

---

## A METAFICÇÃO NA OBRA *A HORA DA ESTRELA*, DE CLARICE LISPECTOR

Vanessa Rita de Jesus Cruz<sup>1</sup>

Flávio Pereira Camargo<sup>2</sup>

**Resumo:** Neste artigo, temos como objetivo analisar os procedimentos e as estratégias metaficcioneis utilizadas por Clarice Lispector na construção do romance *A hora da estrela*, procurando evidenciar o autoquestionamento estético e as suas implicações para a construção da narrativa e para a sua recepção por parte do leitor.

**Palavras-chave:** personagem-escriptor; metaficção; leitor; leitura.

**Abstract:** In this article, we aim to analyze the procedures and metafictional strategies used by Clarice Lispector in the construction of the novel *A hora da estrela*, seeking to highlight the aesthetic self-questioning and their implications for the construction of the narrative and its reception by the reader.

**Keywords:** character-writer; metafiction, reader, reading.

### 1. Breves considerações sobre a narrativa metaficcional

Metaficção, literatura de exatidão, narrativa metaficcional, narrativa autorreflexiva, narrativa narcisista, antirromance e pós-modernismo são alguns dos termos utilizados pela teoria e pela crítica literária para designar a ficção que fala da própria ficção. Alguns deles não expressam, de fato, o que caracteriza o termo metaficção e se mostram pejorativos. Além disso, poucos são os teóricos que têm se debruçado sobre os estudos da metaficção, mas, como nos aponta Linda Hutcheon (1984), ela não é um fenômeno novo, não pode ser considerada uma manifestação da

---

<sup>1</sup> Mestranda em Ensino de Língua e Literatura pela Universidade Federal do Tocantins/Campus de Araguaína. É professora efetiva de língua portuguesa e literatura da rede estadual de ensino do Estado do Tocantins. E-mail: [vanessalinguagens@hotmail.com](mailto:vanessalinguagens@hotmail.com)

<sup>2</sup> Pós-doutor em Estudos Literários pela UFMG. Doutor em Literatura pela UnB. Mestre em Letras e Linguística (Estudos Literários) pela UFG. Atualmente, é professor de Literatura Brasileira da UFT/Campus Universitário de Araguaína, atuando na graduação e no Programa de Pós-Graduação em Letras. E-mail: [camargolitera@uft.edu.br](mailto:camargolitera@uft.edu.br) ou [camargolitera@gmail.com](mailto:camargolitera@gmail.com)

pós-modernidade, uma vez que, desde Cervantes, com o seu *Dom Quixote*, a metaficção já estava presente no gênero romance. O que há de diferente é que, após o século XIX, a metaficção aparecerá com maior frequência, de modo mais explícito e de diferentes formas.

O que vem a ser, então, a metaficção? Vejamos algumas definições.

Segundo Hutcheon, a metaficcional trata-se de uma narrativa “autorreferencial ou autorepresentacional: ela fornece, dentro de si, um comentário sobre seu próprio *status* como ficção e como linguagem, e também sobre seus próprios processos de produção e recepção”<sup>i</sup> (HUTCHEON, 1984, p. xii).

Patricia Waugh, por sua vez, a conceitua da seguinte maneira:

Metaficção é um termo dado à escrita ficcional que auto-conscientemente e sistematicamente chama a atenção para seu status como um artefato, a fim de colocar questões sobre a relação entre ficção e realidade. No fornecimento de uma crítica de seus próprios métodos de construção, tais escritos não só examinam as estruturas fundamentais da ficção narrativa, eles também exploram a possível ficcionalidade do mundo fora do texto literário ficcional<sup>ii</sup> (WAUGH, 1984, p. 02).

A definição de Wenche Ommundsen desdobra-se na escrita e na leitura: “A metaficção se apresenta aos seus leitores com alegorias da experiência ficcional, chamando a nossa atenção para o funcionamento do artefato ficcional, sua criação e recepção, a sua participação nos sistemas de significação da nossa cultura”<sup>iii</sup> (1993, p. 12). Gustavo Bernardo conceitua a metaficção como “uma ponte interna, e nela se pensa a ficção dentro da ficção” (2010, p. 37).

Todas essas definições elencadas por nós evidenciam que a metaficção preocupa-se em mostrar o *status* ficcional da narrativa e os seus procedimentos de construção/composição interna, envolvendo não somente os aspectos de produção, mas também aqueles referentes à recepção da obra. O termo metaficção, segundo Waugh (1984), foi utilizado inicialmente pelo romancista americano William H. Gass, em 1970, porém termos como “meta-política” e “meta-retórica” vêm sendo utilizados desde a década de 1960 para se referir a esse tipo de narrativa.

A metaficção não é um subgênero do romance. Trata-se de uma ficção que se volta sobre si mesma, que se dobra sobre seu estado ontológico, que se autoquestiona. O romance metafictional rompe, pois, com a ilusão de realidade criada pelo romance realista do século XIX. Por isso, alguns críticos vão denominá-lo de antirromance, uma vez que esta forma de escrita rompe com os padrões que vigoravam na arte de escrever romances. *Dom Quixote*, por exemplo, obra considerada a precursora do romance metafictional, parodia em seu interior o romance de cavalaria, desmascarando certas convenções literárias. Cabe ao leitor, então, uma tomada de consciência de seu papel no universo ficcional, assim, não verá nesse romance uma destruição do gênero, mas – usufruindo de seus conhecimentos sobre as formas literárias consideradas tradicionais – uma forma de um novo fazer literário, a possibilidade de uma leitura mais aberta, desvencilhada de amarras com os sistemas vigentes.

No entanto, essa mudança, qualquer que seja sua causa, permitiria, em termos literários, para a transformação da forma dentro do conteúdo: o assunto iria mudar novamente a partir da escrita do romancista. Romances então começam a refletir sobre sua própria gênese e crescimento. O espelhamento envolvido começa a minar o realismo tradicional em favor de um nível mais introvertido de mimesis

literária<sup>iv</sup> (HUTCHEON, 1984, p. 12).

Para alguns escritores e críticos, a metaficção representa o fim, a desintegração ou até mesmo a morte do gênero romance quando, na verdade, vemos, com Hutcheon (1984), que ela se apresenta como uma transformação do gênero, uma nova “roupagem”. Se a metaficção representasse a morte do romance, poderíamos dizer, então, que ele declinou a partir do momento em que “nasceu”, visto que, como apontam vários autores, dentre eles Hutcheon (1984), Waugh (1984) e Ommundsen (1993), este fenômeno literário sempre existiu e é inerente a todos os romances. Porém, nos romances modernos se apresenta de forma mais explícita e mais intensa. É a metaficção que dá ao romance a sua verdadeira identidade enquanto ficção.

O romance metaficcional mostra que não há um mundo de verdades absolutas, eternas, o que há são construções provisórias, artifícios da linguagem. É essa instabilidade e flexibilidade que proporcionou a sobrevivência do gênero, uma vez que não ter uma identidade fixa, o deixava vulnerável, como aponta Waugh (1984). Alguns elementos que denotam essa realidade ordenada estabelecida pelo romance realista já têm sido questionados e evitados pelos romancistas que se valem da estratégia metaficcional. O romance realista passava para o leitor a ideia de que a arte imita a realidade, de que o “mundo ficcional” é um espelho do “mundo real”.

O clássico romance realista de trama bem feita dá ao leitor a sensação de completude que sugere, por analogia, que a ação humana é de alguma forma inteira e significativa, ou o oposto, no caso da arte por si só que pode dar qualquer ordem ou sentido para a vida. O moderno, ambíguo romance pode sugerir, por outro lado, menos insegurança óbvia ao novo ou a falta de coincidência entre a necessidade do homem de ordem e de sua experiência real do caos do mundo contingente, de certa

curiosidade sobre a capacidade da arte para produzir ordem "real", mesmo por analogia, através do processo de construção ficcional<sup>v</sup> (HUTCHEON, 1984, p. 19).

A ficção pode até estabelecer um elo com a vida, mas não há a intenção de espelhar o real, uma vez que a noção de verdade é arbitrária; a realidade é multifacetada e tem-se uma linguagem que nem sempre é clara. A própria literatura é uma construção fictícia que se vale da linguagem. Ela não imita a natureza e a realidade tal como são. O que a literatura faz é estabelecer com essa realidade certa verossimilhança que se realiza no mundo ficcional. A ideia de que a linguagem “reflete passivamente uma forma coerente, significativa e objetiva do mundo<sup>vi</sup>” não é mais aceita (WAUGH, 1984, p. 03). O romance metaficcional, como artifício da linguagem, não pode “representar” o mundo, mas pode “representar” os discursos do mundo por meio da linguagem. Há, então, uma mudança de foco de uma realidade externa para um processo subjetivo e imaginativo. Para Hutcheon, a arte sempre foi ilusão e sempre teve consciência de seu *status* ontológico.

Há algumas mudanças visíveis provocadas pela metaficção. Primeiro, o foco de atenção desloca-se para o *processo* de criação da narrativa. Muda-se o foco da história contada para o *como* essa história é contada, uma vez que a ênfase no *produto* tenta criar um espelhamento entre a obra e a realidade exterior. Segundo, o papel do leitor se altera gradativamente e a leitura deixa de ser confortável: o leitor assume na narrativa metaficcional o papel de colaborador, de coautor. O interesse da metaficção reside no texto e nas suas implicações para o leitor e a leitura, preocupando-se com o *processo*, com o modo de “contar a história” e não somente com o produto, com “a história contada”.

O interesse aqui é um pouco sobre o texto, sobre a manifestação literária desta mudança, e sobre as implicações resultantes para o leitor. Ao contrário de Gerald Graff, eu não diria que na metaficção a conexão vida-arte foi cortada ou completa ou resolutamente negada. Em vez disso, diria que esta ligação "vital" é reforçada, em um novo nível - em que o processo imaginativo de contar histórias, em vez de a do produto (a história contada). E é o novo papel do leitor que é o veículo dessa mudança<sup>vii</sup> (HUTCHEON, 1984, p. 03).

Sendo assim, a narrativa metaficcional tem o seu foco na *mimesis do processo*, enquanto a narrativa realista ocupava-se da *mimesis do produto*. Para Hutcheon, a *mimesis do processo* não é uma ruptura do romance, é um *continuum*. A metaficção ajuda a perceber o contexto de produção e de recepção, contestando a supressão do papel da produção textual a que se detinha o realismo, pois na narrativa metaficcional tanto o processo quanto o produto são discursos.

Segundo Hutcheon, o grau de participação do leitor é que distingue a denominada metaficção pós-moderna da metaficção anterior. O leitor passa a ter um papel mais ativo para o romance enquanto gênero mimético, tornado-se um coprodutor. O leitor é "assaltado" por todos os lados e se vê obrigado a interpretar, a organizar e a controlar os sentidos do texto que está lendo. Eis o paradoxo do papel do leitor: "Por um lado, ele é forçado a reconhecer o artifício, a "arte", do que ele está lendo; por outro, são feitas exigências explícitas sobre ele, como um co-criador, exigindo respostas intelectuais e afetivas comparáveis em escopo e intensidade às de sua experiência de vida<sup>viii</sup>" (HUTCHEON, 1984, p. 05). O leitor, ao mesmo tempo em que participa como colaborador – agindo afetiva, intelectual e imaginativamente –, também é forçado a reconhecer que aquilo que lê é ficção, artifício, arte, linguagem, discurso. Assim, o que ele lê é fruto de um processo e não de um produto. A própria narrativa convida o leitor a participar do processo metaficcional, como diz e exemplifica Ommundsen:

“Você está prestes a começar a ler o novo romance de Italo Calvino, *Se numa noite de Inverno um viajante*.” Esta é a primeira frase do livro de Calvino por esse nome, já sinalizando algumas preocupações metaficcionais: um lembrete de que esta história é um romance, a função do autor e o fato da publicação, o papel do leitor na experiência ficcional. Por meio de um narrador intruso, aborda o leitor diretamente, Calvino claramente rotula seu romance como uma metaficção, o leitor é desde o início muito alertado para o fato de que este será um livro sobre leitura, escrita e ficcionalidade<sup>ix</sup> (1993, p. 6).

As narrativas metaficcionais demandam outro tipo de leitor. Um leitor que participa. O autor reaparece enquanto categoria que potencializa a participação desse leitor, ou seja, o próprio autor o leva a perceber seus dois papéis: o de leitor e o de colaborador, de coprodutor. Vale ressaltar que a metaficção tem seu foco não apenas no leitor e no autor empírico, como indivíduos históricos, mas nos processos de produção e de recepção dos textos, em que autor e leitor estão inscritos na narrativa. O leitor é uma função do texto, é um elemento constituinte da narrativa, assim como a função autor assumida, geralmente, por um personagem-escritor/personagem-leitor que exerce, ainda, a função de narrador.

abertura dada pelos textos metaficcionais para que o leitor participe, efetivamente, da construção do texto faz com que este tenha duas posições subjetivas: a do produtor e a do leitor, ou seja, o leitor não é mero receptor de informações e de verdades prontas e acabadas. Podemos falar de uma leitura compartilhada em que o leitor passa do papel de consumidor para o papel de colaborador, pois

existe um conjunto de relações sociais entre produtor e público que talvez pudesse ser revolucionado por uma mudança nas forças de produção que iria transformar o leitor em um colaborador, em vez de um consumidor. Hoje, na metaficção, o artista reaparece não como um Deus, como criador romântico, mas como o fabricante de inscrição de um produto social que

---

tem o potencial para participar na mudança social por meio de seu leitor<sup>x</sup> (HUTCHEON, 1984, p. XV).

Por isso, faz-se necessário que autor e leitor compartilhem certos códigos sociais, linguísticos e culturais.

Alguns textos metaficcional são diegeticamente autoconscientes (o caráter metaficcional se apresenta no interior da narrativa; são textos autoconscientes de seus processos narrativos), enquanto outros têm consciência de sua constituição linguística (o caráter metaficcional se dá no nível da língua, no uso de marcadores linguísticos, por exemplo). No modo diegético, o leitor é levado a reconhecer que, por meio da leitura, ele também cria um mundo ficcional e que a narrativa, como universo fictício, possui personagens e ação. No modo linguístico, reconhece-se o caráter ficcional da narrativa por meio de códigos linguísticos (a palavra “romance” escrita na capa do livro, por exemplo). O modo linguístico e diegético primam pelos processos criativos do leitor e do escritor.

Cada um desses modos pode se apresentar de duas maneiras: explícita ou implicitamente. Na primeira, a autoconsciência aparece de forma explícita nas tematizações, por meio de alegorizações, uso de *mise en abyme*, metáforas ou comentários narrativos sobre a identidade diegética ou linguística dos textos. Nos textos metafissionais explícitos é dito ao leitor, explicitamente, que aquilo que ele lê é ficção. Na forma implícita, o processo metaficcional é internalizado na narrativa, levando o leitor a criar um universo fictício separado do universo empírico. Tanto na forma implícita quanto na explícita o foco da narrativa narcisista não muda: deve-se ampliar e atualizar o texto por meio da leitura, sendo o leitor, explícita ou implicitamente, forçado a assumir a responsabilidade que lhe é dada em relação ao texto, ou seja, no mundo romanesco o leitor também é criador da linguagem literária e assim como o romancista, por meio das palavras,



atualiza o mundo existente em sua imaginação. Ambos, escritor e leitor, criam mundos fictícios por meio da linguagem.

A escrita metaficcional pode incluir, explícita ou implicitamente, todas ou algumas das estratégias que proporcionam à narrativa metaficcional esse espelhamento sobre o processo de sua construção, tais como a paródia, a intertextualidade, as metáforas, as alegorizações, a *mise en abyme*, o enigma, a piada, o trocadilho, o anagrama, a alusão, a citação, e a ironia intertextual.

Waugh (1984) pondera que, na sociedade atual em que os indivíduos são obrigados a desempenhar papéis, o romance, com o estudo de suas personagens, tem ajudado na melhor compreensão da subjetividade no mundo empírico, ou seja, o conhecimento que temos do mundo tem sido mediado pela linguagem, de modo que a ficção tem sido útil para o entendimento da realidade empírica. O leitor, enquanto função que atualiza o texto, deve preencher os espaços que há entre o mundo empírico e o mundo ficcional. Para tanto, entram em jogo os conhecimentos linguísticos, os elementos objetivos e os subjetivos que fazem o leitor reavaliar a sua relação com ambos os mundos. A narrativa metaficcional traz, ao mesmo tempo, liberdade e responsabilidade para o leitor, pois ele tem a liberdade de participar ativamente do processo de interpretação da obra, mas é sua a responsabilidade de colaborar com a produção desses textos, ao invés de consumi-los passivamente.

A metaficção não representa uma crise do romance realista, mas uma transformação e uma reflexão sobre o processo de escrita ficcional.

Metaficção, então, não abandona "o mundo real" para os prazeres narcisistas da imaginação. O que ela faz é reexaminar as convenções do realismo, a fim de descobrir – através de sua própria auto-reflexão – uma forma de ficção que é

culturalmente relevante e compreensível para os leitores contemporâneos. Em nos mostrar como a ficção literária cria seus mundos imaginários, a metaficção nos ajuda a compreender como a realidade que vivemos no dia a dia é igualmente construída, de forma semelhante na "escrita"<sup>xi</sup> (WAUGH, 1984, p. 18).

A narrativa metaficcional, neste sentido, não quer ignorar ou destruir as convenções do realismo, antes busca revelá-las e até certo ponto desmascará-las, explicitando ao leitor os procedimentos internos de construção da própria narrativa, estabelecendo uma ruptura com a ilusão de realidade criada pelo romancista realista.

## **2. Análise da obra *A Hora da Estrela* sob a perspectiva metaficcional**

O romance *A Hora da Estrela*, de Clarice Lispector, publicado em 1977, contém as características do que vimos nomeando de narrativa metaficcional. É uma ficção que tem dentro de si outra ficção. Uma obra que se debate com a ficção e a realidade, ao mesmo tempo em que aborda questões referentes à linguagem, à construção da narrativa e à compreensão da existência humana. Logo nas primeiras páginas do livro, na *Dedicatória do Autor* – autor que na verdade não se sabe referir-se a Clarice Lispector ou a Rodrigo S. M., personagem-escritor que também atua como narrador da narrativa –, percebemos a relação dialógica que se trava com o leitor: “... Trata-se de livro inacabado porque lhe falta a resposta. Resposta esta que espero que alguém no mundo ma dê. Vós? É uma história em tecnicolor para ter algum luxo, por Deus, que eu também preciso. Amém para nós todos” (LISPECTOR, 1998, p. 10). Mais adiante, lemos: “os senhores sabem mais do que imaginam e estão fingindo de sonsos” (LISPECTOR, 1998, p. 12). O leitor passa do papel de mero consumidor para o papel de

colaborador, porque “a ficção não depende apenas de quem a constrói, mas também de quem a lê” (PIGLIA, 2006, p.28).

No enredo da obra, temos a presença de um personagem-escritor que também exerce a função de narrador da narrativa, sendo o mediador entre o texto e o leitor. Trata-se de um narrador inscrito na narrativa, que se autodenomina a personagem mais importante da história que vai escrever. É um personagem-escritor que fala dos processos de construção de sua obra, além de discutir questões concernentes à linguagem literária, Rodrigo S. M., personagem-escritor, mostra que escrever é tornar atos e fatos em palavras, é questionar-se.

Embora Rodrigo S. M. diga optar por uma forma de narrar tradicional: “não quero ser modernoso e inventar modismos à guisa de originalidade. Assim é que experimentarei contra os meus hábitos uma história com começo, meio e “gran finale” seguido de silêncio e de chuva caindo” (LISPECTOR, 1998, p. 13), vemos que há uma ruptura com o romance tradicional, quando ele questiona e explicita seu modo de narrar para o leitor, rompendo com a linearidade do romance tradicional e fazendo uso de digressões diversas acerca da composição de sua narrativa. Assim, durante o curso da narrativa, ele vai falando como a sua história é simples, sem luxo, medíocre, quando, na realidade, faz o contrário do que diz que fará.

Em vários trechos de *A hora da estrela* o processo de escrita e o papel do intelectual na sociedade são problematizados. Vejamos: “Que ninguém se engane, só consigo a simplicidade através de muito trabalho” (LISPECTOR, 1998, p. 11); a construção das personagens “é trabalho de carpintaria” (LISPECTOR, 1998, p. 14); “Não, não é fácil escrever. É duro como quebrar rochas. Mas voam faíscas e lascas como aços espelhados... O

que me proponho contar parece fácil e à mão de todos. Mas a sua elaboração é muito difícil” (LISPECTOR, 1998, p.19). Nesta passagem, especificamente, o personagem-escritor explicita como o trabalho com a escrita é árduo, sofrido. É um trabalho artesanal que exige muita dedicação: “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” (LISPECTOR, 1998, p.20); “Esta história são apenas fatos não trabalhados de matéria-prima e que me atingem direto antes de eu pensar” (LISPECTOR, 1998, p.69), uma história não lapidada, não disciplinada; “Estou absolutamente cansado de literatura; só a mudez me faz companhia. Se ainda escrevo é porque nada mais tenho a fazer no mundo enquanto espero a morte. A procura da palavra no escuro. O pequeno sucesso me invade e me põe no olho da rua” (p. 70), a literatura é a procura da palavra no escuro.

Todos os trechos transcritos da obra de Lispector (1998) evidenciam a *mimesis do processo*. Rodrigo S. M. mostra ao leitor o quanto o trabalho com a linguagem, com a palavra é sofrido, árduo, um trabalho manual. Ele explicita ao leitor as engrenagens da narrativa, o seu *status* ontológico enquanto ficção – a ficção como resultado do labor estético, do trabalho artesanal do artista, que lida com a palavra, extraíndo dela sua obra-prima –, assim como expõe os procedimentos de construção de personagens, como é o caso de Macabéa. Rodrigo SM, na condição de personagem-escritor, se coloca como carpinteiro, como lavrador, ou seja, como aquele homem que trabalha manualmente, que carpe, que lava. Enfim, são metáforas da própria condição do escritor na sociedade e de seu papel.

A *Hora da Estrela* é uma obra que traz diversas estratégias metaficcionalis de forma explícita, dentre elas o uso da *mise en abyme* –

narrativa encaixada em outra narrativa – no nível da enunciação. O autor empírico do romance cede lugar a um narrador que é criado no universo intradieético da narrativa. A característica que explicita a *myse en abyme* da enunciação é a presentificação de um narrador/personagem-escritor que explicita os processos de construção da narrativa, através dos quais a metodologia e o objeto da escrita são descritos para o leitor, revelando, ainda, a condição que o levou a escrever a sua narrativa.

O personagem-escritor Rodrigo S. M. cria e narra a história e ao questionar o seu modo de narrar, ao questionar a estrutura da narrativa e a busca pelo seu estilo (marcado por uma suposta simplicidade), apresenta a personagem de sua “história”, Macabéa, uma nordestina de 19 anos, virgem, que migra de Maceió para o Rio de Janeiro. Uma personagem que não tem consciência de sua existência, um indivíduo sem identidade: “Quero antes afiançar que essa moça não se conhece senão através de ir vivendo à toa. Se tivesse a tolice de se perguntar “quem sou eu?” cairia estatelada e em cheio no chão” (LISPECTOR, 1998, p. 15).

Desde criança, Macabéa é marcada pela falta. Teve uma infância sem brincadeiras. É órfã e após a morte de sua tia – responsável por lhe inculcar crenças e discursos religiosos – muda-se para o Rio de Janeiro, onde divide quarto com mais quatro moças, trabalha como datilógrafa e quando não está no trabalho está em casa ouvindo a Rádio Relógio. Conhece Olímpico de Jesus, também nordestino, metalúrgico, por quem se apaixona, mas ele acaba trocando-a por sua colega de trabalho, Glória. Tanto Olímpico quanto Macabéa exercem profissões que não exigem nenhuma reflexão: “metalúrgico e datilógrafa formavam um casal de classe” (LISPECTOR, 1988, p. 45), ao contrário do trabalho do personagem-escritor que exige muita reflexão. Ele sonha ser deputado e finge para

Macabéa que conhece mais das palavras do que ela. Por insistência de Glória, Macabéa consulta uma cartomante que lhe diz que ela terá um futuro maravilhoso e ela acredita nas palavras da cartomante, mas o futuro que a espera é aquele do qual Rodrigo S. M. quer fugir, a morte. Aliás, o nome de Macabéa já é a sentença do seu destino: a mãe dera-lhe esse nome devido a uma promessa feita a Nossa Senhora da Boa Morte, caso ela “vingasse”.

Segundo Rodrigo S. M., Macabéa tinha medo da morte e por isso vivia de menos, para gastar pouco da vida e ela não acabar; mal sabia ela que esse seria o destino que o seu criador lhe daria, tentando convencer o leitor de que se pudesse faria diferente: “ela nascera para o abraço da morte. A morte que é nesta história o meu personagem predileto (...). As coisas são sempre vésperas e se ela não morre agora está como nós na véspera de morrer, perdoai-me lembrar-vos porque quanto a mim não me perdoe a clarividência” (LISPECTOR, 1998, p. 84).

A forma como Rodrigo S. M. constrói essa personagem mostramos, durante todo o decorrer da narrativa, a sua marginalização, depreciação e passividade. Os marcadores linguísticos que o narrador usa para se referir a Macabéa são sempre de negação, de falta, de ausência, carregados de preconceito: “escrevia mal”, “cadela vadia”, “esvoaçada magreza”, “pobreza de corpo e espírito”, “feia”, “nariz entupido”, “incompetente para a vida”, “tola”, “sem sangue”, “cerzideirinha mosquito”, “doce e obediente”, “olhos enormes, redondos e saltados”, “ar de desculpa por ocupar espaço”, “encardida”, “cheiro morrinhento”; “era café frio”; “raqüítica”; tinha “suor que cheirava mal”; “pálida e mortal”; “calada”, “assexuada”, “neurótica”, “torta”, “roía unhas até o sabugo”, “era uma acaso”, “matéria vivente”, “voz crua e desafinada como ela”, “insignificante”, “magricela”, “suja”, “ovários murchos”, “idiota”, “mentirosa”, “pensamentos gratuitos e soltos”,

“enjeitadinha”, “sem seio”, “feroz e desajeitada”. Macabéa não atende aos padrões de beleza física, não sabe comportar-se, não segue os padrões de higiene. É essa a imagem que o narrador constrói dela. Ela é uma personagem criada por meio do discurso dele, marcada pela falta, pela carência, pelo silêncio.

Um leitor de segundo nível, atento não somente ao como a história vai terminar, provavelmente, desconfiaria desse personagem-escritor, uma vez que é a partir de sua visão que conhecemos Macabéa. Ela é uma personagem desprovida de discurso e temos um personagem-escritor que é homem, heterossexual, branco e intelectual responsável pela representação de uma personagem feminina, nordestina, imigrante, pobre e silenciada. A ideologia dele influencia na construção de sua personagem. Ele, a todo o tempo, tenta convencer o leitor de que Macabéa é passiva, de que a iniciativa de não falar é dela, e ele faz isso por ela: “Ela falava, sim, mas era extremamente muda. Uma palavra dela eu às vezes consigo mas ela me foge por entre os dedos” (LISPECTOR, 1998, p. 29); “Maca, porém, jamais disse frases, em primeiro lugar por ser de parca palavra. E acontece que não tinha consciência de si e não reclamava nada, até pensava que era feliz” (LISPECTOR, 1998, p. 69).

A representação que Rodrigo S. M. faz de Macabéa se dá por meio da linguagem, é uma representação linguística. A personagem Macabéa, assim como outras personagens femininas da obra – Glória e a cartomante – são marcadas pelo silenciamento e pela submissão. Macabéa é marcada pela ausência do domínio da linguagem, como Fabiano, em *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos, mas tem fascínio pela linguagem: escuta a Rádio Relógio todas as madrugadas e coleciona anúncios que recorta de jornais.

Raras vezes Macabéa é a dona do seu discurso. Ela pensa não saber usá-lo: “Acho que não sei dizer” (LISPECTOR, 1998, p. 48). Vivia perguntando ao namorado o significado das coisas que ouvia na Rádio Relógio, porque acredita ser desprovida da compreensão da linguagem: “É que muita coisa eu não entendo bem” (LISPECTOR, 1998, p. 50); “Não sei o que está dentro do meu nome” (LISPECTOR, 1998, p.56). A primeira vez que ela fala em discurso direto na obra já indica a submissão, a humildade, após o chefe, com brutalidade, dizer-lhe que vai mandá-la embora: “– Me desculpe o aborrecimento” (LISPECTOR, 1998, p. 25).

As características de personalidade, físicas e psicológicas das personagens, assim como o painel social que se pretende criar, influenciam na construção delas. A coerência e a verossimilhança se fazem pela relação da linguagem da personagem com as condições de produção dessa linguagem. Vimos que Macabéa tem um acesso restrito ao discurso, por intermédio da Rádio Relógio e por recortes de jornais.

Para a construção da personagem Macabéa não podemos desconsiderar os aspectos sócio-históricos e ideológicos que determinam e regulam o processo de enunciação dessa personagem – mulher, pobre, nordestina, órfã, semianalfabeta – de modo que seus enunciados, embora raros, possuem uma regularidade linguística, condizente com o espaço social do qual ela enuncia. A linguagem – o silêncio – de Macabéa é determinante para que possamos compreender melhor a sua essência e até mesmo o sentido da obra. Claro que devemos considerar o espaço social que ela ocupa – um espaço que os nordestinos, migrantes, pobres e, no caso dela, com o agravante de ser mulher, ocupam –, o seu silêncio expressivo e as condições pelas quais essa personagem é construída.



Em poucos momentos na narrativa Macabéa demonstrará lucidez: quando pela única vez se fez a pergunta “quem sou eu?” (p. 32); quando se reconhece em uma classe social, ao ver o livro do chefe que tinha o título de *Humilhados e ofendidos* (p. 40); quando, ao sair da cartomante, sente que é gente e tem consciência de sua existência. Na hora da sua morte será uma estrela, terá o seu momento de glória. Ela desejava ser artista de cinema, desejava ser vista, contemplada, queria ser estrela. Quando é atropelada, diante da morte, é que começa a existir: “Hoje, pensou ela, hoje é o primeiro dia de minha vida: nasci” (LISPECTOR, 1998, p. 80). Ali, caída no chão, as pessoas a olham pela primeira vez, ela ganha existência. A morte física de Macabéa é simbólica: representa o seu renascimento, a sua consciência. Ela mesma questiona se é ou não é gente, se existe ou não: “Desculpe mas não acho que sou muito gente”/“É que só sei ser impossível, não sei mais nada. Que é que eu faço para conseguir ser possível” (LISPECTOR, 1998, p. 48). Dói essa não consciência de Macabéa.

Outro aspecto importante da obra é a fusão entre Rodrigo S. M. e Macabéa. Ele identifica-se com ela (com o humano e suas relações). Assim, algumas vezes, independentemente da classe social ou do sexo/gênero, eles se fundem. Ele acaba por esquecer a sua função de personagem-escritor/narrador criado por Lispector, e mescla-se com a personagem Macabéa, criada por ele, mesmo considerando que a realidade do intelectual está distante da realidade de sua personagem a linguagem os separa.

Em vários momentos, Rodrigo S. M. tenta se aproximar de Macabéa, mas são vários os traços que os distingue, tanto bens culturais quanto materiais: ambos utilizam a linguagem, porém de formas diferentes, ela como profissão, datilógrafa; ele não escreve para sobreviver: “só escrevo o que quero, não sou um profissional – e preciso falar dessa nordestina

senão sufoco” (LISPECTOR, 1998, p. 17). Ele sabe inglês e francês, enquanto ela não tem domínio algum da linguagem. Ele diz ser um homem que tem mais dinheiro do que aqueles que passam fome, ou seja, mais do que Macabéa, mas ainda afirma que, para entender a alma de Macabéa, tem que se alimentar de frutas e beber vinho branco gelado. Afirma ainda que enquanto escreve sobre a sua personagem terá que mudar certos hábitos para se comparar a ela, “andar nu ou em farrapos” (LISPECTOR, 1998, p.19) e teve que se abster de sexo e de futebol.

Para o personagem-escritor, a Macabéa está de tal forma grudada nele, sente tanta necessidade de falar sobre ela que é como se vivessem juntos: “se vivo com ela” (LISPECTOR, 1998, p. 21). Quando vai se referir ao lugar onde Macabéa mora com as colegas (espaço da massa migrante na cidade grande) mais uma vez mostra a distância que os separa: “Rua do Acre. Mas que lugar. Os gordos ratos da rua do Acre. Lá é que não piso pois tenho terror sem nenhuma vergonha do pardo pedaço de vida imunda” (LISPECTOR, 1988, p. 30). Para ele, Macabéa é um acaso já que poderia contar a história de qualquer nordestino. Ele não era um acaso, porque era escritor, era um fato. “Quando penso que podia ter nascido ela – e por que não? – estremeço” (LISPECTOR, 2007, p. 39).

Nota-se que ao mesmo tempo em que ele diz que quer se aproximar da nordestina, Rodrigo S. M. deseja mantê-la longe. É a subjetividade do narrador inscrita na narrativa: “Vejo a nordestina se olhando no espelho e (...) no espelho aparece o meu rosto cansado e barbudo” (LISPECTOR, 1998, p. 22). O crime contra Macabéa – a morte – é um crime contra ele também, por isso tenta convencer o leitor de que ele não é o culpado pela morte dela. Quando Macabéa morre, ele, personagem-escritor, também morre: “Macabéa me matou” (LISPECTOR, 1998, p. 86), porque ela era um

reflexo dele. Quando Rodrigo S. M. põe fim à vida dela, sua história acaba, pois ela era objeto de sua escrita. O processo de escrita caminhava junto com a construção da personagem. *A Hora da Estrela*, a morte, era comum a ele e a ela.

Assim, valendo-se da verossimilhança, o personagem-escritor faz o leitor ver que a autenticidade da narrativa é verdadeira enquanto “verdade ficcional”. Além disso, o leitor reconhece que tanto o processo quanto o produto dessa narrativa são discursos linguísticos, porque a própria literatura é um constructo linguístico: “Será essa história um dia o meu coágulo? Que sei eu. Se há veracidade nela – e *é claro que a história é verdadeira embora inventada*” (LISPECTOR, 1998, p. 12 – grifo nosso). Trata-se de uma realidade fictícia, pois a narrativa metaficcional, como dissemos anteriormente, não esconde do leitor que aquilo que ele lê é ficção e não um relato da vida real.

Um leitor semântico – de primeiro nível – não perceberia essa “chamada” que Rodrigo S. M. lhe dá, para que ele seja um colaborador. Também não perceberia que o personagem-escritor, que constrói e narra a história, tenta ludibriá-lo em relação à construção de Macabéa, ao afirmar que até gostaria de dar um destino diferente a essa personagem, mas que nada pode fazer de concreto pela moça, apesar de amar sua personagem. Rodrigo S. M. diz ao leitor que fará de tudo para que a moça tenha um futuro feliz, quando desde o início já sabia o seu fim: a morte. Esse leitor não participaria do “banquete” que convida todo leitor a não ser apenas consumidor, mas um produtor de sentido.

O que sempre foi uma verdade da ficção, embora raramente consciente, é trazido à tona em textos modernos: a criação de mundos fictícios e o funcionamento construtivo, criativo da linguagem em si, são agora autoconscientes, compartilhados por autor e leitor. O último não é mais solicitado apenas para

reconhecer que os objetos de ficção são "como a vida", ele é convidado a participar na criação de mundos e de significado, através da linguagem. Ele não pode evitar esta chamada à ação por ele estar pego nessa posição paradoxal de ser forçado pelo texto a reconhecer a ficcionalidade do mundo, ele também está criando, mas a sua participação, envolve-o intelectualmente, de forma criativa, e talvez até mesmo afetivamente em um ato humano que é muito real, isto é, na verdade, uma espécie de metáfora de seus esforços diários para "fazer sentido" de experiência<sup>xii</sup> (HUTCHEON, 1984, p. 30).

### Considerações finais

Portanto, o que percebemos na narrativa de Clarice Lispector é o uso de uma linguagem que pressupõe uma escrita crítica e interpretativa, analisando as estruturas literárias, temáticas e formais que compõem a obra literária. Por meio da linguagem, o personagem-escritor traz para a ficção mundos de sua imaginação e os reconstrói com a ajuda do leitor. Como é possível perceber, a escrita metaficcional não é isenta de ideologia, a própria ação de narrar é ideológica, porque o rompimento, o "novo" traz em si os discursos ao qual se opõe. Por isso, Wladimir Kryszynski diz que a metaficção deve ser compreendida em um contexto, não apenas literário, mas também ideológico e político, uma vez que ela "reconstitui o universo social da literatura, especialmente a comunidade de escritores, leitores e críticos" (2007, p. 85).

A metaficção também representa a busca de identidade da própria narrativa e de seus personagens, por isso, na obra que analisamos vimos que Rodrigo S. M., ao explicitar o seu processo de escrita, também busca encontrar-se. O romance não deixa de tratar a relação de fissura que há entre o indivíduo e a sociedade moderna. cremos que esse novo papel dado ao leitor pode, por um lado, assustá-lo – encontrar-se na leitura com um personagem-escritor que atua dentro da narrativa como narrador e escritor,

que lhe explicita como vem construindo a obra e que o chama a participar dessa construção é algo que pode gerar certo desconforto no ato da leitura –, gerar embaraço, mas, por outro lado, essa nova realidade o chama à libertação do convencionalismo e da prisão da passividade. Terá mesmo o romance morrido, como afirmam alguns críticos contrários à narrativa metaficcional? cremos, pelos motivos expostos, que não, pois o gênero romance, plástico por sua própria natureza, permanece vivo e está em constante processo de transformação e de inovação.

### Referências

- ADORNO, Theodor W. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: \_\_\_\_\_. **Notas de Literatura I**. São Paulo: Duas Cidades, 2003. p. 55-63.
- BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e de estética** – a teoria do romance. São Paulo: Hucitec, 1988.
- BERNARDO, Gustavo. Continuidade dos parques. In: \_\_\_\_\_. **O livro da metaficção**. Rio de Janeiro: Tinta Negra Bazar Editorial, 2010. p. 30-52.
- ECO, Umberto. Ironia intertextual e níveis de leitura. In: \_\_\_\_\_. **Sobre a literatura**. Rio de Janeiro: Record, 2003. p. 199-218.
- \_\_\_\_\_. O leitor modelo. In: \_\_\_\_\_. **Lector in Fabula**. São Paulo: Perspectiva, 2004. p. 35-49.
- HUTCHEON, Linda. **Narcissistic Narrative: the Metafictional Paradox**. London and New York: Routledge, 1984.
- KRYSINSKI, Wladimir. Questões sobre o sujeito e suas incidências no texto. In: \_\_\_\_\_. **Dialéticas da transgressão: o novo e o moderno na literatura do século XX**. São Paulo: Perspectiva, 2007. p. 51-67.

- LISPECTOR, Clarice. **A Hora da Estrela**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- OMMUNDSEN, Wenche. **Metafiction?** Reflexivity in contemporary texts. National Library of Australia, 1993.
- PIGLIA, Ricardo. O que é um leitor? In: \_\_\_\_\_. **O último leitor**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. p. 19-37.
- RAMOS, Graciliano. **Vidas Secas**. Rio, São Paulo: Record, 2004.
- ROBERT, Marthe. Por que o romance? In:\_\_\_\_. **Romance das origens, origens do romance**. São Paulo: Cosac Naify, 2007. p. 11-31.
- ROSENFELD, Anatol. Reflexões sobre o romance moderno. In: \_\_\_\_\_. **Texto/contexto I**. São Paulo: Perspectiva, 2006. p. 75-97.
- WAUGH, Patricia. **Metafiction** – the theory and practice of self-conscious fiction. London and New York: Methuen, 1984.

---

**Notas:**

<sup>i</sup> No original: “self-referring or autorepresentational: it provides, within itself, a commentary on its own status as fictional and as language, and also on its own processes of production and reception”. Todas as traduções são de nossa autoria.

<sup>ii</sup> No original: “*Metafiction* is a term given to fictional writing which self-consciously and systematically draws attention to its status as an artefact in order to pose questions about the relationship between fiction and reality. In providing a critique of their own methods of construction, such writings not only examine the fundamental structures of narrative fiction, they also explore the possible fictionality of the world outside the literary fictional text”.

<sup>iii</sup> No original: “Metafiction presents its readers with allegories of the fictional experience, calling our attention to the functioning of the fictional artefact, its creation and reception its participation in the meaning-making systems of our culture”.

<sup>iv</sup> No original: “Nevertheless, such a change, whatever its cause, would allow, in literary terms, for the transformation of form into content: the subject matter would change again from the novelist to his writing. Novels then begin to reflect and to reflect upon their own genesis and growth. The mirroring involved begins to undermine traditional realism in favour of a more introverted literary level of mimesis”.

---

<sup>v</sup> No original: “The classic realistic novel's well-made plot might give the reader the feeling of completeness that suggests, by analogy, either that human action is somehow whole and meaningful, or the opposite, in which case it is art alone that can impart any order or meaning to life. The modern, ambiguous, open-ended novel might suggest, on the other hand, less an obvious new insecurity or lack of coincidence between man's need for order and his actual experience of the chaos of the contingent world, than a certain curiosity about art's ability to produce "real" order, even by analogy, through the process of fictional construction”.

<sup>vi</sup> No original: “passively reflects a coherent, meaningful and ‘objective’ world”.

<sup>vii</sup> No original: “The interest here is rather on the text, on the literary manifestation of this change, and on the resulting implications for the reader. Unlike Gerald Graff, I would not argue that in metafiction the life-art connection has been either severed completely or resolutely denied. Instead, I would say that this “vital” link is reforged, on a new level – on that of the imaginative process of storytelling, instead of on that of the product (the story told). And it is the new role of the reader that is the vehicle of this change”.

<sup>viii</sup> No original: “On the one hand, he is forced to acknowledge the artifice, the “art”, of what he is reading; on the other, explicit demands are made upon him, as a co-creator, for intellectual and affective responses comparable in scope and intensity to those of his life experience”.

<sup>ix</sup> No original: “‘You are about to begin reading Italo Calvino’s new novel, *If on a winter’s night a traveler.*’ This is the first sentence of Calvino’s book by that name, already signaling a number of metafictional concerns: a reminder that this story is a *novel*, the function of the author and the fact of publication, the role of the reader in the fictional experience. By means of an intrusive narrator addressing the reader directly, Calvino clearly labels his novel as a metafiction; the reader is from the very start alerted to the fact that this will be a book about reading, writing and fictionality”.

<sup>x</sup> No original: “there exists a set of social relations between producer and audience that could perhaps be revolutionized by a change in the forces of production that would turn the reader into a collaborator instead of a consumer. In today’s metafiction, the artist reappears, not as a God-like Romantic creator, but as the inscribed maker of a social product that has the potential to participate in social change through its reader”.

<sup>xi</sup> No original: “Metafiction, then, does not abandon ‘the real world’ for the narcissistic pleasures of the imagination. What it does is to re-examine the conventions of realism in order to discover – through its own self-reflection – a fictional form that is culturally relevant and comprehensible to contemporary readers. In showing us how literary fiction creates its imaginary worlds, metafiction helps us to understand how the reality we live day by day is similarly constructed, similarly ‘written’”.

<sup>xii</sup> No original: “What has always been a truism of fiction, though rarely made conscious, is brought to the fore in modern texts: the making of fictive worlds and the constructive, creative functioning of language itself are now self-consciously shared by author and reader. The latter is no longer asked merely to recognize that fictional objects are "like life"; he is asked to participate in the creation of worlds and of meaning, through language. He cannot avoid this call to action for he is caught in that paradoxical position of being forced by the text to acknowledge the fictionality of the world he too is creating, yet his very participation involves him intellectually, creatively, and perhaps even affectively in a

---

human act that is very real, that is, in fact, a kind of metaphor of his daily efforts to "make sense" of experience".