, discutir sobre a impossibilidade da arte teatral, de afirmar a incapacidade do ser humano de expressar tudo que sente, de demonstrar a incomunicabilidade desse tipo de arte, essa negação não impediu Pirandello, autor empírico, de publicar e colocar a peça em cena nos teatros de todo o mundo, negando dessa maneira a própria negação do autor implícito. O autor implícito não conseguiria colocar esse drama nos palcos, porém o autor empírico consegue demonstrar a impossibilidade do teatro dentro da própria encenação, provando que a arte se renova e se refaz mesmo diante de todas as adversidades.

Passaremos agora a autora Clarice Lispector e sua obra *A hora da Estrela*, de 1977, buscando nos ater ao que a escritora trouxe de inovação sobre as mesmas características autorreflexivas e a presença do autor, que Pirandello trabalhou em sua peça de 1921.

## 2.2. Clarice Lispector e *A hora da estrela* (1977)

Passaremos neste momento à análise da obra *A hora da estrela*, de 1977, última obra publicada em vida de Clarice Lispector. Dez anos depois das proposições sobre a

morte do autor do teórico Roland Barthes, Clarice traz aspectos da metaficção e da autorreflexividade, demonstrando um autor presente na diegese.

Clarice Lispector nasceu em 1920, na Ucrânia e veio para o Brasil com sua família em 1921. A escritora, naturalizada brasileira, escreveu literatura infantil, contos, crônicas e romances e é considerada um dos maiores nomes da literatura brasileira do século XX. Com caráter inovador e linguagem altamente poética, Lispector se destacou diante das narrativas tradicionais. A autora faleceu em 1977, no mesmo ano de sua última publicação, *A hora da estrela*.

Depois do golpe militar de março de 1964, a situação dos intelectuais no Brasil sofreu grandes modificações. A força popular, que antes mobilizava-se para radicais reformas sociais, enfraqueceu-se gradativamente perante o regime ditatorial e muitos desses intelectuais foram exilados, ou se exilaram por espontânea vontade, em outros países. Quando tentavam resistir ao regime, os intelectuais tinham suas obras de cunho crítico censuradas pelo governo, quando não eram perseguidos, presos, torturados ou assassinados.

Em tempos de expectativas sociais tão rebaixadas, as condições de engajamento do intelectual brasileiro foram diminuídas drasticamente. Os movimentos eram agora engendrados pelos próprios líderes do operariado, em que a intelectualidade desempenhava um papel secundário, quando não de mero espectador. O percurso produtivo de Clarice Lispector, que apesar de considerado intimista, sempre abrangia a questão social, seja como romancista ou como cronista, renovou-se em *A hora da estrela* (1977). A nova narrativa, de acordo com o crítico literário e estudioso da obra de Lispector, Benedito Nunes, levava à problematização das “formas narrativas tradicionais em geral e da posição do próprio narrador, em suas relações com a linguagem e a realidade, por meio de um jogo de identidade da ficcionista consigo mesma e com os seus personagens” (NUNES, 1989, p. 161). *A hora da estrela* focava a subjetivação psíquica, porém era cerceada pelos dilemas de classe e pelas dificuldades que deles decorrem. O livro é considerado pelos críticos como a obra melhor formalizada da autora, e trata de questões que até hoje irrompem no cenário sócio-cultural brasileiro, como a fome, a exclusão, a marginalidade e a miséria.

Nunes (1989) também afirma que três histórias se conjugam e se misturam na narrativa, a história da alagoana Macabéa, moça pobre e apática, que exige do narrador uma simplicidade no uso das palavras. A história do narrador Rodrigo S. M., escritor, que reflete a sua vida na personagem e liga-se a ela dentro da situação tensa e dramática que

participam, construindo-se à medida que constrói a história da moça alagoana, e a terceira história, que se ocupa sobre o ato de narrar de Rodrigo S. M. e sobre a dificuldade que ele enfrenta na própria construção da fabulação.

*A hora da estrela* (1977) revela um narrador intelectual desnortado diante da realidade que o cerca. Apesar de não considerar-se um desvalido, não consegue cumprir com seu papel social. O antagonismo de classe permeia o enredo, Lispector expõe um confronto entre o intelectual e o outro. Por meio de suas personagens Rodrigo S. M. e Macabéa, a autora evidencia a não identificação com o outro de classe, buscando na linguagem os limites pelos quais se pode ou não tratar sobre o que é diferente de si.

Nesta obra, um dos livros mais importantes e estudados da escritora, ela abdica do narrador tradicional, onisciente, e cria um narrador-personagem-escritor masculino, Rodrigo S. M.. Para os pesquisadores Brasão; Vilela; Cocco e Souza (2020), a escolha de um narrador masculino seria uma ironia de Lispector, pois uma mulher não conseguiria contar a história de Macabéa, já que mulheres são muito sensíveis e choram facilmente. Mesmo assim, os autores salientam que o narrador, Rodrigo S. M. não tem sobrenome, somente iniciais, demonstrando que ele também é tão sem importância quanto as outras personagens do livro, na maioria das vezes nomeados a partir de suas profissões. Macabéa, por sua vez, mesmo sendo a personagem principal de Rodrigo S. M., também é descrita como uma "ninguém" e narrar sua história tão fraca em aventuras era um desafio para Rodrigo.

As contradições na construção da identidade do narrador, na procura de sentido para a sua existência, acontecem ligadas ao confronto com o outro social, aquele que não tem a possibilidade de constituir-se plenamente como sujeito. Rodrigo também sofre uma “crise de identidade” (HALL, 2003) em relação à sua condição de escritor, pois tem a consciência da dificuldade de representar a protagonista, a miserável Macabéa, com vivências tão diferentes das suas, e tenta materializar, por meio da linguagem esse problema, demonstrando a incomunicabilidade de seus sentimentos.

Em sua primeira página, na dedicatória do autor Rodrigo S. M., Lispector marca sua presença nitidamente quando escreve: “DEDICATÓRIA DO AUTOR (na verdade Clarice Lispector)” (LISPECTOR, 2017, p. 45). Desde suas primeiras palavras no livro, Lispector deixa clara sua presença e seu vínculo com o narrador Rodrigo S. M., fazendo-nos questionar a realidade da autoria da história de Macabéa durante toda a narrativa.

Na continuação da dedicatória do autor, Lispector prossegue:

Dedico-me à cor rubra muito escarlata como o meu sangue de homem em plena idade e portanto dedico-me a meu sangue. Dedico-me sobretudo aos gnomos, anões, sílfides e ninfas que me habitam a vida. Dedico-me à saudade de minha antiga pobreza, quando tudo era mais sóbrio e digno e eu nunca havia comido lagosta. Dedico-me à tempestade de Beethoven (LISPECTOR, 2017, p. 45).

Se a dedicatória seria “na verdade” de Clarice Lispector, por meio dessa passagem, acreditamos que Clarice declara sua presença dedicando-se a si mesma, dedicando sua vida a todos que “atingiram zonas assustadoramente inesperadas” de si. A autora também afirma que não consegue ser só uma pessoa: “esse eu que é vós pois não aguento ser apenas mim, preciso dos outros para me manter de pé” (LISPECTOR, 2017, p. 45). Clarice é ela mesma, mas, com isso, também alega ser Rodrigo S. M., Macabéa, e todos quantos Rodrigo e Macabéa representam na atualidade, levando-nos a crer que a “crise de identidade” (HALL, 2003) que assola Rodrigo também é vivida por ela. Logo na primeira página de sua narrativa, a autora confunde-se com todas as suas personagens, fazendo-se presente por meio delas durante o decorrer da história.

Clarice traz inquietações em Rodrigo S. M. que passam a ser confundidas com as suas próprias e mostra as dificuldades de um escritor na criação de uma obra de arte. Desde a primeira página do livro, Lispector já demonstra um autor presente na estrutura de seu texto. Nossa proposição corrobora Nunes (1989):

[...] Clarice Lispector se exhibe, quase sem disfarce, ao lado de Macabéa. Também ela *persona*, na sua condição patética de escritora (culposa relativamente à moça nordestina), finge ou mente - mas sabendo que finge ou mente - para alcançar uma certa verdade humana acerca de si mesma e de outrem. A escritora se inventa ao inventar a personagem. Está diante dela como de si mesma (NUNES, 1989, p. 169, grifo do autor).

Sendo assim, Nunes (1989) sustenta nossa proposta de análise sobre a presença da autora dentro de sua obra, já que para ele, Clarice é, então, Rodrigo S. M., que por sua vez, é Macabéa. Nunes, ao longo dos anos de estudo da obra Clariceana, afirma que Lispector escreve de modo esquizóide, desdobra sua consciência reflexiva e funda a ficção juntamente com a identidade fictícia do narrador: “o narrador de *A hora da estrela* é Clarice Lispector” (NUNES, 2004, p. 299). Percebemos por essas afirmações que Lispector se reflete em ambas as personagens, desdobrando-se na narrativa.

Corroborando a afirmação de Nunes (1989), a crítica literária Yudith Rosenbaum (2002) afirma:

A *persona* masculina quase nada esconde da autora Lispector, que acaba desmascarando a si mesma (implicada e identificada com a história que delegou a outro contar) e também ao próprio jogo ficcional, já que explicita o que deveria ficar oculto: o autor por trás do processo de criação (ROSENBAUM, 2002, p. 55, 56, grifo da autora).

A narrativa se torna um jogo de identidades da própria autora, que “se inventa ao inventar a personagem” (NUNES, 1989, p. 169), tornando-se “mais presente do que ausente” (NUNES, 1989, p. 170). Dessa maneira, a autora faz personagem dela mesma, desenrolando uma narrativa entrecortada por temas como autoconhecimento, realidade e inquietação, levando os leitores a refletir sobre a própria existência e sobre criação da obra de arte.

Podemos inferir que Clarice faz, então, uso da técnica do “autor implícito” de Wayne Booth, assim como Pirandello, pois mascara-se por meio do discurso e posicionando-se entre o narrador, a personagem e o mundo real, a fim de se revelar nas lacunas da ficção. Como já explicitamos, o historiador Lauro Junkes (1997) acrescenta que, embora o autor implícito não tenha voz, ele não está ausente, pois é ele que usa o discurso e cita vários outros. Percebemos, então, que o autor implícito é um elemento que organiza o todo da obra, ordena os acontecimentos narrados, o tempo, o espaço, as personagens e faz as escolhas de acordo com intenções que o autor real pretende atingir.

A pesquisadora Rodrigues (2007) comunga de nossas asserções, afirmando que a autora está implícita no narrador em diversos trechos da narrativa: “[...] no romance, o criador encobre-se por uma máscara, ora de narrador onisciente, ora de escritor, ora leitor de seu produto, ora de autor implícito” (RODRIGUES, 2007, p. 2018).

Ao criar uma personagem autorreflexiva narradora-escritora, alter ego masculino de si, Clarice vai mais longe que Pirandello e, além de discutir o fazer artístico, projeta em suas criações todas as suas angústias existenciais, fazendo-se igualmente personagem:

Uma outra presença, que disputa com a do narrador, insinua-se nessa modalidade de fala: a presença da própria escritora, já declarada na dedicatória da obra, e cuja interferência estende-se à sua caprichosa denominação [...] Suspendendo pois a sua máscara pública de ficcionista acreditada, ao identificar-se com S.M., na verdade Clarice Lispector, e por intermédio dele com a própria nordestina – Macabéia, a quem se acha colado o autor interposto –, Clarice Lispector faz-se igualmente personagem (NUNES, 1989, p. 66).

Dessa maneira, Clarice se ficcionaliza dentro de sua própria obra, deixando-se enxergar diretamente por meio do narrador-escritor Rodrigo S. M. Além de considerarmos a presença do autor implícito em sua narrativa, também percebemos que Rodrigo S. M., de acordo com a professora Ligia Chiappini Moraes Leite (1985), seguindo a classificação e as análises de Norman Friedman, tem características de um “narrador onisciente intruso”. O traço específico desse narrador é a intrusão, ou seja, seus comentários sobre a vida e a intimidade das personagens, que podem ou não estar conectados com a história narrada. Rodrigo S. M. sabe de tudo, interfere, comenta e critica as ações de Macabéa, sem nenhuma neutralidade. A partir da leitura de *A hora da estrela* (1977), podemos observar que Rodrigo S. M. assemelha-se com várias características de narrador onisciente intruso, porém ele também se comporta como “narrador-protagonista”, visto que em vários momentos da narrativa disputa do palco com Macabéa, expondo seu processo de produção e seus questionamentos existenciais.

Podemos inferir, dessa maneira, que Rodrigo S. M., por ser narrador e personagem ao mesmo tempo, tem a liberdade de narrar a história por diferentes ângulos, como se a narrativa fosse uma estrela de diversas pontas em que ele pode se posicionar de várias maneiras. O autor implícito Lispector, pela voz de seu narrador, passeia por entre as categorias de Ligia Chiappini Moraes Leite, sem ser especificamente nenhuma delas.

A narrativa de Lispector começa com a personagem-escritor escrevendo uma história e relatando a difícil experiência de se criar uma personagem de ficção, contando com dificuldade a vida de sua protagonista Macabéa:

Escrevo neste instante com algum prévio pudor por vos estar invadindo com tal narrativa tão exterior e explícita. De onde no entanto até sangue arfante de tão vivo de vida poderá quem sabe escorrer e logo se coagular em cubos de geleia trêmula. Será essa história um dia o meu coágulo? (LISPECTOR, 2017, p. 48).

Rodrigo S. M. enfrenta tamanha angústia na criação, que parece tirar sua personagem e narrativa de dentro de si. Como num parto, o narrador chega a sinalizar aos leitores que verte sangue para produzir Macabéa, trazendo de dentro de suas vísceras um amontoado fremente de tão real e vivo.

De acordo com Ivan (2003), para construir *A hora da estrela* (1977), o narrador Rodrigo S. M. “desconstrói toda uma tradição, elegendo a ironia como um forte elemento construtivo. Por ser ambígua, dúbia, ela remete para outros procedimentos, como o metapoético ou metalinguístico” (IVAN, 2003, p. 42). Assim como em nossas pesquisas,

Ivan (2003) acredita que Lispector também transgrediu a tradição literária de seu tempo, e trabalha com elementos da metaficção e metalinguagem, criando um livro dentro de outro livro, de forma a deixar explícitas as dificuldades de seu próprio processo criativo, revelando-se por meio de seu narrador.

Para a estudiosa Ferreira-Pinto (1987), Lispector demonstra o problema da incapacidade de auto expressão das personagens, do manejo da linguagem e da luta que elas empreendem para superar tal incapacidade. Para a pesquisadora,

[...] Clarice questiona, através da palavra, o trabalho que com ela realiza, questiona o ato de escrever, os resultados alcançados no processo de realização desse ato e também aquilo que se deixou de alcançar, já que - como se afirma repetidamente - a palavra é falha (FERREIRA-PINTO, 1987, p. 18).

A estudiosa acredita que em *A hora da estrela* (1977), esse aspecto é ainda mais elevado e explícito que nas outras obras de Lispector, sendo o processo da escritura e a falha da linguagem os temas centrais do livro. Para Ferreira-Pinto:

Rodrigo descobre seu destino de escritor através da escritura e é em função dessa escritura, do texto e do personagem criados que ele vive; sem eles o escritor deixa de existir (...). Expressando-se através da escritura, para o narrador/escritor falar de si é falar do processo de escrever, da luta pela criação de um texto de ficção. (FERREIRA-PINTO, 1987, p. 22).

Há então, novamente, uma narrativa dentro de outra narrativa, um livro dentro de outro livro, novamente uma metaficção. Conforme aponta Hutcheon, a metaficção “[...] é uma ficção que inclui em si mesma um comentário sobre sua própria identidade narrativa e/ou linguística”<sup>7</sup> (HUTCHEON, 1984, p. 1). Clarice cria a história de Rodrigo S. M., personagem-escritor, que desenvolve a história de Macabéa, lapidada arduamente: “o que escrevo é mais do que invenção, é minha obrigação contar sobre essa moça entre milhares delas. E dever meu, nem que seja de pouca arte, o de revelar-lhe a vida” (LISPECTOR, 2017, p. 49).

A escritora, conhecida por suas narrativas intimistas e angustiadas, demonstra toda sua inquietude diante da vida e da arte com dois enredos. *A hora da estrela* (1977), então, traz consigo características da metaficção e autorreflexividade, que também foram

---

<sup>7</sup> Tradução nossa de: “fiction that includes within itself a commentary on its own narrative and/or linguistic identity.”

usadas por Pirandello em 1921. De maneira ainda mais explícita que Pirandello, Clarice não demonstra um autor “por vir” como Barthes (2012) afirma, mas expõe sua presença, por meio de seu narrador-escritor, e faz refletir sobre a angústia do criador diante do início de uma obra de arte, provocando ponderações acerca do fazer literário a cada página.

É esse seu primeiro enredo, a história do narrador-escritor Rodrigo S. M. Um escritor sem sucesso, solitário e sem classe social: “Sim, não tenho classe social, marginalizado que sou. A classe alta me tem como um monstro esquisito, a média com desconfiança de que eu possa desequilibrá-la, a classe baixa nunca vem a mim” (LISPECTOR, 2017, p. 53).

O segundo enredo é a história de Macabéa, narrada por Rodrigo S. M.. Jovem nordestina, com uma infância sofrida, Macabéa foi tentar a vida na capital do Rio de Janeiro. Descrita pelo narrador como insossa, feia, mal-cheirosa, sem grandes interesses ou aspirações, vive uma vida medíocre. Após uma infância miserável no estado de Alagoas, onde sofria maus tratos da tia, a protagonista muda-se para a capital do Rio de Janeiro quando a tia vem a falecer.

Rodrigo S. M. descreve Macabéa como uma jovem que raramente toma banho, dorme mal, tem uma tosse e azia persistentes, é magra, pálida e vive de comer cachorro quente. A personagem mora numa pensão e divide o quarto com outras quatro moças, também trabalhadoras e pobres: Maria da Penha, Maria Aparecida, Maria José e Maria apenas. Todas tão anônimas quanto tantas outras Marias perdidas pelo Rio de Janeiro.

Macabéa conseguiu um emprego de datilógrafa, que executava com dificuldade e vivia sendo humilhada por seu chefe. A personagem não tinha aspirações, seu único sonho era ser uma estrela de cinema como Marilyn Monroe. Tempos depois, a personagem arruma um namorado chamado Olímpico, um homem ambicioso, mesquinho e desonesto que acaba por trocar Macabéa por sua colega de trabalho, Glória.

Glória, por sentir-se culpada, tenta ajudar Macabéa aconselhando-a a ir numa cartomante e saber de seu futuro. A cartomante promete um futuro maravilhoso para a protagonista, com um marido estrangeiro e rico. Macabéa, com uma breve esperança, sai da casa da vidente feliz e animada, porém, ao atravessar distraidamente a rua, é atropelada por um carro Mercedes-Benz amarelo e morre sem socorro na calçada. Atingida pelo símbolo que almejava, a estrela, Macabéa teve sua hora, o momento só seu, o único momento de sua vida em que foi protagonista e notada.

O livro é composto por treze títulos: “A culpa é minha” ou “A hora da estrela” ou “Ela que se arranje” ou “O direito ao grito” ou “Quanto ao futuro” ou “Lamento de um blue” ou “Ela não sabe gritar” ou “Uma sensação de perda” ou “Assovio no vento escuro” ou “Eu não posso fazer nada” ou “Registro dos fatos antecedentes” ou “História lacrimogênica de cordel” ou “Saída discreta pela porta dos fundos”. Todos esses títulos se referem ao estado sempre alternado de espírito do narrador e aparecem no decorrer de sua criação. Rodrigo não tem certeza de como escrever sua história, pela distância social que tem da personagem e também não tem certeza de seu fim: “Por isso não sei se minha história vai ser - ser o quê? Não sei de nada, ainda não me animei a escrevê-la. Terá acontecimentos? Terá. Mais quais? Também não sei” (LISPECTOR, 2017, p. 56).

Lispector, para dar forma aos desassossegos de Rodrigo S. M. durante seu processo de narrar Macabéa, critica não só a pobreza em que vivem muitos brasileiros como a personagem, como também as circunstâncias em que se inserem os intelectuais brasileiros do período e qual o alcance social da arte: “Na verdade - para que mais que isso? O seu viver é ralo. Sim. Mas por que estou me sentindo culpado? E procurando aliviar-me do peso de nada ter feito de concreto em benefício da moça?” (LISPECTOR, 2017, p. 57).

Para contar essa história aparentemente simples da inábil nordestina, que tinha o direito ao grito, mas não sabia gritar, o narrador-escritor Rodrigo S. M. trabalha arduamente à máquina, expondo as angústias de um criador diante de sua obra de arte:

Desculpai-me mas vou continuar a falar de mim que sou meu desconhecido, e ao escrever me surpreendo um pouco pois descobri que tenho um destino. Quem já não se perguntou: sou um monstro ou isto é ser uma pessoa? [...] É que “quem sou eu?” provoca necessidade. E como satisfazer a necessidade? Quem se indaga é incompleto (LISPECTOR, 2017, p. 50).

Rodrigo S. M., autoconsciente, busca uma explicação para si próprio, para sua existência, um alívio para suas noites atormentadas. Escreve e cria sua história porque a realidade não lhe é suficiente, “escrevo porque sou um desesperado e estou cansado” (LISPECTOR, 2017, p. 55) e sofridamente não parece encontrar respostas: “Juro que este livro é feito sem palavras. É uma fotografia muda. Este livro é um silêncio. Este livro é uma pergunta” (LISPECTOR, 2017, p. 51).

Em uma mistura de amor e ódio, Rodrigo S. M. concebe Macabéa, e narra a miséria da vida da moça, tentando se livrar da sensação de desespero que a sua realidade

e a dela representam. Apesar de o próprio narrador reconhecer seu mau êxito na literatura, ele decide transgredir os próprios limites e escrever sobre a realidade:

E foi quando pensei em escrever sobre a realidade, já que essa me ultrapassa. Qualquer que seja o que quer dizer “realidade” [...] Parece que estou mudando de modo de escrever. Mas acontece que só escrevo o que quero, não sou um profissional - e preciso falar dessa nordestina senão sufoco (LISPECTOR, 2017, p. 52).

O narrador-escritor crê que Macabéa lhe escapa sempre que tenta colocá-la em vida, mas se obriga a fazê-lo, pois sente-se acusado pela personagem e se indaga sobre como conseguir terminar o romance. Rodrigo S. M., assim como Clarice Lispector afirmou em suas poucas entrevistas, sente que escrever para ele é uma “força maior” (LISPECTOR, 2017, p. 52), porém a história da moça nordestina lhe parece simples demais, o que a torna ainda mais difícil:

De uma coisa tenho certeza: essa narrativa mexerá com uma coisa delicada: a criação de uma pessoa inteira que na certa está tão viva quanto eu. Cuidai dela porque meu poder é só mostrá-la para que vós a reconheçais na rua, andando de leve por causa da esvoaçada magreza (LISPECTOR, 2017, p. 53).

Rodrigo cria uma personagem que existe. Uma personagem viva entre tantas outras pessoas perdidas na realidade do Rio de Janeiro, cidade onde ela reside. Lispector cria um narrador com todas as angústias de si mesma, e este, uma personagem tão viva que a enxerga pela rua. Apesar de Rodrigo S. M. tecer críticas a respeito da dificuldade de expressão, da incomunicabilidade entre os seres humanos por meio de Macabéa e de Olímpico, ambos com um vocabulário restrito, sem consciência crítica e que usam palavras sem saber o seu significado, o narrador sabe que Macabéa e Olímpicos são tão reais quanto ele mesmo no mundo.

Como uma personagem com autoconsciência criada pela escritora, o narrador de Lispector se coloca no lugar de Macabéa:

Agora não é confortável: para falar da moça tenho que não fazer a barba durante dias e adquirir olheiras escuras por dormir pouco, só cochilar de pura exaustão, sou um trabalhador manual. Além de vestir-me com roupa velha rasgada. Tudo isso para me pôr no nível da nordestina. Sabendo no entanto que talvez eu tivesse que me apresentar de modo mais convincente às sociedades que muito reclamam de quem está neste instante mesmo batendo à máquina (LISPECTOR, 2017, p. 54).

Rodrigo S. M. tenta, porém não consegue se identificar com Macabéa, ela existe numa condição que lhe é estranha. Para se colocar na condição de outro, o narrador usa da linguagem e até do próprio corpo, pois põe-se sujo, com roupas velhas e mal barbeado para aproximar-se de da miséria que Macabéa representa. Rodrigo questiona não só as mazelas da moça, como também as suas próprias e indaga qual seu lugar como escritor na sociedade.

Desde o início, numa narrativa não linear e digressiva, Rodrigo S. M. conta sua história e de sua protagonista, intercalando e ligando os dois enredos:

Quanto à moça, ela vive num limbo impessoal, sem alcançar o pior nem o melhor. Ela somente vive, inspirando e expirando, inspirando e expirando. Na verdade - para que mais que isso? O seu viver é ralo. Sim. Mas por que estou me sentindo culpado? E procurando aliviar-me do peso de nada ter feito de concreto em benefício da moça. Moça essa - e vejo que já estou quase na história - moça essa que dormia de combinação de brim (LISPECTOR, 2017, p. 57).

Rodrigo S. M. fala de si enquanto fala de sua personagem, busca sua identidade e a da moça, entrega sua própria confissão de escritor no descrever da vida da nordestina, em uma busca desesperada de si mesmo e de conseguir realizar sua obra de arte.

Podemos afirmar que é possível verificar a presença da autora Clarice Lispector, por meio de seu narrador, não só na dedicatória do livro, mas também por detalhes que a própria escritora cedeu durante sua última entrevista. Concedida em 1977, ao repórter Julio Lerner, para o programa Panorama, da TV Cultura de São Paulo, a escritora afirma na entrevista: “Eu morei no Recife, me criei no Nordeste. E depois, no Rio de Janeiro tem uma feira de nordestinos no Campo de São Cristóvão e uma vez eu fui lá. E peguei o ar meio perdido do nordestino no Rio de Janeiro” (OLIVEIRA, 2021, s/p). E em seu livro, publicado logo depois, coloca em seu livro uma passagem muito parecida que aconteceu com seu escritor-narrador Rodrigo S. M.:

[...] É que numa rua do Rio de Janeiro peguei no ar de relance o sentimento de perdição no rosto de uma moça nordestina. Sem falar que eu em menino me criei no Nordeste. Também sei das coisas por estar vivendo. Quem vive sabe, mesmo sem saber que sabe (LISPECTOR, 2017, p. 48).

Além da dedicatória, essa é uma das passagens de *A hora da estrela* (1977), que, de acordo com um dos maiores estudiosos da obra lispectoriana no Brasil, Benedito Nunes, Clarice faz de Rodrigo S. M. um alter ego masculino de si, espelhando-se nele durante a narração. Nunes afirma que a autora também reconhece-se na personagem Macabéa: “O narrador da *A Hora da Estrela* é Clarice Lispector, e Clarice Lispector é Macabéa” (NUNES, 1989, p. 169).

Além de espelhar-se explicitamente no narrador, que também é escritor, para descrever todas as inquietudes do ato de narrar, Clarice deixa-se aparecer implicitamente em sua personagem Macabéa. Para Ferreira-Pinto (1987), Lispector e Macabéa se parecem:

[...] não no fato de que um escreve e a outra é escrita, mas no modo como a palavra afeta a existência de cada um. Ambos se envolvem e lutam com a palavra, embora somente Rodrigo seja consciente disso. A de Macabéa é uma luta perdida desde o início mas, nem por isso, lhe é menos fascinante (FERREIRA-PINTO, 1987, p. 6).

Macabéa por vezes não encontra palavras para se expressar, falta-lhe o jeito para viver, não se encaixa. As semelhanças entre as duas também são verificadas pela história de vida da escritora. Lispector morou no nordeste durante a infância, mais precisamente em Alagoas, e depois mudou-se para a capital do Rio de Janeiro, exatamente como a personagem Macabéa. Além disso, na mesma entrevista ao repórter Julio Lerner, Clarice afirma que visitou uma cartomante que lhe prometeu vários acontecimentos e que seria engraçado caso logo depois fosse atropelada e nada acontecesse. São as marcas dessas experiências que vemos impressas na moça nordestina, que depois de adulta foi morar no Rio e enfrenta a difícil tarefa de sobreviver em uma cidade que não era feita para ela.

Apesar de serem de classes sociais tão diferentes, para a crítica literária Yudith Rosenbaum (2002), Macabéa foi “um marco terminal dessa sondagem do feminino, uma vez que, no fim da vida, a escritora elege como personagem principal uma mulher de outra classe social e cultural, desvendando uma feminilidade desconhecida” (ROSENBAUM, 2002, p. 56). A crítica literária francesa Hélène Cixous (2017) corrobora Rosenbaum (2002) afirmando que Lispector foi ao encontro do sujeito mais “outro” (CIXOUS, 2017, p. 134) possível, e escolheu uma personagem mulher tão mínima, tão pobre e ínfima, que era de tal modo “quase-não-mulher” (CIXOUS, 2017, p. 134), mas ao mesmo tempo “mais mulher que toda mulher” (CIXOUS, 2017, p. 134). E, para se aproximar dessa mulher, tão diferente dela mesma, para falar desse ser tão

estranho a ela, teve de se tornar o mais “outra” possível e criou um narrador masculino, para encontrar uma distância mais respeitosa em relação à pobre personagem.

Para Cixous (2017), essa tensão de ser “outro” e de estabelecer-se em relação com o “outro” percorre toda a obra de Clarice, o que ajuda a autora a explodir em seu eu mais profundo, o eu derradeiro, de seu último livro. Para a crítica literária, Clarice se metamorfoseia em Rodrigo S. M., e este em Macabéa, mas não “num modo de identificação negativa, de exclusão” (CIXOUS, 2017, p. 160), mas sim “se trata do reconhecimento da diferença do outro” (CIXOUS, 2017, p. 161) com “proposição da possibilidade de ser”. No texto, Cixous (2017) afirma que essas possibilidades estão sempre entre parênteses, “(Na verdade Clarice Lispector)” ou “(Quando penso que eu podia ter nascido ela - e por que não? - estremeço)”, explicando que Clarice poderia ser seu narrador e poderia ser Macabéa, mas o acaso a fez nascer Clarice, e ela, assim como todos nós, somos seres “possíveis” (CIXOUS, 2017, p. 161).

A inaptidão para a vida que persegue a personagem Macabéa e a árdua tarefa da elaboração de uma obra de arte também são enfrentadas pela escritora Clarice, que não só revela essa dificuldade em suas raras entrevistas, como na maioria das narrativas e crônicas que escreveu. Em uma crônica intitulada *Pertencer*, publicada primeiramente no Jornal do Brasil, no dia 15 de junho de 1968, Clarice afirma:

Exatamente porque é tão forte em mim a fome de me dar a algo ou a alguém, é que me tornei bastante arisca: tenho medo de revelar de quanto preciso e de como sou pobre. Sou, sim. Muito pobre. Só tenho um corpo e uma alma. E preciso de mais do que isso. Quem sabe se comecei a escrever tão cedo na vida porque, escrevendo, pelo menos eu pertencia um pouco a mim mesma. O que é um fac-símile triste (LISPECTOR, 1999, P. 110).

A pobreza da escritora é diferente da de Macabéa, Clarice se sente desarmada diante da realidade, solitária, presa dentro do próprio corpo que não compreendia. Só possuía isso e uma alma, mas queria mais, queria pertencer, sentir-se adequada, encaixada na engrenagem da vida e, para isso, escrevia. Para Clarice escrever é transfigurar o que existe dentro de si, é pôr para fora, batendo à máquina, aquilo de mais latente que permeia seu interior.

A saga de Macabéa, narrada por Rodrigo S. M. como uma jovem “tão antiga que podia ser uma figura bíblica” (LISPECTOR, 2017, p. 46), faz lembrar sugestivamente a história bíblica da experiência vivida por Macabeu, um judeu que liderou um exército de

resistência à ocupação dos gregos em Jerusalém. Clarice nos remete, dessa maneira, à história do povo judeu, resgatando sua própria origem judaica, sua estrangeiridade, ao nomear sua personagem.

Apesar da alusão a Macabeu, sua personagem não era líder, nem conhecida, nem inteligente. Macabéia era parca de aspirações, não era apta para a vida e não se resignava com sua situação. Podemos inferir, assim, que Macabéia possui atributos de uma anti-heroína, porque é protagonista de uma história em que “reveste-se de qualidades opostas ao cânone axiológico positivo: a beleza, a força física e espiritual, a destreza, dinamismo e capacidade de intervenção, a liderança social, as virtudes morais” (MONIZ, 2010, p. 1). A personagem é o completo oposto de tudo que se conhece como admirável e bonito, não possui a ânsia do conhecimento, da melhora ou qualquer tipo de aspiração.

Macabéia trava uma grande batalha para conseguir viver sua vida sem graça, insossa e escassa em aventuras no Rio de Janeiro. A difícil tarefa de sobreviver numa sociedade que exigia dela mais do que ela conseguia ser, também se assemelha com a dificuldade de se criar uma narrativa para Rodrigo S. M.. Para conseguir escrever sobre Macabéia, o narrador-escritor tenta se parecer com ela, se coloca na condição de “outro”, veste-se, dorme e come como Macabéia para senti-la e poder descrevê-la.

Apesar de Rodrigo S. M. se angustiar com a dificuldade de escrever sobre a personagem, confessa sutilmente que o que escreve espelha-se também nele mesmo, quando diz: “Não, não é fácil escrever. É duro como quebrar rochas. Mas voam faíscas e lascas como aços espelhados” (LISPECTOR, 2017, p. 53). Rodrigo trabalha arduamente, quebra rochas para lapidar Macabéia, mas as lascas de seu trabalho são espelhadas, refletindo a si mesmo. Se o próprio narrador-escritor, que esconde o alter ego de Lispector, afirma que algumas características de Macabéia espelham-se nele, seguindo o pensamento de NUNES (1989), Lispector não só se reflete em seu narrador, mas também em Macabéia, e ligando as duas personagens a si mesma, demonstra por meio delas as inquietações no ato de criar e suas próprias angústias existenciais diante da realidade.

Ainda mais explícita que Pirandello, Lispector usa de elementos da metaficção e da autorreflexividade para criar uma ficção dentro de outra ficção, para explorar as dificuldades do fazer narrativo, e consegue estar presente de maneira nítida dentro dos dois enredos do livro. Para o crítico literário irlandês Colm Tóibín (2017), além de a autora mesclar ficção com acontecimentos de sua vida num tom autobiográfico, Lispector faz como Luigi Pirandello e desnuda os bastidores de sua fabulação, fazendo-nos sentir como se todos estivéssemos numa grande representação:

*A hora da estrela* é como alguém ser levado aos bastidores durante uma encenação e ser-lhe permitido espiadelas ocasionais para os atores e o público, e olhares ainda mais intensos para a mecânica do teatro - as trocas de cenas, de figurinos, a criação da ilusão - com muitas interrupções pelos profissionais dos bastidores. Já à saída, ao passar pela bilheteria, deve ser esclarecido em sussurros irônicos, talvez zombeteiros, de que, na verdade, os olhares é que eram o espetáculo, imaginado com esmero e atenção por uma escritora que está a observar nervosamente de algum lugar próximo, ou de algum lugar a distância, e que pode ou não existir sequer (TÓIBÍN, 2017, p. 168).

Para Tóibín (2017), Clarice faz, então, o leitor sentir como se observasse um teatro de cima, assistindo seus personagens e o seu narrador, e enxergasse a mecânica dos acontecimentos dentro da narração, como se ele mesmo fosse o próprio autor vendo tudo isso, mas, ao fim, descobre que, na verdade, pode ser exatamente sua observação e análise que sejam o grande espetáculo. O leitor seria, então, também um personagem, e o verdadeiro autor de tudo estaria por detrás dele, a uma certa distância, descrevendo essa cena. E essa desconfiança de que há um autor maior pode ser que seja verdadeira ou não. Pode ser que esse autor verdadeiro exista ou não exista. E tudo se tornaria uma eterna pergunta.

Tóibín explica que a narrativa se move sobre traços de Macabéa, sua existência e sua morte, e sobre “uma profunda consciência da tragédia que é viver a um agudo reconhecimento de que a vida é uma comédia” (TÓIBÍN, 2017, p. 169), expondo, assim, a angústia do sujeito descentrado do mundo moderno em sua obra.

Para Tóibín, o narrador se perde algumas vezes e mistura sua verdade com a ficção e denuncia ser ele mesmo transformado em Macabéa. O texto de Lispector lamenta então os dois tipos de impotência: a do narrador, que dispõe das palavras, mas não é seguro em usá-las, e a da personagem Macabéa, a quem o narrador concede palavras, mas palavras tolas, sem significância.

Assim como Pirandello, Clarice entrelaça a forma ao conteúdo na criação de seu último livro publicado em vida, mostrando os bastidores de sua arte por meio de suas personagens autoconscientes. A autora ainda se faz presente dentro da narrativa explícita e implicitamente, revelando um “renascimento” do sujeito dentro da literatura moderna, aquele a quem Barthes havia “assassinado” em 1967.

Enquanto Pirandello exibiu um autor implícito afastado, por ter abandonado suas personagens, e sugeriu que o autor é um “por vir”, Lispector deixa clara sua existência desde a dedicatória de sua obra. Clarice, além de trabalhar sua presença por meio de um

alter ego masculino, discutindo inquietudes do seu fazer literário, consegue também se fazer presente por meio de uma personagem, mesmo essa sendo de uma condição social e cultural aparentemente muito distante de si.

Para os pesquisadores Brasão, Vilela, Cocco e Souza (2020), a reflexão sobre o ato de escrever é um elemento fundamental na obra, e Rodrigo S. M. e Clarice se confundem e se fundem em um só durante a narrativa, desde sua dedicatória. Para os estudiosos, Macabéa, imigrante nordestina vivendo uma vida miserável no Rio de Janeiro, e Rodrigo S. M., que também não tem um rosto definido, formam uma história sem importância, “porque é a história de todo mundo e de ninguém” (BRASÃO; VILELA; COCCO; SOUZA, 2020, p. 196), deixando no leitor uma sensação amarga “de que também ele, leitor, tem um pouco de Macabéa, [...], do narrador” (BRASÃO; VILELA; COCCO; SOUZA, 2020, p. 196). Para os autores, a narrativa *A hora da estrela* é uma questão sem resposta sobre a condição humana colocada por Clarice. Os estudiosos afirmam que a narrativa não se fixa em fatos ou acontecimentos, mas sim em um momento de vivência interior das personagens, num ritmo lento que se isola do conjunto, caracterizando a solidão do homem moderno em busca de si mesmo.

Mesmo não sendo classificado como uma biografia, autobiografia ou uma ficção autobiográfica, categorias que trouxeram o “renascimento do autor” em meados dos anos 1980, *A hora da estrela* (1977) confirma que o autor continuou atuante dentro da literatura. Mesmo depois de Barthes declarar a morte do autor, obras como a de Clarice continuaram a ser escritas e publicadas, levando-nos a considerar se em algum momento o autor tenha realmente morrido nas narrativas.

Seguiremos, neste momento, para o último capítulo de nossa dissertação, em que analisaremos a obra mais recente de nosso *corpus*, *Mar Negro* (2014), do professor e escritor Dau Bastos. Continuaremos verificando aspectos da metaficção e autorreflexividade na narrativa, como forma de evidenciar a presença do autor em obras da atualidade.

### **3. A PERSONAGEM AUTORREFLEXIVA ANDERLINE E A PRESENÇA DO AUTOR EM *MAR NEGRO* (2014), DE DAU BASTOS**

A partir deste capítulo, faremos uma análise da terceira obra presente em nosso *corpus*, o romance *Mar Negro* (2014), do autor brasileiro Dau Bastos. Considerando a data recente de publicação do livro e a falta de fortuna crítica suficiente a respeito da obra, temos o intuito de nos debruçarmos mais amplamente nos detalhes da narrativa em questão.

Na primeira seção deste capítulo, depois de realizarmos uma contextualização histórica do livro, de explanarmos o enredo e seus operadores de leitura, iniciaremos, então, uma reflexão a respeito de sua personagem, Anderline, e como a beleza se tornou uma forma de opressão nos dias atuais. Discutiremos também como a viagem da protagonista pela Europa oriental auxiliou na busca de sua identidade como mulher brasileira e como um ser híbrido de pessoa-personagem de ficção. Depois dessa análise, exploraremos de que maneira a personagem autorreflexiva de Bastos (2014) demonstrou um autor presente estruturalmente no romance. Para tais estudos, nos apoiaremos nas pesquisas de nosso primeiro capítulo e em outros autores como autores como Genette (1979), Leite (1985), Hall (1993; 2006), Bonnici (2007), Eriksen (2001), Wolf (1992), Foucault (2010), Butler (2003), Cuche (2002), Figueiredo (2010), entre outros.

#### **3.1. Dau Bastos e a obra *Mar Negro* (2014)**

A partir desta seção, continuaremos nosso percurso histórico por meio da obra *Mar Negro* (2014), de Dau Bastos. O trajeto de desenvolvimento do romance/drama e da personagem de ficção que traçamos até aqui, nos auxiliará a compreender o desenvolvimento dessa personagem autorreflexiva através dos tempos, bem como de que maneira ela evidencia um autor presente na estrutura da obra. Para tanto utilizaremos os autores de nosso primeiro capítulo, além de Castello (2014), Forster (1974), Genette (1979) e Leite (1985).

Na atualidade, o autor Dau Bastos, que é um alagoano vivendo no Rio de Janeiro, também publicou uma obra em que a presença do autor é ainda mais acentuada. Seu livro

*Mar Negro*, lançado em 2014, intensifica a autorreflexividade das personagens a tal ponto, que consegue trazer uma protagonista tão consciente de sua condição ficcional que dialoga e discute com ele mesmo dentro da obra. Dau Bastos nasceu em Maceió –AL, em 1960, e atualmente vive na capital do Rio de Janeiro. Bastos é escritor, e também leciona a matéria de Literatura Brasileira na Universidade Federal do Rio. O autor escreveu seu primeiro livro em 1984 e, desde então, publicou mais de uma dezena de obras.

A obra em questão foi publicada mais de 35 anos após o lançamento de *A hora da estrela* (1977), de Clarice Lispector e mais de 80 anos após a publicação de *Seis personagens à procura de um autor* (1921). O livro também trata de uma personagem principal autorreflexiva, consciente de sua condição ficcional, e de sua relação conflituosa com o autor. Para o jornalista e crítico literário José Castello, Bastos faz refletir sobre a existência do ser humano e dele mesmo:

Bastos manobra com desenvoltura os frouxos limites da existência [...] Além de refletir sobre o que faz, leva seus personagens a pensar a respeito de si mesmos. É a própria Line quem, inspirada pelas teorias do crítico húngaro Georges Lukács, ajuda seu Autor a concluir que um escritor nunca escreve o que quer. “Todo ficcionista com um mínimo de honestidade passa a vida convencido de não haver produzido obra-prima e intuindo a existência de um texto supostamente impecável que, no entanto, nunca consegue colocar no papel” (CASTELLO, 2014, s. p.).

Tendo em vista a data recente da publicação desta narrativa de Bastos, não foi possível localizarmos trabalhos que analisassem esses aspectos literários e que, conseqüentemente, nos colocassem a par das discussões a respeito do que visa nosso objeto de pesquisa, a presença do autor dentro das obras. Esse fato nos coloca diante de uma análise inédita destes elementos na obra *Mar Negro* (2014).

No momento do lançamento de *Mar Negro* (2014), o Brasil passava por grandes mudanças. A década de 2000 ficou marcada como a década em que a esquerda política teve um representante eleito por meio de um processo democrático. O neoliberalismo enfraqueceu e houve a retomada de investimentos nas áreas públicas. Com a economia em crescimento, geração de empregos e melhor distribuição de renda, a camada com renda média e baixa da população passou a ter maior poder aquisitivo e, com o enfraquecimento econômico, principalmente da União Europeia, devido a uma crise no final da década, brasileiros, inclusive das classes menos afortunadas, puderam viajar para o exterior com maior facilidade.

O enredo do romance é narrado pela própria personagem principal em um diário. Anderline é uma jovem alagoana extremamente feia que, por esse motivo, sempre sofria muito preconceito. Desconfiada desde a adolescência de que era um ser de ficção, pertencente a um livro, divaga a todo momento a respeito de sua suspeita e culpa o autor de sua história por seus infortúnios e aparência. A personagem, que procurava um emprego depois de ter se formado numa faculdade de Letras, consegue ser contratada pelo pai do jovem e popular Marco para secretariar o filho. Anderline só conseguiu o emprego pois o pai de Marco procurava uma moça propositalmente feia, para que o filho não se envolvesse romanticamente com ela, como já havia feito com todas as outras secretárias. Não demorou muito para Anderline se apaixonar por ele e tentar fisgá-lo de todas as maneiras, chantageando-o até com pedidos de demissão. Marco, que vivia sendo ameaçado pelos maridos e namorados de suas conquistas, gostava muito do trabalho de Anderline, pois ela o ajudava a se desvencilhar das confusões em que se metia. Marco tentou de várias maneiras mantê-la como sua secretária, mas Anderline estava decidida a partir.

Anderline era consciente de que o romance jamais se concretizaria, e, por orgulho, pede realmente a demissão, partindo, mesmo com sua baixa condição financeira, para uma viagem pelo leste europeu. Em busca de si mesma, a protagonista foi para a Alemanha com sua amiga Bê, que a acompanharia por alguns dias e, logo depois, foi sozinha para outros países compatíveis com seu apertado orçamento, como Romênia, Polônia, Hungria, Bulgária e Turquia.

Sempre aspergindo um perfume afrodisíaco de feromônios que conseguiu com Bê, Anderline, astuta, inteligente e de boa lábia, conquistava vários homens pelos lugares onde passava, como um faxineiro equatoriano, um jovem polonês estalinista, um funcionário de um dos albergues jordanianos em que se hospedou, um motoqueiro alemão, entre outros homens tão decrépitos quanto ela.

Apesar de suas conquistas, Anderline percebia ser sempre motivo de piada devido a sua aparência. As pessoas dos países que visitava riam dela quando a sabiam brasileira, não acreditavam que um país tão dado às formas, fosse “capaz de produzir tribufus” (BASTOS, 2014, p. 26). Nas pensões de baixa renda em que se hospedava, os recepcionistas sempre miravam com olhar curioso sua foto do passaporte, tão modificada por *photoshop* que nem parecia a mesma pessoa. Em Berlim, a protagonista ainda fez amizade com dois estrangeiros por quem achava que estava sendo galanteada, mas sua animação acabou quando descobriu que os novos pretendentes eram homossexuais.

Depois disso, foi confundida com um homem durante uma festa para a qual havia sido convidada. Frustrada, Anderline desiste de tentar se socializar com os estrangeiros e decide fazer visitas pelos museus e pelas bibliotecas das cidades.

Mesmo quando ninguém a importunava, Anderline sentia o mundo e seus padrões escancarando sua falta de beleza pelos mais diversos lugares. No museu principal de Berlim, havia um pano em toda a fachada, cobrindo a reforma por um enorme *outdoor* da modelo Gisele Bündchen vestida de *lingerie*. Logo, Anderline percebeu que a campanha da gaúcha descendente de alemães estava por toda parte, alimentando a visão estereotipada da mulher brasileira sempre dadivosa:

Que ideia! A fachada estava coberta por um pano colocado pelo patrocinador da reforma: uma empresa de *lingeries* que tinha como garota propaganda ninguém menos que Gisele Bündchen! Leitor, vê como o acaso só me atraiço?

Repito a pergunta que me acompanha desde criança: como pode a natureza ser tão injusta? Como entender que a mesma força que me criou fez brotar a top model? (BASTOS, 2014, p. 49).

Fugindo dessas imagens, a personagem avista uma livraria onde pensou que encontraria um refúgio, porém assim que chegou na vitrine, deparou-se com a versão alemã da biografia de Bruna Surfistinha, nua na capa do livro, fazendo com que Anderline se sentisse oprimida até mesmo no mundo das letras.

Anderline escolhe os recônditos de uma Europa gelada e escura para se esconder o máximo possível, já que no estado de Alagoas “o sol era tanto que nenhum homem a enxergava” (BASTOS, 2014, p. 19). Porém, não consegue se desvencilhar do estereótipo difundido fora do Brasil e questiona: “como a estética pode ser tão torturante?” (BASTOS, 2014, p. 157).

Enquanto as viagens aconteciam, Anderline se comunicava com Bê por *e-mails*, contando suas peripécias. A personagem, por vingança e traquinagem, também enviava *e-mails* ameaçadores para Marco, fingindo ser as antigas namoradas ou seus respectivos maridos traídos, sempre assinando os *e-mails* como “Anônimo”.

A personagem de Bastos (2014), que é consciente de sua condição ficcional, conversa com seus leitores, sempre indignada, sobre seus infortúnios. A certo ponto da narrativa, a protagonista discute inclusive com seu autor, culpando-o por todas as dificuldades pelas quais passa e por saber que seu destino está nas mãos dele ao final do

livro. Bastos (2014), em um romance metaficcional, traz características autorreflexivas para sua protagonista, mantendo-se presente na narrativa por meio das falas de Anderline.

Quase ao fim de sua viagem, a alagoana conhece Konstantin, um rapaz que também se reconhece como um híbrido humano-personagem, e os dois conversam sobre a consciência que têm de si mesmos. Anderline sente-se feliz por ter conhecido um semelhante, mas ainda triste por acreditar que possivelmente morrerá nas últimas páginas do livro, assim que chegar ao Mar Negro.

Em sua última parte da viagem, a personagem chega a Istambul, uma das maiores cidades da Turquia, e percebe que a indumentária que as mulheres usavam, a burca, tão criticada no restante do mundo, seria a sua salvação. Somente com os olhos à mostra, Anderline deixa de ser oprimida por causa de sua aparência e consegue viver a paz que sonhava. Seduzindo apenas com seus olhos e com seu andar pelas ruas da cidade, depois de alguns dias, se envolve com Baris, um rapaz curdo, que trabalhava na pensão onde se hospedou. Baris, que se apaixona por ela, mesmo a protagonista tendo feito ele prometer que jamais a veria sem a burca, a convida para morar em sua casa e Anderline aceita, acreditando que finalmente encontrará um recomeço em sua vida.

Para uma análise mais aprofundada do livro de Bastos (2014), analisaremos agora alguns operadores de leitura do texto para entendermos melhor como se estrutura o romance. A personagem principal apresenta um alto grau de densidade psicológica. Anderline é imprevisível e surpreende os leitores ao longo da narrativa com pensamentos muito diferentes dos de seu autor. Corroborando Forster (1974), consideramos que a protagonista representa de modo denso a complexidade e as contradições que caracterizam a condição humana, sendo, então, uma personagem redonda ou esférica.

Anderline também é uma protagonista autorreflexiva, que se volta para si mesma (WAUGH, 1984), consciente de sua condição ficcional de híbrido humano-personagem, por esse motivo, sabe que pertence à história de um livro, e que este livro possui um autor que lhe deu a vida e, na última página, pode tirá-la. Anderline conversa sobre seu autor por diversas vezes durante a narração, fazendo dele uma presença constante na diegese.

Podemos considerar que Anderline é o que foi nomeado por Lukács (2000) como herói demoníaco, que trabalhamos no primeiro capítulo de nossa dissertação. Um herói incompleto, abandonado por Deus, sempre em busca de respostas sobre si mesmo. O mundo capitalista moderno, que estudamos em Watt (2010), faz de Anderline uma protagonista que busca, sem sucesso, encaixar-se na sociedade em que vive, demonstrando suas inseguranças e indagações. A personagem é desajustada, descentrada,

e está disposta a modificar seu futuro. O romance *Mar Negro* (2014) é uma busca incessante de Anderline por sua identidade, e, quando termina, não nos dá respostas, mas sim embaralha a realidade com a ficção, deixando-nos com a sensação de eterna pergunta.

A própria Anderline conta sua história, narrando em primeira pessoa e escrevendo em seu diário, o que nos permite classificar a personagem, embasados em Aguiar e Silva (1976), como uma narradora autodiegética. Também consideramos a protagonista como hipodiegética, de acordo com Aguiar e Silva (1976), ou metadiegética (GENETTE, 1979), pois produz uma narrativa que se insere na narrativa primária. Trabalhamos, então, com um livro considerado um romance de metaficção.

A constituição dupla de Anderline, pessoa-personagem, é materializada por meio das próprias ações da protagonista, que se preocupa ao mesmo tempo em manter um diálogo com os leitores e com a estrutura da narrativa. Essa atitude de ser personagem que também é narradora, de ser uma e também ser a outra, é entendido por nós como o que a teórica Ligia Chiappini Moraes Leite (1985) chama, de acordo com as classificações de Friedman, de “narrador protagonista”, quando o narrador é a personagem central, mas não tem acesso ao estado mental das demais personagens. Nessa categoria, a narração é feita de um ponto fixo, limitado quase que exclusivamente às percepções, pensamentos e sentimentos da protagonista.

O Autor implícito na obra, que Anderline acredita existir, se faz presente em todo o romance por meio das falas e diálogos da personagem e é descrito como injusto, vingativo, cruel e covarde por ela, que nos fornece a sua percepção de narradora protagonista. Como não há onisciência, ficamos nos questionando em relação à verdade sobre os fatos e, com isso, a personagem consegue modificar a distância entre nós leitores e a história.

A história de Anderline se passa durante sua viagem por diversos países do leste europeu, entretanto a personagem entrecorta a narração com lembranças de eventos ocorridos em Maceió, no estado de Alagoas. Não há um tipo de marcação temporal objetiva no livro, porém acreditamos que a história se passe num passado não muito distante, já que Anderline faz uso de *e-mails* e redes sociais.

Anderline, que estudou Letras e tinha uma inteligência extrema, narra sua história *in media res* e explica:

[...]Já no grego Homero vemos as narrativas iniciando-se assim, *in media res*, expressão empregada séculos depois pelo latino Horácio para o que poderia ser traduzido por “em pleno rebo”. Quanto mais o mundo se mostra disperso, mais o artifício parece importante para prender a atenção.

Seu uso costuma supor recuos ocasionais até o passado, em busca de elementos capazes de tornar plausível o presente. Essa necessidade é ainda maior em romances como este, encabeçado por um ente dilacerado pela tensão entre a natureza de personagem e a aparência de gente (BASTOS, 2014, p. 85).

Fazendo uso de vários artifícios literários e se preocupando com a história que narra, Anderline consegue captar a atenção de seus leitores, que chama de amigos, desde seu início, fazendo com que eles se compadeçam dela e sintam o mesmo ódio por seu autor.

Oprimida pela sociedade por causa de sua aparência, considerada feia, porém sagaz e de inteligência notável, Anderline é uma heroína avessa ao que normalmente conhecemos e orientada por um grande desejo de descobrir a si mesma, parte pelo mundo em busca de respostas. Verificaremos na próxima seção, de que maneira a beleza é sentida enquanto uma forma de opressão por Anderline no mundo atual.

### **3.2. A beleza enquanto forma de opressão**

É apresentado no texto de Bastos (2014) um estereótipo de mulher brasileira sempre bonita, sensual e exótica. Essa sexualização, que teve origem no período colonial, ainda sobrevive nos dias de hoje. Daremos início, nesta seção, à uma análise sobre como a beleza pode ser utilizada enquanto forma de opressão principalmente nos dias atuais. Embasar-nos-emos em Hall (1996; 2003), Bonnici (2007), Eriksen (2001), Wolf (1992), Foucault (2010), Butler (2003), entre outros.

Anderline é considerada feia, “tribufu”, “mocreia”, porém, apesar de consciente de sua situação odiosa e excluída do padrão de beleza pré-estabelecido na atualidade, a personagem é extremamente inteligente, astuta, e usa seu Q. I. para sobreviver em um mundo que não acreditava ser justo.

Vivendo em um país onde é calor quase o tempo todo, conhecido pelas praias e carnaval, a personagem não tem identificação com a comunidade social a qual pertence,

passando pelo que chamamos de “crise de identidade”, que também é chamada de deslocamento ou descentração do sujeito por Stuart Hall (2003).

Hall (1996) afirma que a identidade é culturalmente formada, ligada à discussão das identidades nacionais e as que se formam por sentidos cambiantes e contínuos do cotidiano do indivíduo. As identidades são, dessa maneira, pontos de identificação, particularidades que um indivíduo ou um grupo atribui a si, por serem pertencentes a uma cultura específica. Anderline sabe-se alagoana, porém entende que não pertence ao padrão estabelecido pela maioria, principalmente ao estereótipo de mulher brasileira tão conhecido no exterior.

O termo estereótipo que deriva, etimologicamente, do grego *stereos*, quer dizer “sólido”, era usado para designar uma placa gravada sobre o metal para impressão por meio de uma prensa tipográfica. Portanto, o termo comporta em si uma referência ao que foi pré-estabelecido e encontra-se fixado, cristalizado.

Thomas Bonnici (2007), professor e estudioso do tema, afirma que estereótipos são conceitos muito simplificados, sem individualidade. O autor é consoante à postura do antropólogo Eriksen (2001, p. 264), que entende os estereótipos como “descrições simplistas de traços culturais de outros grupos que, convencionalmente, se acredita existir<sup>8</sup>”. Um estereótipo seria, então, uma representação comum posta em larga escala, mas que não necessariamente corresponde à realidade, pois é uma representação social distorcida, simplificada, que reduz o objeto a apenas um aspecto de sua totalidade. Cabe ressaltar que o estereótipo não é estático, podendo ser renovado e ganhar novos contornos, modificando-se conforme as demandas da sociedade.

Muitos teóricos modernos enfatizam que o corpo é mais que um sistema físico, é um objeto para análises, um construto produzido por elementos não físicos, principalmente pela ideologia e pela história (BONNICI, 2007). Este ideal de corpo feminino brasileiro belo foi construído historicamente, levando a consolidação de uma imagem estereotipada, representada pela sua sensualidade e sexualidade. Tal ideia foi enraizada pelos colonizadores europeus nas interpretações de um Novo Mundo nos trópicos. Desde a Carta de Caminha, os indígenas já eram descritos com curiosidade, fascinação e eram ilustrados como um povo exótico, que vivia em um paraíso e andava nu e, se tratavam de “[...] pardos, todos nus, sem coisa alguma que lhes cobrisse suas vergonhas. Nas mãos, traziam arcos com setas” (CAMINHA, 2019, n. p.). O poeta

---

<sup>8</sup>Tradução nossa de: “simplistic descriptions of cultural traits in other groups which are conventionally believed to exist” (Eriksen (2001, p. 264).

Oswald de Andrade, em paródia a essa passagem específica da Carta redigida por Caminha, escreveu:

Eram três ou quatro moças bem moças e bem gentis  
Com cabelos mui pretos pelas espáduas  
E suas vergonhas tão altas e tão saradinhas  
Que de nós as muito bem olharmos  
Não tínhamos nenhuma vergonha (ANDRADE, 1971, p. 80).

No poema “As meninas da gare” de Oswald de Andrade, há uma contundente crítica ao modo como os portugueses se comportaram ao se depararem com a nudez do povo indígena, pois se viram diante de uma cultura completamente diferente da deles. Embora fosse grande a diferença entre eles e os indígenas, isso não impediu os europeus de abusarem do povo que subjugavam. No tempo do descobrimento, os meios pelos quais a beleza das formas brasileiras era usurpada pelos países mais ricos não eram tão sofisticados quanto no século XXI.

Na atualidade, a mídia, que globaliza as informações rapidamente, utiliza os estereótipos para difundir uma aparência idealizada do corpo feminino brasileiro e propagar um ideal de estética que é praticamente impossível de ser alcançado. Corpos magros e esculpidos são colocados como padrão o tempo todo nas telenovelas, revistas, propagandas e filmes. Segundo a escritora feminista Naomi Wolf (1992), existe uma subvida secreta que envenena a liberdade das mulheres, que as afoga em conceitos de beleza, em ódio a elas mesmas trazendo obsessões com o físico, pânico de envelhecer e pavor de perder o controle.

Em *Mar Negro* (2014), Anderline é consciente de sua condição de “feia” e, por todos os lugares da Europa oriental por onde viaja, é vista como estranha aos padrões estéticos brasileiros conhecidos no exterior. Os estereótipos condicionam os sujeitos a essa visão homogeneizada do mundo, a uma generalização a modelos pré-formados e imagens uniformizadas. A busca pela aceitação de sua identidade e sua condição de brasileira “feia” percorre toda a obra.

A opressão era tanta que Anderline não ousava se observar sem roupa e não se sentia digna de ser olhada por nenhum homem. Essa forma de controlar as mulheres com a ideologia de um único tipo de beleza é citada por Wolf (1992) como a última das antigas formas de poder usada pela sociedade patriarcal. O filósofo Michel Foucault, em sua obra *Vigiar e Punir* (2010), oferece uma elucidação bastante pertinente a respeito

desse discurso que rege a mentalidade dos indivíduos na sociedade e de que maneira o corpo se torna objeto dominado pela política:

O corpo humano entra numa maquinaria de poder que o esquadrinha, o desarticula e o recompõe. Uma 'anatomia política', que é também igualmente uma 'mecânica do poder', está nascendo; ela define como se pode ter domínio sobre o corpo dos outros, não simplesmente para que façam o que se quer, mas para que operem como se quer". (FOUCAULT, 2010, p. 133, grifos do autor).

O padrão criado configura as mulheres como tendo uma meta a ser atingida, como se todas precisassem dispor de uma mesma identidade. O corpo do homem é visto com uma maior liberdade, enquanto o da mulher é vigiado, calculado com escalas criadas a partir de estereótipos, onde predominam imagens sexualizadas. Esse padrão descarta a mulher enquanto sujeito, indivíduo. Wolf (1992) afirma que:

A cultura estereotipa as mulheres para que se adequem ao mito [da beleza] nivelando o que é feminino em beleza-sem-inteligência ou inteligência-sem-beleza. É permitido às mulheres uma mente ou um corpo, mas não os dois ao mesmo tempo (WOLF, 1992, p. 77-78).

É dessa maneira que a personagem é caracterizada no romance. Anderline era consciente de sua falta de beleza, porém tinha consciência de sua inteligência acima da média, o que achava que era um “arremedo de compensação” (BASTOS, 2014, p. 37).

Anderline também foi criada por Bastos (2014) como uma personagem autorreflexiva, que tinha consciência de sua posição dentro do mundo, mas também dentro do livro do qual era protagonista. Certa de que toda sua feiura lhe foi atribuída por seu autor, a protagonista usa sua perspicácia para disfarçá-la o máximo que pode:

Meu pensamento não foi para o anúncio de minha amiga, e sim para a alegria de me encontrar numa terra que passava a maior parte do dia no breu, possibilitando aos feios se esconderem. Sim, eu havia escapado à luminosidade do verão maceioense, tão propícia aos bem-apanhados quanto nefasta aos trambolhos (BASTOS, 2014, p. 9).

Anderline viaja para o leste europeu exatamente porque lá, em muitas épocas do ano, os dias são mais curtos e de menos claridade. A personagem sofria desde a infância por ser feia e sofria ainda mais preconceito durante a viagem quando dizia ser do Brasil:

[...] em dois segundos se compactaram ao meu redor e perguntaram a que planeta eu pertencia. Ao me saberem brasileira, riram em estardalhaço, aos gritos estridentes e repetidos de que não acreditavam

que um país dado às formas como o meu fosse capaz de produzir tribufus (BASTOS, 2014, p. 26).

Quando sinalizava que era do Brasil, a personagem se sentia ainda mais inferior no quesito beleza. Achava-se uma “filha feia de uma nação narcisista” (BASTOS, 2014, p. 10). Depois de conformar-se com a feiura que carregava desde a infância, Anderline passa a vencer as provocações com o poder da palavra:

Se eu sempre me soube pavorosa, também me considerava inteligente, o que, na pior das hipóteses, equivalia a um arremedo de compensação. Ainda criança desenvolvi a mania de mirar os olhos nos quais lia MOCREIA com uma soberba endiabrada, decifradora de QI. O afrontoso tentava segurar a onda, fazia algum movimento para me lembrar que a comparação devia ser tão só corporal, mas acabava se percebendo feio de cérebro e baixava a crista (BASTOS, 2014, p. 37).

Apesar de muito inteligente, Anderline tinha a consciência de que sua aparência não mudaria, pois havia sido criada por um autor para ser exatamente dessa maneira. Por ser autorreflexiva, Anderline torna-se autônoma em sua narração, e escolhe não se descrever em nenhum momento do livro, pois é “Tão dada à escuridão quanto o Anônimo” (BASTOS, 2014, p. 121), aquele de seus *e-mails* ameaçadores a Marco, e sagaz, sonega “qualquer dado que possibilite ao leitor me construir fisicamente” (BASTOS, 2014, p. 121). E ainda:

Se fosse desonesta, apontaria uma delas [as passageiras do trem em que viajava] como minha sucessora no abiscoitamento do troféu mocreia. Decidida a manter a dignidade, porém, limito-me a afirmar que a reunião dos traços do trio sim, renderia uma mulher mais ignóbil que eu. Só não os descrevo para não facilitar a montagem de minha imagem pelo leitor (BASTOS, 2014, p. 145).

Anderline decide, já que foi criada menos afortunada no quesito beleza, jamais se descrever. Sabemos por ela que sua aparência é feia, que era ofendida por onde passava, porém, ela tem consciência de que o poder da palavra pertence a ela, narradora, e não se descreve em momento algum da diegese.

Esse ideal de beleza contemporâneo é imposto por um padrão cultural, histórico e heterossexual e se tornou uma meta a ser atingida pelas mulheres, exigindo-lhes uma competição pela atenção dos homens e, também, delas mesmas. A postura do crítico de arte e romancista John Berger retrata essa afirmativa: “Os homens olham as mulheres. As mulheres se observam sendo olhadas. Isso determina não só as relações entre os homens e

as mulheres, mas também a relação das mulheres consigo mesmas”. (BERGER, 1999, p. 49).

Os movimentos feministas contemporâneos analisam o corpo como uma categoria fundamentada em leituras socioculturais. Apesar das discussões, ainda hoje prevalece a imagem sexualizada da mulher em oposição à imagem racionalizada do homem. Judith Butler (2003), filósofa norte-americana, afirma que essa hierarquia de gêneros deve ser repensada, cabendo ao Movimento Feminista analisar como as mulheres continuam sendo significadas pela sua corporalidade mais do que pela sua inteligência. Anderline vive essa experiência. De uma inteligência genuína que raramente é reconhecida, sofre as consequências de ser corporalmente fora dos padrões criados por uma sociedade ainda patriarcal.

A protagonista era uma mulher brasileira, mas não conseguia se identificar como uma, já que os estereótipos uniformizantes da mídia a deixavam de fora do que era classificado como padrão. Anderline também era uma pessoa, mas ao mesmo tempo, desconfiava ser personagem de um livro. Suas indagações a respeito de si mesma a levam em busca de respostas, e a personagem parte em uma viagem cheia de aventuras, carregando-nos com ela em sua jornada de autoconhecimento.

### **3.3. O papel da viagem no processo de autoconhecimento de Anderline**

Passaremos agora a analisar como a viagem de Anderline pela Europa Oriental refletiu em seu processo de descoberta de si mesma. Embasar-nos-emos em teóricos como Cuche (2002), Figueiredo (2010) e Waugh (1984).

Desde criança, Anderline passava por maus bocados devido a sua aparência. Na escola onde estudou o ensino fundamental e médio, ela e Bê sempre dividiam o “Prêmio Jaburu” (BASTOS, 2014, p. 11), concurso onde escolhiam as pessoas mais feias do ano. O terrível pesadelo as acompanhava a cada segundo semestre, fato que as fizeram se tornar melhores amigas.

Por diversas vezes, Anderline corria para o banheiro para “dissimular o choro, conter a vontade de morrer, reprimir a gana de matar” (BASTOS, 2014, p. 11). Pobre, “quase-desvalida” (BASTOS, 2014, p. 13), a personagem consegue uma bolsa-auxílio na faculdade de Letras onde se inscreveu. Anderline buscava na literatura uma esperança de

se aproximar, ainda que sua condição não tivesse cura, de uma dimensão “ mais digna do que a calçada no cosmético” (BASTOS, 2014, p. 13). Começava a busca da protagonista por si mesma, a busca por uma identidade no mundo em que vivia.

Anderline ainda tentou empregos em escolas de idiomas, mas recebeu vários “nãos”, até que conseguiu uma vaga no escritório do pai de Marco. A personagem ouviu indignada a ofensa de que queriam uma secretária feia, porém, era sua chance de se manter assalariada, numa sala com ar condicionado e vista para o mar, em um dos prédios mais luxuosos de Maceió.

Marco sempre aparecia nas revistas e jornais da cidade como um dos homens mais ricos e bonitos da região. Com o passar de poucos dias, Anderline já estava apaixonada e depois de algumas tentativas, conformou-se que Marco saiu com todas as secretárias da firma, mas ela fora deixada de lado. Ao avisar que estava decidida a pedir demissão, Marco tentou de várias maneiras fazê-la mudar de ideia, mas Anderline manteve-se impávida. Queria fugir. Fugir não só de Marco, mas de tudo que ele representava: dos homens brasileiros, dos turistas estrangeiros da praia, das imagens midiáticas da mulher e da busca incessante pela beleza que reinava em cada clínica de estética. Anderline não se encontrava no mundo do qual fazia parte, tentava se encaixar, porém sentia-se estrangeira em sua própria terra.

A identidade existe como uma forma do indivíduo se situar em um sistema social e ser localizado socialmente (CUCHE, 2002). Porém, ao mesmo tempo em que inclui, a identidade também é um mecanismo de exclusão, pois ela coloca o sujeito em um grupo social e o diferencia dos demais grupos, no qual o sujeito é considerado diferente ou não se possui determinada característica. Com a identidade fragilizada pelo não reconhecimento de si mesma ou de onde se encontrava, em busca de um sentido para si mesma, Anderline usa de sua viagem como uma fuga, abandonando sua vida anterior.

O autor Silvio Lima Figueiredo (2010) acredita que a busca por identidade é sempre um movimento de partidas, um movimento para desprender-se do ruim ou do insuportável da vida. A fuga da protagonista propõe a ela um novo estilo de vida, uma travessia para outra realidade onde acredita que vivenciará experiências diferentes e mais significativas na vida.

A personagem, que já havia comprado as passagens para Alemanha, partiu em uma viagem só de ida. Durante toda a jornada, pelos vários países por onde passou, Anderline questiona-se sobre sua condição, pois acredita ser uma pessoa, mas também acredita ser uma personagem de um livro. A protagonista crê que há um autor por trás de

toda a trama da qual faz parte, um autor que lhe criou feia, pobre e sem muitas perspectivas. Somente quando chega a Istambul, lugar onde as mulheres obrigatoriamente trajam a burca, que, escondida por detrás de quatro metros de tecido, Anderline sente um pouco de paz em relação a sua aparência, porém ainda acredita que pode morrer pelas mãos de seu autor, quando chegar ao Mar Negro. Apesar de conformada com sua feiura e com o destino dos acontecimentos de sua vida, Anderline questiona e discute subversivamente a respeito de seu autor e do livro do qual acredita fazer parte.

A autoconsciência da personagem é dada com tal liberdade por Bastos (2014) que a protagonista se torna livre para narrar sua história à sua maneira. Característica dos romances de metaficção, de acordo com Waugh (1984), a autorreflexividade torna a personagem capaz de voltar-se para si mesma, discutir sobre a própria ficção da qual faz parte, e explorar diversos aspectos que nos fazem confundir a realidade com a fantasia.

A viagem de Anderline em busca de si mesma começa pela Alemanha e passa por vários países do leste europeu. Países que escolheu propositalmente por serem mais baratos e mais escuros, para se esconder com facilidade quando se sentisse ameaçada. Anderline consegue ter algumas amizades e até relacionamentos amorosos durante a viagem, porém, quando não era a feiura que a deixava desajustada diante da vida, era sua condição de personagem que a intrigava. A protagonista acreditava que não possuía livre-arbítrio, que conseguia sim narrar sua história da maneira que deseja, mas que seu fim já estava traçado pelo seu autor.

O autor, por meio das falas indignadas da personagem Anderline, aparece inscrito em toda a obra. A protagonista o integra à narrativa, culpando-o de suas falhas e desdenhando suas decisões. Verificaremos no próximo tópico, de que maneira se dá a presença do autor dentro de *Mar Negro* (2014) por meio da autorreflexividade de sua personagem principal.

### **3.4 A presença do autor por meio da autorreflexividade de Anderline**

Acreditamos que o romance *Mar Negro* (2014), de Dau Bastos, também se opõe às asserções do filósofo francês Roland Barthes (2012) sobre o afastamento do autor perante sua escritura. Para analisarmos esse aspecto, refletiremos, por meio de excertos

do próprio romance, sobre a autorreflexividade de Anderline e como ela usa de sua autoconsciência para trazer um autor ainda mais presente na narrativa.

A presença do autor na obra *Mar Negro* (2014) é inscrita por meio da narração de Anderline. A protagonista, que desconfiava que era um ser da ficção desde a adolescência, mantinha um diário sobre suas reflexões:

Abri a mochila e retirei o caderno comprado com o fim de aproveitar os momentos brancos da viagem para realizar um projeto antigo: descrever passos, reflexões e sentimentos, de modo a checar a pertinência da convicção, adquirida na passagem da infância para a adolescência, de ser híbrida de pessoa e personagem. Oxalá a escrita também tornasse as vivências menos pesadas e mais positivas (BASTOS, 2014, p. 25).

A personagem suspeitava-se inventada, suspeitava ser um ser híbrido humano-ficcional que fazia parte de um romance e tinha consciência de que teria autor. Culpava seu criador pelos sofrimentos que passava por causa da extrema feiura, porém sabia que, por ser personagem, já teria seu destino traçado: “Gostaria de ter vivido num tempo em que pessoa e personagem não se confundissem tanto, quando não para ser menos apocalíptica e deixar de complicar o que já é enredado” (BASTOS, 2014, p. 29).

Anderline, nome dado à protagonista pelo autor, nos remete a um símbolo digital denominado *underline*, muito usado como sinal de separação de palavras no mundo das comunicações informáticas. Também conhecido como sublinhado ou subtraço, o símbolo existe para designar o espaço em branco que, neste mundo digital, não pode ser interpretado como uma informação válida. Anderline é esse espaço em branco. Existe, mas por onde passa, por causa de suas características, não é vista como válida. A personagem acha-se sempre rasteira e furtiva, vive pelas penumbras tentando não ser notada, mas ao mesmo tempo, suas características a colocam sempre em destaque, sublinham seus traços mais odiosos, projetando-a de maneira que ela nunca passe despercebida. Também poderíamos dizer que Anderline acredita que existe ao mesmo tempo em que não existe, porque é pessoa e é também personagem, porque é ficção e ao mesmo tempo realidade.

Bastos (2014) desenvolve uma personagem de tal maneira autoconsciente que ela sabe até quando o livro começou: “[...] só não arrebentou a verdadeira represa formada pelo meu pranto ao longo dos anos porque me dei conta de que, em poucas páginas de narrativa, eu já havia vertido mais que o São Francisco” (BASTOS, 2014, p. 32). Sua

condição híbrida a intrigava tanto que teve coragem de discutir com sua melhor amiga Bê sobre seu fatídico fardo:

Bê, acho que tou enlouquecendo. Lembra da velha suspeita de que não sou pessoa, mas personagem? Desde que cheguei à Europa tenho encontrado tantas mostras de que essa é a minha “realidade” que me sinto protagonista de um romance cujo the end coincidirá com meu decesso (BASTOS, 2014, p. 92).

Anderline colhe mostras de que ser personagem é a sua realidade e imagina que no final do romance irá morrer. Depois de certa altura da narrativa, a protagonista, mesmo chateada, se resigna à condição híbrida e conforma-se com seu fim ao terminar do livro:

[...] expliquei que não podia me submeter a planos de ninguém, pois, como protagonista de um roteiro cujo rumo se anuncia no próximo título, meu destino estava traçado. De vez em quando eu escapava ao controle do escritor - vivendo uma liberdade momentânea que os analistas gostam de elogiar nos romances -, mas minha dita era seguir até Istambul e lá encontrar fim (BASTOS, 2014, p. 83).

Anderline percebia que não tinha tanto controle sobre a sua própria vida, que sua rota já estava traçada e que não poderia se desviar dela nem mesmo com o suicídio, “não por falta de vontade ou coragem, e sim de autonomia” (BASTOS, 2014, p. 93). Bastos mistura tanto a realidade com a invenção em seu livro, que a própria personagem se questiona a respeito: “Quantas vezes ele também não se perguntara se era pessoa ou personagem? Num tempo tão desguarnecido desse tipo de fronteira, era de se esperar que fato e fantasia se misturassem de tal maneira que acabassem se confundindo” (BASTOS, 2014, p. 84).

Anderline vive na tensão “natureza de personagem e a aparência de gente” (BASTOS, 2014, p. 85) e essa tensão percorre toda a narrativa, até que na estação de trem de Bucareste, na Romênia, Anderline conhece Konstantin. Sentado em uma mesa próxima à cafeteria da estação, o fumante herpético sorriu agradavelmente enquanto viu Anderline passar com as bagagens. A personagem se aproximou depois de ir ao toalete e Konstantin a convidou para uma cerveja. Depois de alguns minutos de conversa, o rapaz confessou que durante a infância havia se descoberto tão personagem quanto aqueles dos desenhos animados que assistia na televisão. Anderline, feliz por ter encontrado um igual, começou a questionar o que sempre se perguntava sozinha: “Quantos mistos de pessoa e

personagem existirão planeta afora?” (BASTOS, 2014, p. 192). Konstantin pondera que “como ninguém mais sabe a diferença entre realidade e ficção” (BASTOS, 2014, p. 192), acha que a maioria das pessoas se sentia como eles, o que não foi nada feliz para Anderline, pois isso fazia com que ela não tivesse mais nada de singular além da feiura.

Konstantin advertiu que, o que ainda os diferenciava muito dos outros era a consciência, já que “se fizer uma pesquisa países afora, vai ver que quase ninguém se dá conta de que não é apenas pessoa. Muitos dirão que se sentem estranhos, mas não conseguirão explicar por quê” (BASTOS, 2014, p. 192; 193). Bastos (2014) concede autonomia às personagens, que passeiam não só pela Europa, mas também pelas fronteiras entre a realidade e a ficção, e dissolve com destreza os limites entre imaginação e fatos reais.

Em determinado momento da narrativa, Anderline começa a se chatear com as ofensas e acontecimentos destinados a ela por seu autor:

Até minha condição de personagem me impulsionou a concordar quanto ao desejo incontrolável de estarmos à frente e acima: o protagonismo sobe tanto à cabeça que compensa, ao menos parcialmente, a enxurrada de dissabores e tristezas que têm me assolado nesta ficção (BASTOS, 2014, p. 81).

Anderline, por meio de suas falas, demonstra um autor sempre presente na narrativa. Contrariando as ideias de Barthes (2012), que sugeria um autor “por vir”, Bastos (2014) tem sua presença marcada como autor implícito no livro durante toda narração, e apesar de não ter voz, não está ausente na narrativa. Revelando sua revolta com o próprio criador, Anderline conversa também com os leitores do livro:

O máximo, posso aproveitar nossa amizade para dizer eu o escrevinhador desta história é um idiota completo, pois, em vez de enxergar a própria insignificância como motivo para se solidarizar comigo, age com a crueldade típica de quem se vê agraciado com um reino, tenha ele a dimensão que tiver, seja ela real ou imaginário. Desconhecido e desimportante como qualquer outra pessoa que se disponha a fazer literatura em país inculto, junta-se paradoxalmente a uma corja de que fazem parte soberanos bárbaros, líderes sanguinários e o próprio inventor do Universo – se é que o pústula maior existe (BASTOS, 2014, p. 94).

Anderline usa das características autorreflexivas que lhe foram dadas para menosprezar seu próprio autor. Como se o arremedo de compensação que lhe foi concedido pelo autor tivesse se voltado contra ele mesmo. A personagem acredita tanto

que todos os infortúnios de sua vida foram premeditados por ele, que além de revoltar-se com seu autor, também conversa com os leitores durante toda a narrativa:

Leitor, veja como o autor deste livro é covarde: em vez de criar um narrador onisciente, que circule pelas diferentes situações como porta-voz assumido do romancista, forma-me a manter um diário e, ao deixar o relato por minha conta, finge que não tem nada a ver com o assunto. Assim, se cochilar, você atribui a mim uma série de motivações e posicionamentos que são do medroso (BASTOS, 2014, p. 133).

Bastos (2014) concede tamanha consciência a Anderline que permite a ela subverter sua autonomia de escritor. A protagonista é tão conhecedora de sua condição de híbrida pessoa-personagem que sabe que por participar da narração de um livro, haverá consequentemente leitores, e destila toda sua revolta contra o autor implícito no livro, por meio de suas falas, para que os leitores também tomem partido frente à injustiça que acredita sofrer.

Depois de sua passagem por diversos países, Anderline parte para sua última parada: Istambul, cidade da Turquia, onde comprou, ainda no aeroporto, uma burca, para já se apresentar no hotel islamizada. O recepcionista do hotel onde se hospedou, Baris, era curdo, de uma família falsamente islâmica e depois de alguns dias de conversa, confessou que achava a burca horrorosa quando imposta, mas fashion quando adotada espontaneamente como Anderline o fez.

A vestimenta, tão criticada na maioria dos países por seu caráter opressor e de deslegitimação do poder social e político das mulheres, foi para Anderline sua última tentativa de se salvar:

Derramada sobre todo o corpo, a cobrir desde o cabelo até o tornozelo, a veste me proporcionava a vivência inédita de ser deixada em paz. Protegida do opróbrio, eu me portava feito modelo e puxava a atenção para meus olhos, que não tinham nada de especial em traçado ou cor, mas eram dotados de um fulgor imbatível (BASTOS, 2014, p. 233).

Em Istambul, Anderline sentia-se estrangeira, porém livre de corpo e espírito, diferente de tudo que já havia sentido, pois escondida dos pés à cabeça, não sofria mais com os olhares julgadores dos transeuntes. A burca, que para muitos era imposta e considerada uma humilhação, para a personagem era uma proteção, um alívio depois de tantos anos de sofrimento.

Poucos dias depois, Baris a convidou para se hospedar em sua casa e a agradava de todas as formas. Maravilhada por ser tratada dessa maneira, Anderline acreditava que não havia lugar melhor para finalmente ser ela mesma, para o seu “renascimento”(BASTOS, 2014, p. 255), pois em Istambul, ela não era “Anderline da Silva Santos, e sim a Brasuca de Burca” com “cores marcantes e andadura litorânea” (BASTOS, 2014, p. 255). Envolvidos, Baris e Anderline tiveram sua primeira noite com as luzes completamente apagadas e a protagonista o fez prometer que jamais a veria nua, o que o curdo aceitou sem pestanejar.

Durante todo o enredo, Anderline acredita que o fim do livro será também o seu decesso, pois seu destino estava traçado pelo autor:

O autor teme de tal maneira que minha destrambelhada subjetividade faça desandar a história que se agarra ferrenhamente ao itinerário anunciado. A ideia é me empurrar ao Mar do Norte até o Mar Negro, em afundamento irrefreável, condizente com a última etapa da trajetória de uma derrota inata (BASTOS, 2014, p. 183).

Apesar de ter autonomia para narrar sua própria história, Anderline acredita que não conseguirá mudar o final do livro e se sente a vítima de um romance inescrupuloso. Por não ter essa autonomia, a personagem alerta os leitores que mantenham “os olhos bem abertos para as maquinações de que tenho sido vítima” (BASTOS, 2014, p. 185). Seria no Mar Negro que Anderline encontraria sua morte, um dos mares mais curiosos e obscuros da região chamada Eurásia.

Sua sina estaria traçada, porém em um passeio com Baris até o alto de uma montanha, onde havia uma pequena casa que um tio seu queria que ele transformasse em pousada, Anderline e Baris deram as mãos e observaram de longe o Mar Negro. Neste momento, a protagonista, ouvindo as histórias de Baris sobre transbordamentos e dilúvios, conseguiu visualizar um futuro, como se estivessem dentro de uma grande arca, a salvos da verdadeira inundação de desencontros e adversidades que o destino os havia condenado.

É neste momento que o livro termina, deixando-nos com o gosto amargo das perguntas sem resposta. Jamais saberemos se Anderline era pessoa, personagem ou um híbrido das duas espécies, bem como se chegou a morrer dias depois. Por meio da metaficção e de sua personagem autorreflexiva, Bastos (2014), entrelaçando forma e conteúdo, opõe-se às afirmações de Barthes (2012), e faz-se presente estruturalmente dentro de sua obra, demonstrando que a narrativa pode se desenvolver das mais variadas

formas, e que, assim como afirmou Bakhtin (1998), o romance não possui formas fixas, mas está sempre se modificando e se desenvolvendo.

Passaremos, no próximo capítulo, a verificar algumas semelhanças e similaridades entre as três obras de nosso *corpus*, e de que maneira elas se renovaram através dos tempos, trazendo um autor presente implícita e explicitamente nas narrativas.

#### 4. AS TRÊS OBRAS EM PERSPECTIVA

Nosso último capítulo tem o intuito de verificar algumas semelhanças e similaridades que acompanham as três obras de nosso *corpus*, bem como de que maneira elas renovaram a maneira de trazer um autor presente estruturalmente dentro das narrativas. Para tal, usaremos autores como Samoyault (2008), Kristeva (1966), Compagnon (1996), Bazerman (2006), Dallenbach (1991), Kant (1995), Eco (2014), Schineider (1985), Sollers (1971), entre outros.

Muitos estudiosos defendem que a literatura se escreve em uma relação com o mundo e a sociedade, mas também existe em uma relação consigo mesma. De acordo com a crítica literária francesa Tiphaine Samoyault (2008), a literatura apresenta-se em relação com a sua própria história, a história das suas produções e a longa caminhada de suas origens. Tomando esse ponto de vista, podemos inferir que escrever literatura seria, então, de certa forma, reescrevê-la, usar de fundamentos e textos já existentes na literatura para contribuir com uma nova criação, uma nova literatura. Samoyault (2008) explica que é a partir deste movimento da memória, de procedimentos de retomada, de lembranças e de reescrituras que surge o que a teórica nomeia de intertexto.

Oficialmente, é a crítica literária Julia Kristeva que primeiro introduz o termo “intertextualidade”, em 1966, definindo-o como um cruzamento dentro do texto de enunciados retirados de outros textos. Corroborando Compagnon (1996), que afirma que toda escritura é colagem, glosa, citação ou comentários de outros textos, podemos inferir que as três obras de nosso *corpus* se relacionam entre si.

Segundo o professor e pesquisador Charles Bazerman (2006), podemos distinguir seis níveis de intertextualidade por meio dos quais um texto evoca outros textos ou se apoia neles como um recurso consciente:

- “1) O texto pode remeter a textos anteriores como uma fonte de sentidos, usada como *valor nominal*. Isso ocorre sempre que um texto apresenta declarações de outras fontes consideradas autorizadas, repetindo essa informação para os propósitos do novo texto. [...]
- 2) O texto pode se remeter a *dramas sociais explícitos* de textos anteriores mencionados na discussão. Por exemplo, ao citar pontos de vista opostos de políticos [...] acerca de alguma controvérsia recente[...] retrata um drama social intertextual. [...]
- 3) O texto também pode explicitamente usar outras declarações como *pano de fundo, apoio ou contraposição*. Os alunos utilizam as fontes dessa maneira sempre que citam dados de uma enciclopédia, lançam

mão de reportagens jornalísticas para confirmar eventos ou recorrem a citações de obra literária para fundamentar uma análise. [...]

4) De forma menos explícita, o texto pode se apoiar em *crenças, ideias e declarações amplamente difundidas* e familiares aos leitores, quer sejam relacionadas a uma fonte específica, quer sejam percebidas como senso comum. As garantias constitucionais de liberdade de expressão podem figurar, por exemplo, como mote de um editorial jornalístico ou de uma opinião polêmica defendida [...] sem que haja menção explícita à Constituição. [...]

5) Através do uso de *certos tipos reconhecíveis de linguagem, de estilo e de gêneros*, cada texto evoca mundos sociais particulares onde essas formas linguísticas são utilizadas, normalmente com o propósito de identificá-lo como parte daqueles mundos. Este livro, por exemplo, usa uma linguagem reconhecidamente ligada à universidade, à pesquisa e aos livros didáticos. [...]

6) Através apenas do uso da linguagem e de formas linguísticas, o texto recorre aos *recursos linguísticos* disponíveis, sem chamar a atenção de modo particular para o intertexto. Cada texto, a todo instante, depende da linguagem disponível no momento histórico e faz parte do mundo cultural de todos os tempos. [...] (Bazerman, 2006, p. 92-94, grifos nossos).

Acordando com Bazerman (2006), identificamos a intertextualidade nas obras analisadas no *corpus* de nossa dissertação como temática e estrutural. Não há repetição de algum elemento linguístico da obra anterior, pois não há semelhança entre seus estilos, visto que analisamos uma peça de teatro e dois romances escritos de maneira muito diferente. Também não há citação de fragmentos literais ou personagens do texto anterior nos textos seguintes. O que identificamos nas obras é uma intertextualidade temática e estrutural menos explícita: a autorreflexão das personagens e a presença do autor inscrita dentro das obras.

Para Samoyault (2008), a literatura está sempre a se renovar a partir de textos que já foram escritos. De acordo com a autora francesa, escrever literatura é “repousar nos fundamentos existentes e contribuir para uma criação continuada” (SAMOYAUULT, 2008, p. 77). Verificamos que, a partir de obras já escritas, como *Seis personagens à procura de um autor* (1921), de Pirandello, Clarice Lispector e Dau Bastos renovaram a maneira de demonstrar a presença do autor ao longo do texto, e foram além, não só se colocaram em condição de escritores nos livros, como criaram narradores-personagem que discutem o fazer artístico exigindo sagacidade de seus leitores.

Esse processo da metaficção, em que a difícil construção do texto ou peça é discutido dentro das obras, é considerado por muitos pesquisadores como o recurso *mise-en-abyme*, ou recurso especular, ou também chamado espelho narrativo, levando o leitor a enxergar narrativas dentro da narrativa.

A expressão foi primeiramente citada por Claude-Edmonde Magny, mas como explica o teórico francês Lucien Dallenbach (1991), deve-se ao escritor André Gide a sua descoberta. Partindo de observações sobre conceitos de Gide, Dallenbach (1991), autor de um dos mais conhecidos estudos de *mise-en-abyme*, propõe uma definição para o conceito, afirmando que é *mise-en-abyme* todo fragmento que apresente uma relação de similaridade com a obra que o contém. Para o autor, *mise-en-abyme* é um fenômeno narrativo que se associa à função do espelho e tem como principal finalidade fazer com que a obra reflita sobre si mesma e problematize os processos e atos de criação.

Essa narrativa em abismo é um mecanismo discursivo que se manifesta nas mais variadas formas. O jogo narrativo, por meio do efeito do *mise-en-abyme*, ou movimento especular da narrativa, funciona como um espelho. O texto, ao construir-se, fala sobre seu próprio processo de construção, sendo tanto um produto da criação artística quanto uma reflexão sobre a própria literatura.

Esse jogo de espelhos acontece nas três obras de nosso *corpus*. O drama de Pirandello que reflete sobre a montagem e encenação de si mesmo, cria uma peça dentro da própria peça, revelando os bastidores da representação e o que normalmente é invisível ao espectador. A história das pessoas-personagens se mistura com a história do ensaio dos atores, criando mais um enredo, o de como representar um drama irrepresentável. O autor italiano desconstrói toda a tradição teatral de sua época fazendo com que a plateia seja um elemento essencial para a concretização da peça.

Da mesma maneira ocorre em *A hora da estrela* (1977). Rodrigo S. M. discute a respeito da criação de sua obra de arte incessantemente durante o texto, e narra a história de Macabéa enquanto narra a si mesmo: “Vejo a nordestina se olhando ao espelho e - um ruflar de tambor - no espelho aparece o meu rosto cansado e barbudo. Tanto nós nos introcamos. Não há dúvida que ela é uma pessoa física” (LISPECTOR, 2017, p. 56). Dessa maneira, Lispector, que faz-se refletir em Rodrigo S. M., e também o faz espelhar-se em sua personagem nordestina, fazendo com que esses desdobramentos criem narrativas dentro da narrativa.

Já em *Mar Negro* (2014), Dau Bastos faz de sua personagem, Anderline, a autora de um diário em que narra e se preocupa com os elementos da narração de sua própria história. Anderline sabe ser a protagonista da narrativa e se revela para os leitores, afirmando durante todo o texto, que possui um autor que lhe guia a vida. Novamente um livro dentro de um livro, revelando aspectos do criador por meio da criatura, desnudando o fazer artístico diante dos olhos dos leitores.

A existência desses vários tipos de narrativas especulares nos leva a acreditar que existem inúmeros níveis de ficcionalização. Cremos que o uso da *mise-en-abyme* nas obras de metaficção nos indicaria que, assim como essas personagens, poderíamos todos ser parte de uma ficção da qual desconhecemos. Corroborando Toibín (2017), desse modo poderíamos estar sendo observados por um autor da mesma maneira que olhamos especularmente para as personagens de um romance.

Dallenbach explica que essa técnica literária usada auxilia na compreensão e interpretação das narrativas:

Não é pois de admirar que a função narrativa de qualquer “mise en abyme” se caracterize fundamentalmente por uma acumulação das propriedades vulgares da iteração e do enunciado de segundo grau, a saber a aptidão para dotar a obra duma estrutura forte, de lhe assegurar melhor a significância, de a fazer dialogar consigo mesma e de a prover de um aparelho de auto-interpretação (DALLENBACH, 1979, p. 54).

Podemos inferir, a partir do trecho acima, que a presença de uma narrativa no interior de outra narrativa estabelece uma relação de semelhança entre elas, bem como o conteúdo da *mise-en-abyme* contribui para uma melhor compreensão e interpretação da obra como um todo. A utilização da narrativa especular colabora com a compreensão da própria literatura.

Além da incidência da *mise-en-abyme* nas três obras, também podemos perceber que o uso das instâncias literárias para a ficcionalização do autor serve como uma tentativa de subversão ao tradicionalismo das referidas épocas. Ao se colocarem dentro das obras, os autores borram o conceito de verdade e, denunciando a ficcionalidade por meio da própria ficção, mesclam as fronteiras entre o real e o imaginário.

Nas três obras que trabalhamos, também notamos uma crise de identidade nas personagens autorreflexivas. Por serem personagens diferentes do comum, que têm consciência de suas posições dentro das narrativas, sentem-se incompletas perante o mundo que as rodeia e buscam uma identidade para si mesmas. Podemos considerar as personagens dessas obras como sendo anti-heróis. O herói da epopeia foi substituído pelo herói problemático ou demoníaco de Lukács (2000), personagem com existência e valores que nem sempre são os que consideramos exemplares. Cremos, dessa maneira, que a inclusão do herói demoníaco na literatura aproximou o sujeito do que entendemos por mundo real, do cotidiano, e o distanciou da figura de completude a qual era associado o herói da epopeia. O herói do romance moderno é mais humano, é incompleto, busca

respostas, porém isso não quer dizer que sejam personagens totalmente fracassadas ou covardes, mas suas características ajudam a contestar e subverter a imagem da personagem guiada pelos deuses que existia nos tempos da poesia lírica.

O termo anti-herói é muitas vezes usado para caracterizar algumas dessas personagens, mas não podemos confundi-lo com antagonistas ou vilões. Seu sentido, na verdade, advém de suas diferenças com os heróis clássicos, semi-divinos, aqueles estudados na epopeia. Classificamos as personagens de Pirandello (1921), Lispector (1977) e Bastos (2014) dessa maneira, pois elas são humanizadas, falhas, muitas vezes moralmente imperfeitas, transgridem os códigos éticos e não se conformam com os padrões impostos pela sociedade (AGUIAR E SILVA, 1976).

Ao criarem personagens autorreflexivas, esses autores deram liberdade para que elas usassem de suas imperfeições para desviarem-se das adversidades, dos padrões, questionarem-se a respeito de seus medos e dos infortúnios do mundo moderno. As personagens dos autores do nosso *corpus* são autônomas, têm pensamentos próprios, discutem a respeito de suas condições de desajustadas com os leitores e com seus próprios autores inscritos na obra.

Também é caracterizado no texto de Bastos (2014) e Lispector (2017), um estereótipo de beleza da mulher brasileira. Na obra de Lispector, Macabéa é caracterizada como insossa e raquítica, porém a personagem é tão alienada em seu mundo que não percebe ou discute sua exclusão. Já na obra *Mar Negro* (2014), de Dau Bastos, a personagem Anderline é consciente de sua condição de “feia” e, por todos os lugares da Europa oriental por onde viaja, é vista como estranha aos padrões estéticos brasileiros conhecidos no exterior.

Falar do feio exige, necessariamente, falar do belo. Para Immanuel Kant, ainda no século XVIII, o belo estava associado àquilo que agradava de forma universal. Kant (1995, p. 59) denominou a opinião das pessoas sobre a beleza de “juízos de gosto” e afirmou que para que algo fosse belo, bastava que houvesse uma opinião favorável, de forma sensível e subjetiva.

Corroborando Kant, o filósofo e escritor Humberto Eco (2014) declarou que muitas formas de manifestação do feio e do belo variam de acordo com a época em que foram conceituadas e são subjetivas, pois, “a feiura e a beleza são conceituadas conforme a cultura de cada civilização: uma máscara ritual africana para o nativo pode ser a divindade, mas para o cristão pode ser um símbolo satânico” (ECO, 2014b, p. 10). O belo

seria, então, conceituado de acordo com o gosto pessoal e cultura vivenciada por cada povo.

Apesar de caracterizadas como personagens feias, na medida em que lemos as duas obras, mesmo com todas as descrições de Macabéa e afirmações odiosas sobre Anderline, é difícil fazermos uma projeção da aparência das personagens como sendo totalmente hediondas, pois em ambos os textos, elas são produzidas de modo tão lírico e expressivo, que é quase impossível para nós, leitores, imaginá-las tão pavorosas. A riqueza de detalhes de suas histórias as tornam anti-heroínas de tal maneira amadas como quaisquer outras heroínas famosas da literatura. Nossa afirmação, leva-nos novamente ao escritor Humberto Eco, quando ele conclui que “em todo caso, admite-se um determinado princípio que é observado quase que uniformemente: embora existam seres e coisas feias, a arte tem o poder de representá-los de modo belo, e a Beleza (ou pelo menos a fidelidade artística) dessa imitação tornam o feio aceitável” (ECO, 2002, p. 133).

Anderline também se assemelha, de maneira diferente, com a personagem Rodrigo S. M.. Em ambos os textos, as duas personagens são as narradoras-escritoras do livro e, de acordo com Leite (1985), são consideradas narradoras-protagonistas pois narram de um centro que são elas mesmas, de acordo com suas percepções. É a partir do prisma delas que tudo é visto e narrado e, como não há onisciência, nós leitores vamos descobrindo os segredos da história ao mesmo tempo em que o narrador.

Podemos considerar as duas histórias de cunho subjetivo e parcial, pois é o ponto de vista dos narradores que se lê nas páginas. Anderline e Rodrigo S. M. consideram-se as personagens mais importantes de toda a narração, marcando o texto de forma narcisista. Rodrigo e Anderline narram e comentam sobre si mesmos demonstrando autoridade, e tratam as demais personagens como seres que rodeiam sua história principal, colocando-se em posição de superioridade perante as demais, perante o leitor e até perante o autor.

As três obras que compõem o objeto de análise de nosso *corpus* são de épocas muito distintas, em que o contexto social e literário passava por diferentes mudanças. *Mar Negro*, de Dau Bastos, foi publicado mais de 35 anos depois de *A hora da estrela*, de Clarice Lispector, que, por sua vez, foi lançado depois de mais de 50 anos de *Seis personagens à procura de um autor*, de Luigi Pirandello. Essas três obras, apesar de serem tão diferentes entre si e de épocas também tão distintas, evidenciam que, na história da literatura, não há nenhuma obra completamente isolada, e que a

intertextualidade entre elas as faz semelhantes. Os três autores apresentam-se ficcionalizados em suas histórias e suas personagens desafiam as narrativas.

A crise em que se encontrava o teatro no final do século XIX e as mudanças pelas quais o sujeito passava frente ao capitalismo foram algumas das instâncias que influenciaram Pirandello (1921) na construção de sua peça, um teatro totalmente modificado do tradicional. Usando de características do metateatro, o dramaturgo italiano trouxe personagens autorreflexivas, que se sabiam personagens saídas dos rascunhos de seu autor, para dentro de um drama também autorreflexivo, que demonstrava e discutia o fazer teatral da época. Além disso, Pirandello, muito à frente de seu tempo, já trazia o autor implícito em sua obra. Com a sua própria ausência, com o abandono das suas personagens, se fez presente durante todo o drama, por meio das falas dos protagonistas e por meio de seu próprio prefácio, escrito anos depois para um melhor entendimento da peça.

Assim também foi Lispector (1977), que, em seu tempo, criou um objeto intimista e, ao mesmo tempo, subversivo ao sistema ditatorial em que se encontrava. Com um romance também de metaficção, a autora, desde sua dedicatória, renovou a maneira de se fazer presente nas páginas do livro, desnudando as angústias de seu processo artístico por meio de seu narrador-escritor Rodrigo S. M, e por aspectos de sua vida pessoal caracterizados tanto em Rodrigo quanto em Macabéa. Dez anos depois da afirmação da morte do autor por Barthes, em 1967, Clarice provava que o autor ainda vivia de várias maneiras dentro de suas obras.

Mais de três décadas depois, Dau Bastos (2014) renova mais uma vez a maneira de estar presente em seu livro. Por meio da metaficção e de sua protagonista autorreflexiva, que é consciente de sua condição de híbrida pessoa-personagem e que se preocupa com a maneira de narrar sua história, Bastos é trazido em cena por meio das falas, discussões e indignações de Anderline, que durante todo o romance conversa com seus leitores acerca dele. Bastos, autor implícito, é trazido pela narradora personagem como covarde, sádico e cruel, que tenta fazê-lo ser odiado pelos leitores, com quem conversa durante a narrativa, tanto quanto é odiado por ela. Temos novamente uma metaficção e personagens autorreflexivos, desta vez ainda mais persuasivos. Contrariando novamente o filósofo Roland Barthes, Bastos (2014) demonstra que o autor pode estar ainda mais presente dentro de sua obra na atualidade.

Características da metaficção, *mise-en-abyme*, narradores-personagens, crises de identidade, todos esses aspectos contribuíram para narrativas autorreflexivas, que de

formas diferentes, trouxeram a presença do autor estruturalmente nas obras. Pirandello demarcou sua presença por meio da declaração de sua própria “morte”, de sua própria ausência no texto. Já Lispector expôs-se em sua dedicatória, por meio de um alter ego masculino e por meio de características suas marcadas na personagem Macabéa.

O escritor Michel Schneider (1985) explica que um texto é como o sujeito moderno que conhecemos, formado por diversos fragmentos. Além de seus fragmentos originais, as obras são escritas juntando referências, empréstimos voluntários e involuntários, reminiscências, imagens incorporadas, características assimiladas, formando o todo que chamamos de ficção. Corroborando Schneider (1985), o escritor francês Philippe Sollers (1971) afirma que todo o texto é uma junção de vários outros textos e especifica que esses novos textos são “ao mesmo tempo releitura, a acentuação, a condensação, o deslocamento e a profundidade” (SOLLERS, 1971, p. 75). Podemos considerar então que, a partir dessas proposições, Dau Bastos renovou o conceito de autor dentro da obra e colocou-se nela livremente por meio de uma personagem ao mesmo tempo real e imaginária, que discute com seu autor durante toda a obra. Aquilo que outros autores como Pirandello e Lispector já haviam trabalhado, Dau Bastos acentua, demonstrando que a presença do autor pode ser extremamente marcada nas obras, contrariando as ideias de 1967, de Roland Barthes, sobre a morte do autor.

## 5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O desenvolvimento deste trabalho possibilitou que trouxéssemos à baila as inovações literárias empregadas por Luigi Pirandello na peça *Seis personagens à procura de um autor* (1921) e nos romances *A hora da estrela* (1977), de Clarice Lispector, e *Mar Negro* (2014), de Dau Bastos. Ainda que não tenhamos focado todas as possibilidades de análise das obras citadas, pudemos ressaltar algumas estratégias narrativas que nos possibilitaram demonstrar a presença estrutural do autor nessas obras.

Apesar de não haver uma fortuna crítica muito extensa de sua produção literária, em relação a Pirandello e Lispector, e ser considerado “novo” nos meios acadêmicos, Dau Bastos caracteriza-se na contemporaneidade como um escritor que trata da crise e da busca da identidade pelo sujeito moderno, fazendo parte de um panorama bastante favorável a estudos na academia.

A motivação para a escolha de nosso *corpus* literário está relacionada à intertextualidade e à novidade no romance/teatro, bem como ao experimentalismo dessas obras. O ineditismo de nosso trabalho consistiu, então, em analisar características da metaficção e da autorreflexividade das personagens das obras e como esses aspectos demonstram um autor presente nas narrativas, contrariando as afirmações do filósofo francês Roland Barthes (2012) a respeito da “morte do autor” na literatura, principalmente na atualidade.

Conforme verificamos no primeiro capítulo, o romance e o teatro são motivos de muitas pesquisas e reflexões, visto que os principais teóricos como Lukács (2000), Watt (2010), Bakhtin (1998), Szondi (2001) e Rosenfeld (2009) os consideram como gêneros inacabados, ou em constante desenvolvimento, devido a sua maleabilidade e reflexo das mudanças das quais a sociedade sofre constantemente. No mesmo capítulo, também verificamos como a personagem do romance/teatro se desenvolveu através dos tempos, passando de heróis fixos e acabados para sujeitos descentrados, fragmentados e que estão sempre em busca de si mesmos. Da mesma maneira também discorreremos sobre a importância e funções da figura do autor desde os tempos helênicos até os dias de hoje, passando de sua ascensão para sua morte, declarada por Barthes (2012) em 1967, e então seu renascimento nas décadas seguintes.

Depois de percorrido o desenvolvimento do romance/teatro, das personagens e do autor, passamos ao segundo capítulo, em que analisamos duas obras de nosso *corpus*,

*Seis personagens à procura de um autor* (1921), de Pirandello, e *A hora da estrela* (1977), de Lispector à luz das teorias do primeiro capítulo e de autores e estudiosos que compõem a vasta fortuna crítica das duas obras. Assim percebemos como a peça do dramaturgo italiano se distanciava daquelas de estruturas tradicionais de sua época. Seu drama nos envolve em um teatro dentro do teatro, o qual acomoda mais de uma narrativa: a história do ensaio de teatro, a história das pessoas-personagens abandonadas por seu autor e a maneira de como essas histórias se tocam e se entrelaçam. Questionando os modelos canônicos de sua época, Pirandello renova as estratégias teatrais e propõe uma peça autorreflexiva, personagens autorreflexivas e impõe sua presença durante todo o drama. Da mesma maneira, Lispector renova a maneira de fazer literatura com sua obra *A hora da estrela* (1977). Por meio de um romance intimista, mas que denuncia aspectos da sociedade em que vive, Clarice cria uma metaficção, e, por meio de um alter ego masculino, seu narrador-escritor, desnuda o fazer criativo, marcando sua presença por meio das angústias da criação sentidas por sua personagem. A escritora inova a maneira de estar presente na obra, posicionando-se desde sua “dedicatória do autor” até as características da insossa e raquítica Macabéa.

Toda essa investigação foi necessária para que tivéssemos alicerce necessário para analisar a obra contemporânea *Mar Negro* (2014), de Dau Bastos, no terceiro capítulo, que devido a sua data relativamente recente de publicação, ainda não possui fortuna crítica a respeito do que buscamos estudar em nossa pesquisa. A obra também se caracteriza por ser uma metaficção, e sua protagonista uma personagem ainda mais autorreflexiva que as de Pirandello e Lispector. Narrada pela protagonista, *in media-res*, durante uma viagem pela Europa Oriental, o romance conta a história de Anderline, uma anti-heroína feia, porém sagaz e audaciosa, que tem consciência de sua condição ficcional, e que busca por sua identidade de mulher e de pessoa-personagem durante toda a diegese. Usando-se também das estratégias da metaficção e da autorreflexividade, Bastos renova mais uma vez a literatura, e é trazido para dentro do enredo por meio de sua protagonista, que discute, indigna-se e desafia sua autoridade de autor do livro.

Por meio da intertextualidade, pudemos demonstrar durante as análises e no quarto capítulo, que a literatura se faz por meio da própria literatura, e que as obras estudadas em nosso *corpus* se entrelaçam através de um eixo temático e estrutural: a presença do autor nas narrativas. Os textos de nosso *corpus* são metaficções, discutem e falam sobre si mesmos, sobre a própria construção de suas narrativas. Todas as três obras também possuem personagens autoconscientes, com pensamentos próprios e diferentes

dos de seus autores. Em *Seis personagens à procura de um autor* (1921), as personagens buscam um novo autor, discutem durante toda a peça a maneira de feitura e representação da própria peça. Pirandello renovou, assim, a maneira de fazer teatro em sua época. Em *a Hora da estrela* (1977), Lispector também desnudou seu processo criativo perante os olhos dos leitores por meio de seu alter ego masculino e atualizou a presença do autor dentro da obra, poucos anos depois da afirmação da morte do autor por Roland Barthes (2012) e, em *Mar Negro* (2014), Bastos reiterou a presença do autor na narrativa de maneira ainda mais explícita, nos levando a considerar que o autor nunca esteve “morto” nas narrativas, mas está cada vez mais presente, atualizando-se e desenvolvendo-se sempre, juntamente com o romance/teatro moderno.

Delinear esse trajeto nos possibilitou fazer reflexões a respeito do constante desenvolvimento do romance, de suas personagens, cada vez mais refletidos no descentramento do sujeito moderno, bem como da presença constante do autor na estrutura de suas narrativas. Contrariando as asserções sobre a morte do autor que Roland Barthes propôs em 1967, verificamos que, muitos anos antes, em 1921, Pirandello já demonstrava um autor implícito em seu drama, o que Lispector também trouxe em 1977 com seu alter ego masculino e que Bastos desenvolveu novamente em 2014. Podemos considerar, dessa maneira, que o autor jamais esteve ausente de sua literatura e que vive, cada vez mais audacioso nas narrativas da atualidade. Transgredindo a literatura de seu tempo e descobrindo incessantemente sentidos novos em formas antigas, os autores são capazes de orientar um movimento interminável nos textos, fazendo-os sobreviver através dos tempos.

## REFERÊNCIAS

- AGUIAR E SILVA, V. M. *Teoria da literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 1976.
- ALONGE, R. Introduzione. In: PIRANDELLO, Luigi. *Sei personaggi in cerca d'autore; Enrico IV*. Milano: Oscar Mondadori, 1993.
- ANDRADE, O. *Obras completas VII: poesias reunidas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.
- ARISTÓTELES. Poética. Trad. Pietro Nassetti. São Paulo: Martin Claret, 2006.
- BAKHTIN, M. Epos e romance: sobre a metodologia do estudo do romance. In: *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. Trad. BERNADINI, Aurora F. et al. 4. ed. São Paulo: Editora UNESP, 1998.
- BARTHES, R. Introduction à l'analyse structurale des récits. In: *Communications*. 1966.
- BARTHES, R. *S/Z*. Paris: Éditions du Seuil, 1970.
- BARTHES, R. Efeito de real. In: *Vários autores. Literatura e semiologia*. Petrópolis: Vozes, 1971.
- BARTHES, R. *A morte do autor*. In: *O rumor da Língua*, 2012.
- BASTOS, D. *Mar Negro*. Rio de Janeiro: Editora Ponteio, 2014.
- BAZERMAN, C. Intertextualidade: como os textos se apoiam em outros textos. In: \_\_\_\_\_. *Gênero, Agência e Escrita*. São Paulo: Cortez, 2006.
- BENTLEY, E. *O dramaturgo como pensador*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.
- BERGER, J. *Modos de ver*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999. Trad. de: Lucia Olinto.
- BERNARDO, G. *O livro da metaficção*. Tinta Negra Bazar Editorial: Rio de Janeiro, 2010.
- BINA, S. *O jogo dos papéis: um estudo sobre a personagem dramatúrgica em Seis personagens à procura de um autor*. Dissertação (Mestrado em Letras) - Faculdade de Letras da UFMG. Belo Horizonte, p. 154. 2007. Disponível em <https://repositorio.ufmg.br>. Acesso em 15 jan. 2021.
- BONNICI, Thomas. *Teoria e crítica literária feminista: conceitos e tendências*. Maringá: Eduem, 2007.
- BOOTH, W. *A Retórica da Ficção*. Trad. de Maria Teresa H. Guerreiro. Lisboa: Arcádia, 1980.

BORZI, I; ARGENZIANO, M. Luigi Pirandello, la vita e l'opera. In: \_\_\_\_\_. (Org.). *Pirandello: maschere nude*. Roma: Newton Compton, 1994.

BRASÃO, H. J. P; VILELA, P. A. L; COCCO, D. D. ; SOUSA, C. S. Um jeito Clarice de ser: análise do livro *A hora da estrela*, de Clarice Lispector. In: *Cadernos da Fucamp*. Monte Carmelo, v. 19, n. 40, p.184-199, 2020. Disponível em <http://www.fucamp.edu.br/editora/index.php/cadernos/article/view/2224/1376>. Acesso em 16 fev. 2021.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003. Trad. de: Renato Aguiar.

CAMINHA, Pero Vaz. *A carta de Caminha*.1505. Disponível em: <http://www.biblio.com.br/conteudo/perovazcaminha/carta.htm>. Acesso em: 05 abr. 2019.

CASTELLO, José. *Privação do Sublime*. Disponível em <<https://blogs.oglobo.globo.com/jose-castello/post/privacao-do-sublime-538959.html>>. Acesso em 09 abr. 2019.

CANDIDO, A; GOMES, P. E. S; PRADO, D. A; ROSENFELD, A. *A Personagem de Ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

CHARTIER, R. As revoluções da leitura no ocidente. In: *Leitura, história e história da leitura*. Org. Marcia Abreu. Campinas, SP: Mercado das letras: Associação de leitura do Brasil; São Paulo: Fapesp, 1999.

CHARTIER, R. *O que é um autor?* Revisão de uma genealogia. Trad. Luzmara Curcino e Carlos Eduardo de Oliveira Bezerra. São Paulo: EDUFSCar, 2014.

CUCHE, Denys. *A noção de cultura nas ciências sociais*. 2. ed. Bauru: EDUSC, 2002.

CIXOUS, H. . Extrema fidelidade. In: LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela*: edição com manuscritos e ensaios. Concepção visual e projeto gráfico Isabel Barreto. 1. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2017.

COMPAGNON, A. *O trabalho da citação*. Trad. de Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.

CULLER, J. *Teoria literária: uma introdução*. Trad. Sandra Vasconcelos. São Paulo: Beca, 1999.

DALLENBACH, L. *El relato especular*. Trad. para o espanhol de Antonio Machado. Madri: Visor, 1991.

DE VARGAS, A. Q; UMBACH, R. K.. As personagens autorreflexivas de Pirandello: ser ou parecer?.*Revista Letras*, [S.l.], v. 91, may 2015. ISSN 2236-0999. Disponível em <https://revistas.ufpr.br/letras/article/view/39852>. Acesso em 20 mai. 2021.

DIAS, M. S. Prefácio. In: *40 novelas de Luigi Pirandello*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

DOUBROVSKY, S. *Fils: roman*. Paris: Éditions Galilée, 1977.

ECO, U. *História da beleza*. Rio de Janeiro: Record, 2012.

ECO, U. *História da Feiura*. Rio de Janeiro: Record, 2014.

ERIKSEN, T. H. *Small places. Large issues*. Londres: Pluto Press, 2001.

FAEDRICH, A. O conceito de autoficção: demarcações a partir da literatura brasileira contemporânea. In: *Itinerários*. Araraquara, n. 40, p. 45-60, jan./jun. 2015. Disponível em <https://periodicos.fclar.unesp.br/itinerarios/article/viewFile/8165/5547>. Acesso em 27 jan. 2021.

FARIA, Z. A metaficção revisitada: uma introdução. In: *Signótica*, v. 24, n. 1, p. 237-251, jan./jun. 2012. Disponível em <https://www.revistas.ufg.br/sig/article/view/18739>. Acesso em 18 fev. 2021.

FERREIRA, D; GUERINI, A. Ilustradores, Autores e Tradutores. In: *Cadernos de Tradução*. Florianópolis, v. 40, nº 2, p. 465-485, mai-ago, 2020. Disponível em <https://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/2175-7968.2020v40n2p465>. Acesso em 23 mar. 2021.

FERREIRA-PINTO, C. (1987). A luta pela auto-expressão em Clarice Lispector: o caso de A Hora da Estrela. In: *Mester*, 16(2), v. XVI, n. 2, 1987. Disponível em <https://escholarship.org/uc/item/2584j6b3>. Acesso em 27 jan. 2021.

FIGUEIREDO, S. L. *Viagens e viajantes*. São Paulo, Annablume, 2010.

FLORY, A. Leitura de textos dramáticos. In: *Leitura do texto literário: Práticas e letramentos*. Org. Mirian Hisae Yaegashi Zappone. Maringá: Eduem, 2010.

FOUCAULT, M. O que é um autor? In: *Ditos e escritos III: Estética, literatura e pintura, música e cinema*. Org. Manoel Barros da Motta, trad. Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

FORSTER, E. M., *Aspects of the novel*. Edward Arnold, London, 1949.

FORSTER, E. M., *Aspectos do romance*. Porto Alegre: Globo, 1974.

FREITAS, Jussara Gomes da Silva. Sobre a teoria dos gêneros dramáticos, segundo Diderot, e sua aproximação da Poética de Aristóteles. In: *Revista Filogenese*, Marília, v. 4, n. 2, p. 1-13, 2011. Disponível em <http://www.marilia.unesp.br/Home/RevistasEletronicas/FILOGENESE/JussaraGomesdaSilvaDeFreitas.pdf>, acesso em 10 ago. 2019.

GASS, W. *Fiction and the figures of life*. Boston: Nonpareil books, 1971.

GENETTE, G. *Discurso da narrativa*. Lisboa: Veja, 1979.

HALL, S. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

HALL, S. Identidade cultural e diáspora. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Rio de Janeiro, v. 24, p.68-75, 1996. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/RevPat24.pdf>. Acesso em: 10 abr. 2019.

HUTCHEON, L. *Narcissistic Narrative. The metafictional paradox*. N. York: Methuen, 1984.

IVAN, M. E. S. O narrador, a metalinguagem e o espelho refletido. In: *Revista Nucleus*, v. 1, n. 1, 2003. Disponível em <https://www.nucleus.feituverava.com.br/index.php/nucleus/article/view/221>, Acesso em 16 fev. 2021.

JACCOMARD, H. *Lecteur et lecture dans l'autobiographie française contemporaine*: Violette Leduc, Françoise d'Eaubonne, Serge Doubrovsky, Marguerite Yourcenar. Genebra: Librairie Droz, 1993.

JAKOBSON, R. *Linguística e Comunicação*. Trad. Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1974.

JUNKES, L. *Autoridade e escritura*. Florianópolis: A. C. L., 1997.

KANT, I. *Crítica da faculdade do juízo*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.

KRISTEVA, J. *Seméiotikè, Recherches pour une sémanalyse*. Seuil, 1969.

LEITE, L. C. M. *O foco narrativo (ou A polêmica em torno da ilusão)*. São Paulo: Ática, 1985.

LEJEUNE, P. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet*. Org. Jovita Maria Gerheim Noronha. Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

LISPECTOR, C. *A hora da estrela*: edição com manuscritos e ensaios. Rio de Janeiro: Rocco, 2017.

LISPECTOR, C. *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

LUKÁCS, G. *A teoria do romance*. São Paulo: Editora 34, 2000.

MAGALDI, S. Princípios estéticos desentranhados das peças de Pirandello sobre o teatro. In: *Pirandello: Do teatro no teatro*. Org. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2009

MCCAFFERY, L. *The art of metafiction: William Gass's Willie Master's Lonesome Wife*. Critique, v. XVIII, n. 1, p. 21-34, 1976. Disponível em <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/00111619.1976.10690124>. Acesso em 08 abr. 2021.

MONIZ, A. Anti-herói. In: CEIA, C. (Org.). *E-Dicionário de Termos Literários*. Lisboa: CETAPS, 2010. Disponível em <https://edtl.fcsh.unl.pt/>. Acesso em 14 jun. 2021.

MÜLLER, K. Historiographic metafiction (USA). In: *The Literary Encyclopedia*. Disponível em <https://www.litencyc.com/php/stopics.php?rec=true&UID=1512>. Acesso em 23 fev. 2021. ]

NUNES, B. *O drama da linguagem: Uma leitura de Clarice Lispector*. São Paulo: Ática, 1989.

NUNES, B. A narração desarvorada. In: *Cadernos de Literatura Brasileira*, n. 17/18, p. 292-301. São Paulo: Instituto Moreira Sales, dez, 2004.

NUNES, B. *O tempo na narrativa*. São Paulo: Editora Loyola, 2013.

OLIVEIRA, H. A última entrevista de Clarice Lispector. In: *Revista Bula*, s/d. Disponível em <https://www.revistabula.com/503-a-ultima-entrevista-de-clarice-lispector>. Acesso em 10 jun. 2021.

PASCOLATI, S. Em busca de uma poética Pirandelliana. In: *Revista Olho d'água*. São José do Rio Preto, 3(1): 1-190, 2011. Disponível em <http://www.olhodagua.ibilce.unesp.br/index.php/Olhodagua/article/viewFile/120/154>. Acesso em 20 fev. 2021.

PASCOLATI, S. Operadores de leitura do texto dramático. In: *Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. Org: Thomas Bonnici, Lúcia Ozana Zolin. 4 ed. Maringá: Eduem, 2019.

PAVIS, P. *Dicionário de teatro*. Trad. de J. Guinsburg e Maria Lucia Pereira. 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PIRANDELLO, L. *Prefácio a Seis personagens à procura de um autor*. Minas Gerais: Imprensa Universitária de Juiz de Fora, 1974. Disponível em <http://www.grupodivulgacao.com.br/repertorio/images/1974-seis-personagens-a-procura-de-um-autor/seis-personagens-a-procura-de-um-autor-programa-1974.pdf>. Acesso em 21 abr. 2021.

PIRANDELLO, L. *40 novelas de Luigi Pirandello*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

PIRANDELLO, L. O Humorismo. In: *Pirandello: Do teatro no teatro*. Org: J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2009.

PIRANDELLO, L. Seis personagens à procura de um autor. In: *Pirandello: do teatro no teatro*. Org. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2009.

REIS, C. *Pessoas de livro. Estudos sobre a personagem*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2018.

RIBEIRO, M. O confronto entre ator e personagem em Pirandello. In: *Revista Graphos*, [S. l.], v. 12, n. 1, 2011. Disponível em <https://periodicos.ufpb.br/ojs/index.php/graphos/article/view/9857>. Acesso em 20 fev. 2021.]

RIBEIRO, M. Pirandello e o teatro: para uma gênese dos Seis personagens à procura de um autor. In: *Manuscritica: Revista de Crítica Genética*, [S. l.], n. 22, 2012. Disponível em <https://www.revistas.usp.br/manuscritica/article/view/177768>. Acesso em 20 maio. 2021.

RICCI, A. O personagem Pirandello. In: *Revista Letras - UFPR*. Curitiba, 1968. Disponível em <https://revistas.ufpr.br/letras/article/download/19809/13044>. Acesso em 15 fev. 2021.

RODRIGUES, M. A. O Processo de Criação do Romance 'A Hora da Estrela', de Clarice Lispector. In: *Revista EVS - Revista de Ciências Ambientais e Saúde*, Goiânia, v. 34, n. 2, p. 215-232, jan. 2008. ISSN 1983-781X. Disponível em: <http://seer.pucgoias.edu.br/index.php/estudos/article/view/318>. Acesso em: 20 maio 2021.

ROSENBAUM, Y. *Clarice Lispector*. São Paulo: Publifolha, 2002.

SARLO, B. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. Trad. Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Cia das letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007.

SOUZA, A. C. C. Os bastidores da representação: Uma leitura de Seis personagens à procura de um autor. In: *Revista Inventário*, n. 12, 2013. Disponível em <http://www.inventario.ufba.br/12/Os%20bastidores%20da%20representacao.pdf>. Acesso em 20 jan. 2021.

SOUZA, E. A; FRANCA, V. G; CAMARGO, F. P. O palimpsesto metaficcional em O personagem encalhado, de Angela Lago. In: CAMARGO, F. P; CRUVINEL, L. F; RIBEIRO, R. R. *Literatura brasileira contemporânea: leituras diversas*. Curitiba: Appris, 2017. p. 33-50.

SOUZA, E. M. *Janelas indiscretas: ensaios de crítica biográfica*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

SZONDI, P. *Teoria do drama moderno (1880-1950)*. Trad. de Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001.

TAKAHASHI, T. (Org.) *Sociedade da informação no Brasil: livro verde*. Brasília : MCT, 2000.

TÓIBÍN, C. Uma paixão pelo vazio. In: LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela*: edição com manuscritos e ensaios. Concepção visual e projeto gráfico Isabel Barreto. 1. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2017.

WATT, I. *A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding*. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

WOLF, Naomi. *O mito da beleza: Como as imagens de beleza são usadas contra as mulheres*. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.

WAUGH, P. *Metafiction: The theory and practice of self-conscious writing*. London and New York: Routledge, 1984.