

A AUTOTEORIZAÇÃO LITERÁRIA EM *AMOR DE PERDIÇÃO* E *A HORA DA ESTRELA*: UMA PONTE POSSÍVEL

William Fernandes de Oliveira
(PPGEL/UEPG – Mestrado)

INFORMAÇÕES SOBRE OS AUTORES
William Fernandes de Oliveira é graduado em Letras Português/Inglês pela Universidade Estadual de Ponta Grossa (UEPG-2017). Atualmente, cursa o mestrado em Estudos da Linguagem na mesma universidade. E-mail: williamf.o@outlook.com

RESUMO	ABSTRACT
Neste artigo, é nosso objetivo criar pontos de diálogo entre as obras literárias <i>Amor de perdição</i> (1862), de Camilo Castelo Branco, e <i>A hora da estrela</i> (1977), de Clarice Lispector, através da conceituação do que seja autoteorização literária. A partir disso, consideramos a literatura como forma auto reflexiva, ponto que também Jonathan Culler (1999) vem a corroborar. A autoteorização literária, embora não necessariamente um conceito fixo, pressupõe a literatura como meio já auto reflexivo, em que o texto se apresenta como texto, quebrando assim a verossimilhança da narrativa, levando, conseqüentemente, o leitor a um grau mais elevado de consciência com relação ao texto. Teoricamente, também apoiam nossas postulações Karin Volobuef (1999), Sérgio Rouanet (2007), Luiz Costa Lima (2009) e Zygmunt Bauman (1998). Dessa forma, esperamos demonstrar que, através da autoteorização literária, mesmo existindo um grande período de tempo entre a publicação de cada narrativa escolhida, pode existir uma ponte em que as obras supracitadas convergem.	This article aims to create points of dialogue between the literary works <i>Love of perdition</i> (1862) by Camilo Castelo Branco, and <i>The hour of the star</i> (1977) by Clarice Lispector. It will be done through the conceptualization of what can be considered literary self-theorization. Thus, this text considers literature as a self-reflexive form, point that Jonathan Culler (1999) also confirms. The literary self-theorization, though it may not be a rigid concept, assumes literature as a self-thinking form, in which the text presents itself as a text, thus breaking the verisimilitude of the narrative, which leads the reader to a to more elevated awareness of the text. Theoretically, Karin Volobuef (1999), Sérgio Rouanet (2007), Luiz Costa Lima (2009) and Zygmunt Bauman (1998) also support this text. Therefore, through literary self-theorization, this article expects to demonstrate that – even though there is a huge period of time between the publication of each novel here chosen – there is actually a bridge that unites, in dialogue, the above mentioned books.

PALAVRAS-CHAVE	KEY-WORDS
Autoteorização literária; Amor de perdição; A hora da estrela.	Literary self-theorization; Love of perdition; The hour of the star.

INTRODUÇÃO

Que ponte seria essa (referindo-se ao título deste artigo) se, aparentemente, *Amor de perdição* e *A hora da estrela*¹ são obras tão distintas entre si? Suas temáticas são diferentes, o mesmo se pode dizer do enredo, mais de cem anos separam a primeira publicação de cada uma e, obviamente, o tratamento e a escolha da linguagem são diferentes. Em *Amor de perdição*, de Camilo Castelo Branco, temos uma novela de estética romântica, de 1862, que retrata, a grosso modo, a impossibilidade do amor entre Simão Botelho e Teresa de Albuquerque (já que pertencem à famílias que se rivalizam na narrativa, e tentam fazer o possível para afastá-los; por exemplo, os pais de Teresa ordenam que ela se case com seu primo, que acaba por ser assassinado por Simão, que é preso). Já *A hora da estrela*, de 1977, de Clarice Lispector, narra a vida de Macabéa², alagoana que vem viver no Rio de Janeiro; Macabéa era uma mulher simples que, chegando à cidade, passa a morar em uma pensão. É claro, a simplificação na abordagem inicial dessas narrativas é motivada, mas serve também para reforçar a pergunta que inaugurou este texto: que ponte seria essa? E, mais precisamente, em quais aspectos as duas obras dialogam e para quais pontos elas se direcionam?

Nesse sentido, acreditamos que fazemos abordagem similar a que fez Sérgio Rouanet (2007) em seu texto “A forma shandiana” ao comentar a existência de uma forma literária compartilhada por Laurence Sterne (em *A vida e as opiniões de Tristram Shandy*), Denis Diderot (em *Jacques o fatalista*), Almeida Garret (em *Viagens na minha terra*) e Machado de Assis (em *Memórias póstumas de Brás Cubas*). Para Rouanet, existem entre essas obras, além de todas as diferenças, uma afinidade literária em comum. Assim pensamos com relação a *Amor de perdição* e *A hora da estrela*: há um interesse dos narradores em, além de narrar, teorizar sobre a literatura.

Em primeiro lugar, *Amor de perdição* e *A hora da estrela* apresentam um narrador que está constantemente intervindo na narrativa (isso acontece de forma ainda mais abundante em *A hora da estrela*). Não bastasse isso, e não basta, comumente parecem paralisar a narração para tecer comentários sobre o próprio texto ou sobre a literatura em geral, de modo que o enredo (e os personagens, a narrativa) perde espaço e, muitas vezes, acaba ficando em segundo plano. E, em terceiro lugar, ambas as obras têm uma preocupação com a relação entre verdade e ficção, seus narradores tentam criar um plano

¹ Neste texto, para *Amor de perdição* usaremos a versão da Editora Galex, do ano 2000; para *A hora da estrela*, a edição de 1998, da Editora Rocco.

² A linha narrativa tecida pelo narrador, Rodrigo S.M., é focada em Macabéa (embora, em considerável parte do texto, Rodrigo se reserve a refletir sobre assuntos variados, inclusive o próprio texto) e a acompanha no Rio de Janeiro, desde o emprego como datilógrafa até a morte por atropelamento, que ocorre justamente após uma cartomante lhe dizer que seu futuro seria próspero. Durante sua estadia na pensão, divide o quarto com mais três mulheres; passa a namorar com Olímpico, um operário da metalurgia, que a troca por Glória, sua colega de trabalho.

de fundo que sustente verdades ou fatos – dentro das narrativas. Em *Amor de perdição*, por exemplo, por vezes o narrador (que ao final se identifica como filho de Manuel Botelho, irmão de Simão) inclui notas de rodapé para justificar ou comprovar acontecimentos da narrativa. Já em *A hora da estrela*, Rodrigo S.M., o narrador, afirma diversas vezes que não enfeitará nem colocará muitos adjetivos, pois o que tinha para dizer era simples e, do contrário, isso poderia afastá-lo dos fatos. Além do mais, Rodrigo teme: “não vou enfeitar a palavra pois se eu tocar no pão da moça [Macabéa] esse pão se tornará ouro – e a jovem poderia mordê-lo, morrendo de fome” (LISPECTOR, 1998, p. 24).

Desse modo, neste texto, pretendemos analisar as relações dos autores/narradores com as narrativas e as decisões feitas em seu processo. Também nos interessa a relação entre verdade e ficção nas obras escolhidas. Fazemos isso valendo-nos do conceito de autoteorização literária, comentado abaixo, e situando-nos no campo da Literatura comparada, já que construímos, aqui, um diálogo entre as referidas obras, respeitadas as diferenças das épocas, da linguagem, das narrativas e de seus respectivos autores.

1 AUTOTEORIZAÇÃO

Jonathan Culler expõe, no capítulo um de seu livro *Teoria literária: uma introdução*, que “o principal efeito da teoria é a discussão do ‘senso comum’ (1999, p. 13). Essa declaração – com a qual concordamos –, embora aparentemente fora de lugar aqui, tem importância na construção de uma definição de autoteorização. E se também concordarmos com Culler que a arte literária “é sempre implicitamente uma reflexão sobre a própria literatura”³, (1999, p. 41), podemos afirmar que a literatura é então uma construção intertextual, com caráter fortemente reflexivo⁴. Portanto, pode-se também considerar que a teorização (um tipo específico, não a teorização que parte de alguém, normalmente o crítico, mas imediatamente do produtor, o primeiro crítico de sua obra) já ocorre ali no próprio momento de produção, no próprio texto literário, quando o autor pensa sobre a literatura, sobre o texto⁵.

Por exemplo, Karin Volobuef (1999) direciona-se a esses aspectos ao abordar a ironia romântica. Para que seja possível compreendê-la, Volobuef reafirma a importância que teve o individualismo para o romantismo alemão. Dessa forma, a subjetividade, o eu,

³ Culler aborda cinco concepções de literatura – que podem ou não ser convergentes: literatura como a colocação em primeiro plano da linguagem; literatura como integração da linguagem; literatura como ficção; literatura como objeto estético; literatura como construção intertextual ou auto reflexiva. Para este momento, interessa-nos a última exposta.

⁴ Se o texto literário não for suficiente para confirmar este caráter reflexivo, podemos citar, a exemplo, os prefácios que Camilo Castelo Branco adiciona em *Amor de perdição*, em que ele ora se direciona ao leitor, ora critica outros autores, ora comenta a própria obra.

⁵ Não entramos no mérito de paternidade do texto, nem de intenção, apenas reforçamos o caráter reflexivo da literatura.

toma as rédeas da literatura (e isso incide, inevitavelmente, “na escolha de temas e motivos e na caracterização de elementos diversos dentro da narrativa”, (VOLOBUEF, 1999, p. 90)), em detrimento a ideais iluministas (por exemplo, objetividade e razão). Em seguida, Volobuef cita Friedrich Schlegel, romântico alemão, como base para a teoria sobre a ironia romântica: “para ele, a ironia romântica decorre da compreensão do mundo como paradoxo, do mundo como aglomerado de contradições e incoerências” (VOLOBUEF, 1999, p. 90). Desse modo, Schlegel acreditava que uma obra de arte precisaria abarcar essas contradições para alcançar o real. Tratava-se, então, de perceber o eu imerso num emaranhado de contradições, paradoxo e, a partir disso, engendrar o seu meio/forma de expressão. E isso, claro, refletirá na literatura: “[Num] constante ato reflexivo, o conceito de arte também sofre uma alteração fundamental em relação ao passado, pois deixa de ser um objeto de pura contemplação para se transformar em um instrumento de constante crítica e autocrítica” (VOLOBUEF, 1999, p. 93). Principalmente porque, a partir da tomada de conhecimento de mundo como paradoxo, cria-se, com a concepção da ironia romântica, “uma determinada escritura poética que sinaliza, dentro do texto, a presença de seu autor” (VOLOBUEF, 1999, p. 91).

Como se pode perceber, a tomada reflexiva (ou auto reflexiva) ocorre – ao menos se torna consideravelmente visível – a partir da centralização do eu como medida das coisas. E os autores românticos, para além de exporem a subjetividade como centro, refletiram sobre a literatura na própria imanência da literatura, como nos mostra Karin Volobuef (1999, p.98-99), abordando a ironia romântica:

A ironia romântica [...] é um recurso que se destina a fomentar uma constante discussão e reflexão sobre literatura – um processo do qual o leitor forçosamente participa. Essa participação é alcançada na medida em que o escritor destrói a ilusão de verossimilhança e desnuda o caráter ficcional da narrativa [...].

Ou seja, de certo modo, o texto se mostra como texto. Nesse sentido, podemos recuperar o que se escreveu acima sobre Sérgio Rouanet (2007) e “a forma shandiana”. Essa forma literária, iniciada por Laurence Sterne e então espalhada em efeito cascata para Denis Diderot, Almeida Garret e Machado de Assis⁶, pode dialogar com a teoria sobre a ironia romântica. Por exemplo, reflete Rouanet, analisando as obras desses “autores shandianos”: seus narradores, ou propriamente suas narrativas, pouco se interessam pelo enredo, focam-se em reflexões (literárias, filosóficas, etc.), críticas, diálogos ou falas direcionadas ao leitor (muitas vezes de forma áspera ou irônica; basta vermos como Brás Cubas, um defunto autor, culpa o leitor como a maior falha de seu texto), comentários ou alusões irônicas a modelos literários já saturados, etc. Assim, certa

⁶ Muito embora tenha sido Sterne o criador da forma shandiana, Sérgio Rouanet afirma que quem a definiu e a conceituou foi Machado de Assis, nascido 126 anos depois.

proximidade com o conceito da ironia romântica. Daí a importância de criar esse ponto de encontro entre as duas postulações porque, embora a ironia romântica tenha tido muita importância para a estética de determinado período, com a forma shandiana, sugerida por Rouanet, pode-se pensar isso como além de apenas determinado tempo/movimento. Desse modo, e também, retornamos à ideia de que a literatura é sempre auto reflexiva.

Da mesma maneira, postular que a literatura se auto pensa pode nos levar a outro ponto: o controle. Mais precisamente, o controle do imaginário, no que compete à literatura. E já que nos concerne esse ponto, cabe aqui outra questão: o limiar entre ficção e verdade; ou, melhor: o questionamento da ficção em relação ao verossímil. A esse respeito, Luiz Costa Lima (2009) comenta, em “A questão do controle”, presente em *O controle do imaginário e a afirmação do romance*, o desdém com que o romance, como ficção, era tratado, face a gêneros considerados mais verossímeis – relato de viagem a exemplo. Já haveria aí, então, um mecanismo de controle, que regularia textos de acordo com tais critérios (verossímil x inverossímil, verdade x ficção), recaindo o romance inclusive a um grau de inverossimilhança, falso⁷. No entanto, e considerando-se que a estética romântica vem a pensar o mundo como paradoxo e que isso deveria ser mostrado (a partir de Friedrich Schlegel), em algum lugar haveria, ou deveria haver, ambiguidade, e, no caso do romance por cartas⁸, a ambiguidade se encontrava nas cartas direcionadas aos personagens, de modo a manter vivo o interesse do leitor (LIMA, 2009, p. 197).

Consequentemente, prossegue Costa Lima, com esse controle que crivava textos a partir do verossímil, Henry Fielding, romancista inglês, vem a fundar uma nova província da escrita. Seu objetivo era não somente aproximar o romance do verossímil, criando uma “epopeia moderna e prosaica”, mas também colocar-se como próprio crítico:

Em vez de, simplesmente, adaptar-se às expectativas do público, Fielding se propõe cumprir o papel que os críticos eram incapazes de exercer. Os prefácios então se tornam o meio de mostrar que não se contenta em ser incorporado à tribo dos historiadores, seja porque há diferenças a considerar, seja porque pretende explorá-las (LIMA, 2009, p. 199 e 200).

Além disso, Costa Lima comenta que Fielding também procurava, através de prefácios, dar orientações ao leitor. Em outras ocasiões, declara sua reverência aos historiadores, como é o caso a seguir:

[...] Para a composição de romances e relatos fantasiosos (*novels and romances*) são

⁷ Daí decorrendo, talvez, que certos autores expediam esforços no intuito de confirmar a verossimilhança de seus textos.

⁸ Costa Lima analisa a produção de Samuel Richardson, que fazia uso do romance por cartas, na tentativa de alcançar aceitação de público, também temendo que suas obras fossem consideradas falsas ou inverossímeis, face à figura do historiador. Acrescenta-se aí o fato de que, embora Richardson e Henry Fielding (aparece logo em seguida no corpo do texto) discordassem entre si, ambos viam com clareza que o público leitor não poderia ser desconsiderado caso seus autores quisessem conquistar algum espaço.

apenas necessários papel, penas e tinta, com a capacidade manual de usá-los. [...] Daí devemos inferir o desprezo universal que o mundo, que sempre designa o todo a partir da maioria, reserva aos historiadores que não tiram seus materiais dos arquivos. Foi o temor desse desprezo que nos levou a cautelosamente evitar o termo "romance", uma designação com que, noutras circunstâncias, teríamos estado bem contentes [...]. (FIELDING *apud* LIMA, 2009, p. 199).

E a isso, a esse emaranhado de postulações, podemos chamar de autoteorização. Ela ocorre quando um texto, por força de seu autor, diz que é texto, quando se quebra, por exemplo, o caráter ficcional da narrativa. Nesta suspensão, neste limiar que deixa vacilante inclusive o leitor, caem as cortinas, a maquiagem se borra, a tampa escapa e o que fica exposto são as engrenagens, quebrando-se assim a ilusão da verossimilhança. Não se trata então, como nos confirma a teoria sobre a ironia romântica, de um mero diálogo do autor ou narrador com o leitor, de uma paralisação para sinalizar ao leitor que ele mesmo (leitor) existe e importa. Nisso se inclui a própria reflexão sobre a literatura, seus caminhos e obstáculos, críticas ao que se torna senso-comum (por exemplo, a crítica ou ironia que alguns romancistas tecem, dentro de seus próprios textos, sobre a saturação de certos modelos ou soluções que ficam visíveis na literatura). Pois o texto é isso, texto – que interage com o mundo e com outros textos –, e auto teorizar é, também, mostrá-lo como tal, quebrar a verossimilhança pela força de um grito – reflexivo – que diz: “sou texto”.

2 A PONTE POSSÍVEL

Embora obras de épocas diferentes com estéticas diferentes, *Amor de perdição* e *A hora da estrela* possuem suas similaridades. É aqui que pretendemos mostrá-las, construindo a ponte, a partir da Literatura Comparada.

Em *Amor de perdição*, temos um narrador que se mostra conhecedor da história que está para contar: já no início escreve que achou, em antigos livros de um cartório, notas que diziam respeito a um prisioneiro, Simão Botelho, filho de Domingos Botelho e Rita Castelo Branco, condenado ao degredo (partiria de Portugal para Índia) por assassinato. E, sem mencionar o assassinato⁹, escreve que tudo foi arrancado de Simão, então com dezoito anos, em razão do amor. Aí estaria um breve resumo do enredo, estória contada em uma linha, mas caberia ao leitor o julgamento, como vemos:

⁹ Posteriormente, descobriremos que Simão entrou em conflito com Baltasar Coutinho, primo de Teresa, porque este queria se casar com ela. O confronto acabaria na morte de Baltasar e na prisão de Simão.

O leitor decerto se compungia; e a leitora, se lhe dissessem em menos de uma linha a história daqueles dezoito anos, choraria! [...]

Chorava, chorava! Assim eu lhe soubesse dizer o doloroso sobressalto que me causaram aquelas linhas, de propósito procuradas, e lidas com amargura e respeito e, ao mesmo tempo, ódio. Ódio, sim... A tempo verão se é perdoável o ódio, ou se antes me não fora melhor abrir mão desde já de uma história que me pode acarear enojos dos frios julgadores do coração e das sentenças que eu aqui lavrar contra a falsa virtude de homens, feitos bárbaros, em nome da sua honra (CASTELO BRANCO, 2000, p. 18-19).

Ou então podemos verificar *A hora da estrela*, em que o narrador, Rodrigo S.M., conta a história de vida de Macabéa, não sem antes paralisar, por diversas vezes, a narrativa para refletir sobre a própria narrativa/texto, também se dirigindo ao leitor:

Como eu irei dizer agora, esta história será o resultado de uma visão gradual [...]. Só não inicio pelo fim que justificaria o começo – como a morte parece dizer sobre a vida – porque preciso registrar os fatos antecedentes.

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 geléia trêmula. Será essa história um dia meu coágulo? Que sei eu. Se há veracidade nela – é claro que a história é verdadeira embora inventada – que cada um a reconheça em si mesmo porque todos nós somos um e quem não tem pobreza de dinheiro tem pobreza de espírito ou saudade por lhe faltar coisa mais preciosa que ouro – existe a quem falte o delicado essencial (LISPECTOR, 1998, p. 21-22).

Assim se dita o tom de ambos os textos, com a diferença de que em *A hora da estrela* o prolongamento de suas reflexões e as intromissões do narrador são mais constantes. E nisso, em ambos, podemos ver traços de autoteorização. Mesmo que apenas no início, seus narradores já direcionam o leitor a respeito do tipo de texto que encontrarão – ou então, em outros casos, se direcionam ao leitor. Ora param, para, de certa forma, explicar o próprio texto (*A hora da estrela* estaria mais para esse lado), ora param para refletir como outros textos apresentariam caminhos e soluções para a narrativa (predominância maior em *Amor de perdição*). Podemos ver as postulações nos respectivos textos; na novela de Lispector, primeiramente,

História exterior e explícita, sim, mas que contém segredos – a começar por um dos títulos. “Quanto ao futuro”¹⁰, que é precedido por um ponto final e seguido de

¹⁰ São 12 títulos além de *A hora da estrela*. São eles: A culpa é minha; Ela que se arranje; O direito ao grito; Quanto ao futuro; Lamento de um blue; Ela não sabe gritar; Uma sensação de perda; Assovio ao vento escuro; Eu não posso fazer nada; Registros dos fatos antecedentes; História lacrimogênica de cordel; Saída discreta pela porta dos fundos. A maioria destes títulos é mencionada no texto como forma complementar de sentenças ou ideias.

outro ponto final. Não se trata de capricho meu – no fim talvez se entenda a necessidade do delimitado.

(Mal e mal vislumbro o final que, se minha pobreza permitir, quero que seja grandioso.) Se em vez de ponto fosse seguido por reticências o título ficaria aberto a possíveis imaginações vossas, porventura até malsãs e sem piedade. Bem, é verdade que também eu não tenho piedade do meu personagem principal, a nordestina [...] (1998, p. 22-23).

Aí o narrador teoriza inclusive as opções de títulos para a obra. Ou então aqui em que, mais precisamente, Rodrigo S.M. indica que tipo de leitor seria mais desejável para a leitura de seu texto, assim como antecipa que tipo de expectativas o leitor pode esperar:

Voltando a mim: o que escreverei não pode ser absorvido por mentes que muito exijam e ávidas de requintes. Pois o que estarei dizendo será apenas nu. Embora tenha como pano de fundo – e agora mesmo – a penumbra atormentada que sempre há nos meus sonhos quando de noite atormentado durmo. Que não se esperem, então, estrelas no que se segue: nada cintilará, trata-se de matéria opaca e por sua própria natureza desprezível por todos. É que a esta história falta melodia cantabile. O seu ritmo é às vezes descompassado. E tem fatos. Apaixonei-me subitamente por fatos sem literatura – fatos são pedras duras e agir está me interessando mais do que pensar, de fatos não há como fugir (1998, p. 25).

Por outro lado, em *Amor de perdição*, o narrador se ocupa em comentar sobre o que outros autores e poetas fariam com tal narrativa, referindo-se a características de Teresa de Albuquerque, ou seja, está situando caminhos que seus personagens podem vir a trilhar na estória:

Os poetas cansam-nos a paciência a falarem do amor da mulher aos quinze anos, como paixão perigosa, única e inflexível. Alguns prosadores de romances dizem o mesmo. Enganam-se ambos. O amor aos quinze anos é uma brincadeira: é a última manifestação do amor às bonecas; é a tentativa da avezinha que ensaia o voo fora do ninho, sempre com os olhos fitos na ave-mãe, que está da fronde chamando: tanto sabe a primeira o que é amar muito, como a segunda o que é voar para longe.

Teresa de Albuquerque devia ser, porventura, uma exceção no seu amor (2000, p. 27-28).

Ou mais adiante, quando o narrador comenta a paixão que Mariana¹¹ (filha de João da Cruz, homem que o auxiliou no assassinato de Baltasar, primo de Teresa) nutre por Simão e – embora o narrador coloque o próprio ponto de vista, culpando Simão, que não

¹¹ Mariana se mostra uma personagem mais complexa que Teresa – tanto assim que Teresa faz mais aparições através de cartas melancólicas, com Mariana entrando na narrativa para não deixar o interesse do leitor diminuir. Enquanto Mariana, presa em um convento por se recusar a casar, espera um final romântico com Simão, Mariana ajuda e fica ao lado de Simão na prisão, decisão que ela mesma fez.

amava Mariana, mas ainda assim a queria perto – deixa a cargo do leitor o julgamento:

Não desprazia, portanto, o amor de Mariana ao amante apaixonado de Teresa. Isto será culpa no severo tribunal das minhas leitoras; mas, se me deixam ter opinião, a culpa de Simão Botelho está na fraca natureza, que é toda galas no céu, no mar e na terra, e toda incoerências, absurdezas e vícios no homem, que se aclamou a si próprio rei da criação, e nesta boa-fé dinástica vai vivendo e morrendo. (2000, p. 71).

De um modo ou de outro, pode-se perceber, em ambas as narrativas, uma forte presença de seus narradores (que não servem apenas para contar o enredo – tanto assim se faz que nas duas obras, no início, são apresentados breves resumos, dando-se a entender que o enredo está em segundo plano; é claro, em *A hora da estrela* isso é mais latente, também por se tratar de uma obra com outra estética, outro período, que não o do Romantismo, caso de *Amor de perdição*). E, mais do que isso, um forte caráter (auto) reflexivo dos textos, quando os narradores se propõem a ora justificar suas decisões, sejam linguísticas (*A hora da estrela*) ou de enredo (*Amor de perdição*), ora antecipar seus caminhos, ora pensar questões além da literatura (por exemplo, citação acima, em que o narrador de *Amor de perdição*, além de comentar a questão entre Mariana e Simão, também reflete, de forma até filosófica, sobre o poder criativo do homem; ou em *A hora da estrela*, em que, a exemplo, Rodrigo S.M. critica a Coca Cola):

Também esqueci de dizer que o registro que em breve vai ter que começar – pois já não agüento mais a pressão dos fatos – o registro que em breve vai ter que começar é escrito sob o patrocínio do refrigerante mais popular do mundo e que nem por isso me paga nada, refrigerante esse espalhado por todos os países. Aliás foi ele quem patrocinou o último terremoto em Guatemala. Apesar de ter gosto do cheiro de esmalte de unhas, de sabão Aristolino e plástico mastigado. Tudo isso não impede que todos o amem com servilidade e subserviência. Também porque – e vou dizer agora uma coisa difícil que só eu entendo – porque essa bebida que tem coca é hoje. Ela é um meio da pessoa atualizar-se e pisar na hora presente (LISPECTOR, 1998, p. 31).

Assim, pontos que são confirmados pela teoria sobre a ironia romântica (mais direcionada a *Amor de perdição*, embora isso não necessariamente se esgote em um período) ou pela forma shandiana (é possível, embora não estritamente necessário, apontar Rodrigo S.M., de *A hora de estrela*, como um narrador shandiano).

Há ainda a questão sobre verdade e ficção. Antes de olharmos para as obras literárias, vejamos o que reflete Zygmunt Bauman (1998) a esse respeito. Em “Sobre a verdade, a ficção e a incerteza”, presente no livro *O mal-estar da pós-modernidade*, Bauman (1998, p.157), pensando a relação entre verdade e ficção a partir do moderno e pós-

moderno, afirma que:

No mundo moderno, a ficção do romance desnudava a absurda contingência oculta sob a aparência de realidade ordenada. No mundo pós-moderno, ela enfileira unidas cadeias coesas e coerentes, “sensatas”, a partir do informe acúmulo de acontecimentos dispersos. Os *status* da ficção do “mundo real” foram, no universo pós-moderno, invertidos. Quanto mais o “mundo real” adquire os atributos relegados pela modernidade ao âmbito da arte, mais a ficção artística se converte no refúgio – ou será, antes, na fábrica? – da verdade.

Ou seja, se antes a verdade jazia no “real” (basta lembrarmos como o romance era negado, colocado como falso e inverossímil, face a relatos de cunho histórico), agora ela encontra abrigo na ficção. E, continuando com Bauman, se antes a ficção carecia da suspensão da descrença (de criar um pacto ou desejo no leitor de seguir com o plano da ficção, aceitando-o como possível), agora isso também foi jogado para a realidade – tornou-se necessário ter vontade de acreditar que o “real” é, de fato, “real”.

E é o capítulo XIX de *Amor de perdição* que nos permite colocar o último pilar que sustentará a ponte entre esta novela e *A hora da estrela*. Precisamente, é um capítulo que aborda a relação entre verdade e ficção, o que também constitui, a nosso ver, um espaço de autoteorização literária. A esta altura da novela, Simão já estava preso há dezenove meses e esperava o momento em que seria degredado para a Índia, alternativa à força (também Teresa se amargurava no convento). O narrador, que afirma estudar a verdade, paralisa a narrativa, quebra a verossimilhança e reflete:

A verdade é algumas vezes o escolho de um romance. Na vida real, recebemo-la como ela sai dos encontrados casos, ou da lógica implacável das coisas; mas, na novela, custa-nos a sofrer que o autor, se inventa, não invente melhor; e, se copia, não minta por amor da arte.

[...] A verdade! Se ela é feia, para que oferecê-la em painéis ao público!?

[...] Os reparos são de quem tem o juízo no seu lugar; mas, pois que eu perdi o meu a estudar a verdade, já agora a desforra que tenho é pintá-la como ela é, feia e repugnante.

A desgraça afervora, ou quebranta o amor?

Isso é que eu submeto à decisão do leitor. Fatos e não teses é que eu não trago para aqui. O pintor retrata uns olhos, e não explica as funções ópticas do aparelho visual (CASTELO BRANCO, 2000, p. 127).

E então escreve que Simão não mais desejava o amor, mas a vida (tanto assim que Simão embarca no navio para a Índia, mas morre na viagem), ao passo que Teresa lhe pedia, através de cartas, que não aceitasse o degredo e cumprisse dez anos de prisão, que então eles poderiam se casar. Ou seja, deixa-se latente a inocência de Teresa, personagem

romântica sem muita complexidade; e, do outro lado, mostra-se uma quebra, ponto de teorização, que diz respeito à escolha do caminho que a narrativa seguirá: ao invés do “felizes para sempre”, que de certa forma satisfaria as expectativas do leitor, o narrador escolhe contar a verdade, “os fatos”, mesmo que feios.

De forma similar, também Rodrigo S.M. escolhe este caminho, ele que afirma e reafirma que cada vez mais se interessava por “fatos sem literatura” (LISPECTOR, 1998, p. 25) – embora “os fatos”, no decorrer da narrativa, se confundam com a “literatura”. Do mesmo modo a relação entre verdade e ficção fica exposta em *A hora da estrela*, vemos um limite borrado entre “realidade” e ficção:

Transgredir, porém, os meus próprios limites me fascinou de repente. E foi quando pensei em escrever sobre a realidade, já que essa me ultrapassa. Qualquer que seja o que quer dizer “realidade”. O que narrarei será meloso? Tem tendência mas então agora mesmo seco endureço tudo. E pelo menos o que escrevo não pede favor a ninguém e não implora socorro: agüenta-se na sua chamada dor com uma dignidade de barão (LISPECTOR, 1998, p. 26).

Ou, ao final da narrativa, quando Macabéa, seguindo o conselho de sua colega de trabalho, vai consultar uma cartomante (que lhe prevê um futuro próspero, que se traduz, no final das contas, em sua morte por atropelamento):

– Não sei se posso ver sangue [disse Macabéa].
Talvez porque sangue é a coisa secreta de cada um, a tragédia vivificante. Mas Macabéa só sabia que não podia ver sangue, o resto fui eu que pensei. Estou me interessando terrivelmente por fatos: fatos são pedras duras. Não há como fugir. Fatos são palavras ditas pelo mundo (LISPECTOR, 1998, p. 74).

Aqui podemos ver, também, o narrador interferindo diretamente no que ele chamaria “fato”: sabia muito bem que Macabéa não diria aquilo, mas como ele tem o controle sobre o texto, toma tal liberdade e, também, insere-se diretamente na narrativa, fazendo-se personagem.

Ademais, o questionamento, a relação entre verdade e ficção tende a existir nas duas narrativas, como tentamos demonstrar; porém, essa relação não ocorre da mesma forma. Na novela de Camilo Castelo Branco, os lados se dividem, há uma nomeação que distingue a ficção da verdade, e o narrador diz escolher, ao menos tenta contar a verdade. Já na novela de Clarice Lispector este limiar não está tão claro, os lados se borram, e a relação entre verdade e ficção se confunde. Há, então, uma divergência; insuficiente, no entanto, para tornar as novelas antagônicas. De qualquer modo, as relações estão lá, e, mais do que isso, existe um teor de autoteorização (literária) em ambas as novelas – isso

acontece, neste caso, quando os narradores, por força de seus autores, quebram a verossimilhança para refletir sobre a relação entre verdade e ficção, quase uma pedra no caminho das narrativas, o que os leva a refletir sobre a própria literatura.

E assim a ponte se ergue e se sustenta. Não importa se as duas obras não a cruzem inteiramente, se ficam cada qual em determinado lado da travessia, se gritam uma para a outra – importa que a ponte existe, e ela se chama autoteorização (literária).

3 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Tentamos, aqui, demonstrar – quem sabe construir – a ponte, o diálogo existente entre *Amor de perdição* e *A hora da estrela*. Ao menos em nosso ver, essa ponte existe, e se sustenta a partir do que consideramos como autoteorização literária: ao longo do artigo, os aspectos mais abordados dizem respeito aos narradores e à forma com que tecem a narrativa, aparentemente (bem aparente, diríamos) sempre preocupados em refletir, pensar o próprio texto ou a literatura – uma das características da literatura apontada por Jonathan Culler (1999). Por outro lado, pode-se ver *A hora da estrela* como uma obra que potencializa a questão da autoteorização, se comparando-a com *Amor de perdição*: embora, como já mencionado, nem período, nem estética, nem temática sejam iguais entre as duas obras, podemos ver, em *A hora da estrela*, uma forma mais latente de autoteorização literária – o enredo fica majoritariamente em segundo plano (característica da literatura de Lispector), e o narrador se preocupa mais em pensar os caminhos de sua narrativa, refletir sobre sua personagem principal, direcionar e orientar o leitor a respeito de seu texto e, também, pensar a literatura e, por que não?, o mundo. Aspectos, enfim, que ambas as narrativas compartilham – guardadas as devidas proporções, já obras provindas de tempos, linguagem e contextos diferentes.

REFERÊNCIAS

- ASSIS, M. de. **Memórias póstumas de Brás Cubas**. São Paulo: Ática, 1992.
- BAUMAN, Z. Sobre a verdade, a ficção e a incerteza. In: _____. **O mal-estar da pós-modernidade**. Tradução de Mauro Gama, Cláudia Martinelli; revisão técnica de Luís Carlos Fridman. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998, p.142-159.
- CASTELO BRANCO, C. **Amor de perdição**. São Paulo: Editora Galex, 2000.

CULLER, J. O que é teoria? In: _____. **Teoria literária: uma introdução**. Tradução de: Sandra Vasconcelos. São Paulo: Beca, 1999.

_____. O que é literatura e tem ela importância. In: CULLER, J. **Teoria literária: uma introdução**. Tradução de: Sandra Vasconcelos. São Paulo: Beca, 1999.

LIMA, L. C. A questão do controle. In: _____. **O controle do imaginário & a afirmação do romance: Dom Quixote, As relações perigosas, Moll Flanders, Tristram Shandy**. São Paulo: Cia das Letras, 2009, p.178-210.

LISPECTOR, C. **A hora da estrela**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

ROUANET, S. P. (2007). A forma shandiana. Hipertrofia e subjetividade. In: _____. **Riso e Melancolia: a forma shandiana em Sterne, Diderot, Xavier de Maistre, Almeida Garrett e Machado de Assis**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p.17-33; p.46-59.

_____. Hipertrofia e subjetividade. In: ROUANET, S. P. **Riso e Melancolia: a forma shandiana em Sterne, Diderot, Xavier de Maistre, Almeida Garrett e Machado de Assis**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p.46-59.

VOLOBUEF, K. Ironia romântica. In: _____. **A prosa de ficção do romantismo na Alemanha e no Brasil**. São Paulo: Fundação Editora da Unesp, 1999.

Título em inglês:

LITERARY SELF-THEORIZATION IN LOVE OF PERDITION AND
THE HOUR OF THE STAR: A POSSIBLE BRIDGE



INVENTÁRIO

