

Universidade Federal de Juiz de Fora  
Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários

Relines Rufino de Abreu

**Mulher de papel, mulher de talento: a representação da escritora na ficção em  
*Reparação*, de Ian McEwan, e em *Um Beijo de Colombina*, de Adriana Lisboa**

Juiz de Fora

2016

Relines Rufino de Abreu

**Mulher de papel, mulher de talento: a representação da escritora na ficção em *Reparação*, de Ian McEwan, e em *Um Beijo de Colombina*, de Adriana Lisboa**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, área de concentração em Teorias da Literatura e Representações Culturais, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Letras.

Prof. Dr. Rogério de Souza Sérgio Ferreira – Orientador

Juiz de Fora

Ficha catalográfica elaborada através do programa de geração automática da Biblioteca Universitária da UFJF, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Abreu, Relines Rufino de.

Mulher de papel, mulher de talento : a representação da escritora na ficção em *Reparação*, de Ian McEwan, e em *Um beijo de Colombina*, de Adriana Lisboa / Relines Rufino de Abreu. -- 2016. 199 f.

Orientador: Rogério de Souza Sérgio Ferreira

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Faculdade de Letras. Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, 2016.

1. Escritora-personagem. 2. Bildungsroman. 3. Künstlerroman. 4. Um beijo de Colombina. 5. *Reparação*. I. Ferreira, Rogério de Souza Sérgio, orient. II. Título.

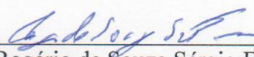
Relines Rufino de Abreu

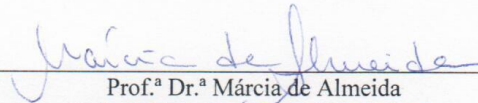
**Mulher de papel, mulher de talento: a representação da escritora na ficção em  
Reparação, de Ian McEwan, e em Um Beijo de Colombina, de Adriana Lisboa**


Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, Área de Concentração em Teorias da Literatura e Representações Culturais, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Letras.


Aprovada em 20 de junho de 2016.

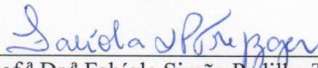
BANCA EXAMINADORA

  
Prof. Dr. Rogério de Souza Sérgio Ferreira (Orientador)  
Universidade Federal de Juiz de Fora

  
Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Márcia de Almeida  
Universidade Federal de Juiz de Fora

  
Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Nícea Helena de Almeida Nogueira  
Universidade Federal de Juiz de Fora

  
Prof. Dr. Fábio Akcelrud Durão  
Universidade Estadual de Campinas

  
Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Fabíola Simão Padilha Trefzger  
Universidade Federal do Espírito Santo

Aos meus amados pais, Pedro Geraldo e Renilda.

À amiga Júlia Neves Chálabi (*in memoriam*)

## **AGRADECIMENTOS**

- Aos meus pais, Renilda e Pedro, por todo estímulo, fé e carinho necessários para completar esta jornada;
- Ao orientador desta tese, Prof. Dr. Rogério de Souza Sérgio Ferreira, pelo apoio ao meu desenvolvimento e pelo olhar sempre perspicaz e pertinente a esta pesquisa.
- Aos queridos Suellen Croci, João Felipe Barbosa, Guilherme Póvoa, Mariana Flores e Juliana Britto, companheiros de caminhada que tornam todos os momentos mais leves e prazerosos;
- À Capes, pelo financiamento desta pesquisa;
- Aos demais professores da UFJF e da UFV, mentores que colaboraram ao longo deste percurso de formação;
- A todos que emanaram energias positivas para a conclusão desta fase de aprendizagem.

## RESUMO

Esta tese tem como objetivo investigar a representação das escritoras personagens Teresa e Briony, nos romances *Um Beijo de Colombina* (2003), da brasileira Adriana Lisboa, e *Reparação* (2001), do inglês Ian McEwan, respectivamente. A hipótese principal recai na possibilidade das representações da artista, em *Um Beijo de Colombina* e *Reparação*, se constituírem como exemplos de produções literárias que rompem com o discurso a respeito da ficcionalização da personagem-escritora dentro dos gêneros *Künstlerroman* e *Bildungsroman*. Essa hipótese baseia-se no fato de que, diante do recorte teórico dado pelos pesquisadores dessas modalidades literárias, as protagonistas de ambos os romances não seguem a tendência de representação da heroína-artista, pois se projetam para além das tensões de gêneros e dos obstáculos implantados pela sociedade patriarcal, adquirindo novas facetas ao exercerem a profissão. Ao longo do percurso deste estudo, foram arroladas a luta da escritora pela emancipação pessoal e a valorização da obra de arte de autoria feminina, assim como a representação da mulher de modo geral na ficção. As imagens pejorativas da mulher repercutem na tradição de representação de personagens-escritoras que se aventuram pelos labirintos da escrita em busca do autoconhecimento e da realização profissional. As heroínas-artistas retratadas na ficção, dentro dos gêneros *Bildungsroman* e *Künstlerroman*, tradicionalmente, encontram um destino negativo em suas representações, devido à dificuldade em harmonizar a vida pessoal e a profissional. As protagonistas Briony e Teresa, no entanto, percorrem diversas fases do aperfeiçoamento pessoal e artístico, através das quais conseguem realizar a integração da vida privada e da vida pública.

**Palavras-chave:** Escritora-personagem. *Bildungsroman*. *Künstlerroman*. *Um beijo de Colombina*. *Reparação*.

## ABSTRACT

This dissertation aims at investigating the representation of the female – writer characters Teresa and Briony in the novels *Um Beijo de Colombina* (2003), by the Brazilian author Adriana Lisboa, and *Reparação* (2001), written by the British Ian McEwan. The main hypothesis focus on the possibility of female artist representation in *Um Beijo de Colombina* and in *Reparação* constitute literary works that break with the fictionalization of women-writer character discourse in *Künstlerroman* and *Bildungsroman* genres. This hypothesis is based on the fact that on the theoretical framework given by the researchers of those literary forms, the protagonists of both novels do not follow the heroine-artist representation trend because they project themselves beyond gender tensions and obstacles inserted by patriarchal society, benefiting themselves from new facets to exercise their profession. Throughout the course of this study, it is described the woman writer's struggle for personal emancipation and enhancement of female authorship, as well as the representation of women in fiction. The negative images of women impact on the traditional representation of female character writers who venture through the literary art in search for self- knowledge and professional fulfillment. The heroine-artists portrayed in fiction, within the *Bildungsroman* and *Künstlerroman* genres, traditionally face negative destiny in their representations because it is difficult for them to harmonize personal and professional life. The protagonists Briony and Teresa, however, go through different personal and artistic improvement stages, through which they succeed in integrating both private and public life.

KEY-WORDS: female-charater writers; *Bildungsroman*; *Künstlerroman*; *Um Beijo de Colombina*; *Reparação*.



## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO</b> .....	9
<b>2 POR QUE ESCREVEM ESSAS SENHORAS?</b> .....	19
2.1 Breve panorama das relações entre a crítica feminista e a Literatura .....	20
2.2 Considerações acerca da emancipação artística da escritora.....	25
<b>3 NO FIM, TODOS NÓS VIRAREMOS HISTÓRIAS</b> .....	49
3.1 Alguns conceitos sobre o romance de aprendizagem ( <i>Bildungsroman</i> ) .....	49
3.2 As adaptações do gênero <i>Bildungsroman</i> .....	55
3.3 Conceitos de romance de formação do/ a artista .....	67
3.4 Discussão acerca das relações entre arte e vida no gênero <i>Künstlerroman</i> .....	70
3.5 O <i>Künstlerroman</i> de personagens femininas.....	76
<b>4 QUEM CONTA UM CONTO AUMENTA UM PONTO</b> .....	86
4.1 Metaficção e mise en abyme em <i>Reparação</i> e <i>Um Beijo de Colombina</i> .....	87
4.2 Os intertextos de <i>Um Beijo de Colombina</i> e de <i>Reparação</i> .....	118
4.2.1 As leituras de Teresa em <i>Um Beijo de Colombina</i> .....	120
4.2.2 Intertextualidade em <i>Reparação</i> .....	127
<b>5 DOS PERCURSOS DAS ESCRITORAS BRIONY E TERESA</b> .....	134
5.1 Briony e a redenção .....	136
5.2 A Colombina de Adriana Lisboa .....	165
<b>6 CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	183
<b>7 REFERÊNCIAS</b> .....	191

## 1 INTRODUÇÃO

O estudo da literatura produzida por mulheres toma fôlego a partir dos anos 1970, provocando um redimensionamento na historiografia literária e na visão sobre o cânone. Repensar as instituições artísticas é um exercício transgressor que denuncia as ideologias, construtos discursivos e desnaturaliza conceitos estéticos e índices de valores que regem a ótica acadêmica sobre a Literatura. Ao desafiar as normas vigentes, tanto de uma sociedade patriarcal, quanto de um arcabouço cultural construído pela experiência e perspectiva do sujeito inscrito como masculino, a produção literária feminina advém como uma personagem no cenário pautado na busca pela visibilidade daquele considerado Outro. Os estudos acadêmicos, buscando acompanhar e digerir a profusão das expressões poéticas femininas, reinventam-se na tentativa de recuperar os vazios, os silêncios, as interdições e trazer à luz a complexidade dos diferentes sujeitos femininos.

Não obstante, o desafio de olhar a mulher como um agente ativo da própria história e da formação social traz consigo a necessidade de se trabalhar arduamente para desestabilizar uma série de postulados e crenças concebidas como naturais da práxis social. Os sujeitos femininos, construídos pela ótica milenar do patriarcalismo, perturbam-se, provocando uma inquietude cujas consequências fazem nascer ondas de energia a favor do desmoronamento de conceitos até então inatingíveis. Dessa forma, os estudos sobre a mulher, de modo geral, trouxeram à vista da sociedade um “admirável mundo novo”, inédito ou até mesmo inusitado, por conta de uma nova percepção das esferas sociais. Busca-se com afinco registrar as experiências e as visões de mundo da mulher na História – exercício que encontra nas Artes terreno fértil de análise, sobretudo na Literatura, como uma das ferramentas mais ricas para perceber a complexidade e o dinamismo dos sujeitos femininos. Tal complexidade pode revelar, ao se analisar essa produção literária, a inscrição da mulher como artista, criando assim uma ponte dialógica entre arte e vida – elementos que não se separam em polos distintos, nem se sobrepõem, ao contrário, se entrelaçam.

O olhar que se descortina sobre esta pesquisa volta-se para as heroínas-artistas de *Reparação*<sup>1</sup> (2002), de Ian McEwan, e *Um Beijo de Colombina*<sup>2</sup> (2003), de Adriana Lisboa.

---

<sup>1</sup> Título original *Atonement. Atonement*. Foi traduzido para o português brasileiro por Paulo Henriques Britto e publicado pela editora Companhia das Letras, em 2002. A versão brasileira foi intitulada *Reparação* e será usada neste estudo.

<sup>2</sup> Para melhor fruição do texto, preferimos esclarecer que todas as vezes que a obra *Reparação* for citada, estaremos utilizando a versão da Companhia das Letras, publicada em 2002. Do mesmo modo, sempre que o

As obras em questão utilizam a arte com diferentes intuitos, mas se aproximam ao escreverem e inscreverem suas visões sobre o mundo e sobre a arte, por meio da expressão poética. O posicionamento das duas personagens enquanto escritoras autoconscientes de suas profissões trouxe à tona o desafio de tentar perceber nas produções os discursos que se constroem com a finalidade de representar, mesmo que de forma particular, a escritora do nosso tempo. Por conseguinte, esta tese tem como um de seus principais objetivos elucidar as formas de representação das personagens-escriitoras em *Reparação* e *Um Beijo de Colombina* por meio de um viés comparativo.

Acreditamos que as inúmeras possibilidades apresentadas, ao se tratar de uma escritora-personagem, levam em consideração também o processo de formação e consolidação de uma profissão cuja trajetória é marcada pela persistência e coragem daquelas que lutaram para se fazer ouvir em um meio permeado por relações de poder, as quais silenciavam a mulher de diversas maneiras. A criação literária que narra o percurso de formação e aperfeiçoamento artístico de escritoras, especificamente no gênero narrativo *Künstlerroman*, pode revelar discursos acerca da experiência das mulheres com as artes, pois questiona a universalização expressa pelo cânone, que negligencia as particularidades das vivências das mulheres.

No livro *Escrita de mulheres e a (des) construção do cânone na pós-modernidade* (2008), Níncia Teixeira esclarece, em linhas gerais, que o silenciamento sobre as produções literárias de autoria feminina é resultante de atitudes políticas que deixam prevalecer as considerações do sujeito masculino, pois destinam à mulher o papel de reprodutora, considerado mais apropriado para sua “capacidade”. Por isso, a produção feminina de cunho cultural esteve à mercê de uma noção de estética originária da perspectiva do masculino. Ademais, para superar as imagens literárias de musas ou criaturas presentes no cânone, as mulheres tiveram que, ao longo de sua trajetória artística, transgredir o *status quo*, buscando encontrar sua própria expressão poética como forma de criar o espaço para a legitimação e a autoridade de sua voz. Segundo a pesquisadora, nas últimas décadas, os estudos da área centram-se na resignificação do termo “mulher”, levando em consideração a complexidade que este evidencia e a possibilidade de reconstruir o feminino como prática micropolítica.

Segundo Eliana Campello (2003, p.15), em *O Künstlerroman de autoria feminina: a poética da artista em Atwood, Tyler, Piñon e Valenzuela*, os estudos que tratam da formação da mulher como artista se caracterizam por serem androcêntricos, abordando principalmente

---

romance *Um Beijo de Colombina* for citado, estaremos utilizando a versão original, publicada pela editora Rocco, em 2003.

romances em que o foco são artistas do gênero masculino. Dessa forma, o *Künstlerroman*, que “retrata o protagonista na situação de herói-artista boêmio ou gênio isolado, quando aplicado à construção de uma heroína-artista, sob a ótica da mulher, oferece outras múltiplas possibilidades de leitura” (CAMPELLO, 2003, p. 15). O romance do inglês Ian McEwan, *Reparação*, e o da brasileira Adriana Lisboa, *Um Beijo de Colombina*, publicados em 2001 e 2003, respectivamente, estabelecem relações entre a mulher artista e a Literatura por meio da voz de suas protagonistas, oferecendo amplo espaço para a realização de diversas leituras sobre a heroína-artista. O ato de “contar-histórias” das personagens Teresa e Briony torna-se uma estratégia composicional, já que a obra escrita por elas parte da visão de mundo das mesmas, sendo utilizada como ferramenta de remanejamento do passado. As camadas narrativas presente nos enredos destacam os discursos acerca do fazer literário com relação aos limites entre fato e ficção, pois ambas as protagonistas são conscientes da manipulação da realidade na ficção, ao mesmo tempo em que a ficção se apresenta como um meio para registrar os acontecimentos “reais”. Dessa maneira, as protagonistas possuem suas próprias formulações de discursos no que concerne às conveniências e inconveniências de se criar realidades a partir da arte.

Diante da leitura dos romances selecionados, pretendemos investigar os estágios de aperfeiçoamento pessoal e artístico das escritoras Teresa, em *Um Beijo de Colombina*, de Adriana Lisboa, e Briony, em *Reparação*, de Ian McEwan. A hipótese principal recai na possibilidade da representação da artista nas obras supracitadas se constituírem exemplos de produções literárias que rompam com o discurso a respeito da ficcionalização da personagem-escritora dentro dos gêneros *Künstlerroman* e *Bildungsroman*. Essa hipótese se baseia no fato de que, diante do recorte teórico dado por Elaine Showalter (1977; 1994), Gilbert e Gubar (1979; 1983), Cristina P. Bailey (1990; 2005), Susana Funck (1990), Patrícia Mass (2000), Elaine Campello (2003), entre outras, a representação da formação da personagem escritora é caracterizada pela luta social em prol da emancipação política da mulher e do reconhecimento da profissão, e pelos conflitos impostos pela sociedade quando a mulher de talento tenta conciliar realização profissional e pessoal.

No entanto, o *corpus* deste estudo, no que concerne à sua temática, não segue essa tendência de representação da heroína-artista, e apresenta as escritoras como mulheres que se projetam para além das tensões de gêneros e dos obstáculos implantados pela sociedade patriarcal, adquirindo novas roupagens ao exercer sua profissão. Torna-se relevante sublinhar que a análise proposta tem como objeto de estudo as personagens Teresa e Briony, autoras ficcionais de *Um Beijo de Colombina* e *Reparação*, respectivamente, e não os autores

empíricos Adriana Lisboa e Ian McEwan. Por esse motivo, nossa investigação recai sobre esses modos de caracterização das escritoras ficcionais presentes nas duas obras, independentemente da autoria empírica ser feminina ou masculina.

Ian McEwan (1948) é escritor e professor de Literatura Inglesa, com o título de mestre pela University of East Anglia. Ele produziu uma extensa lista de obras literárias, muitas destas premiadas em diversos países. É autor da coleção de contos *First Love, Last Rites* (1975) e dos romances *Between the Sheets* (1978), *The Cement garden* (1978), *The Child in Time* (1987), *Enduring Love* (1997), *Amsterdam* (1998), *Atonement* (2001), *Saturday* (2006), *Serena* (2012), entre outros. Por *Atonement* (*Reparação*), publicado em 2001, McEwan recebeu os prêmios *WH Smith Literary Award* (2002), *National Book Critics' Circle Fiction Award* (2003), *Los Angeles Times Prize for Fiction* (2003) e o *Santiago Prize for the European Novel* (2004)<sup>3</sup>. Além disso, este livro ganhou uma adaptação fílmica homônima em 2007, sob a direção de Joe Wright, e foi indicado ao Globo de Ouro e ao Oscar Award em sete categorias, entre elas, melhor filme e melhor roteiro adaptado.

A escritora Adriana Lisboa (1970) é doutora em Literatura Comparada pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro e também musicista. É autora de contos, poemas, livros infantis e dos romances *Os Fios da Memória* (1999), *Sinfonia em Branco* (2001), *Um Beijo de Colombina* (2003), *Rakushisha* (2007), *Azul-Corvo* (2010) e *Hanói* (2013). Lisboa desponta como um grande nome no cenário nacional, sendo a primeira brasileira a ganhar o prêmio *José Saramago* por sua colaboração na divulgação do patrimônio literário em Língua Portuguesa. A obra *Um beijo de Colombina* foi finalista do prêmio *Jabuti*, publicada em Portugal e traduzida para o sueco, em 2005<sup>4</sup>. Assim como *Reparação* imbrica em seu enredo alusões às obras da Literatura Inglesa, homenageando escritoras como Jane Austen e Virginia Woolf, *Um beijo de Colombina* traz um diálogo direto com os poemas de Manuel Bandeira, sobretudo do livro *Estrela da vida inteira* (1965). Cada capítulo é intitulado a partir de versos do poeta brasileiro e a narrativa é construída através da voz do namorado de Teresa, João, personagem da mesma, sendo marcada por citações diretas dos poemas de Bandeira. Segundo João Paulo Dias, em “Costurando Retalhos: *Um Beijo de Colombina*, de Adriana Lisboa” (2011), ao revisitar os versos do poeta modernista, Lisboa se baseia na estratégia da reescrita, aproximando duas produções literárias atuais – aspecto, segundo ele, característico da

---

<sup>3</sup> Os dados biográficos do escritor foram retirados de seu site oficial. Disponível em: <<http://www.ianmcewan.com/>>. Acesso em: 20 nov. 2015.

<sup>4</sup> Os dados biográficos da escritora foram retirados de seu site oficial. Disponível em: <<http://www.adrianalisboa.com.br/>>. Acesso em: 20 nov. 20145

literatura atual. Assim, as vozes de diferentes discursos no romance estão emaranhadas, pois há uma perspectiva de Adriana Lisboa, de Teresa e das duas escritoras em relação aos versos de Bandeira.

No que diz respeito às contribuições dessa pesquisa para o meio acadêmico, a presente tese se justifica pela consonância existente entre os objetos do estudo e a interdisciplinaridade do diálogo entre a Literatura e outras áreas de conhecimento e pela riqueza de temas existentes em *Um Beijo de Colombina* e *Reparação*. Além disso, este estudo colabora com a geração de conhecimentos nas linhas de pesquisa “Literatura e Crítica Literária” e “Literatura, Identidade e Outras Manifestações Culturais”, do Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF). Ao relacionar o romance de McEwan e de Lisboa, esta investigação ainda pode fomentar futuras pesquisas relacionadas ao *corpus* dos autores e dos gêneros *Bildungsroman* e *Künstlerroman*.

Perceberemos que as obras que retratam a heroína-artista são, em sua maioria, da autoria feminina. Assim, os estudos acadêmicos sobre o *Bildungsroman* e *Künstlerroman* femininos analisam, sobretudo, textos dessa natureza. Vale ressaltar que a produção literária de autoria masculina com a presença de artistas mulheres é escassa e, por isso, o aparato teórico também. No entanto, essa limitação não compromete o desenvolvimento da pesquisa, pois nossa investigação tem como objetivo analisar as personagens enquanto escritoras e não os autores empíricos. Buscar compreender as questões relacionadas à autoria feminina, neste caso, a representação dela na ficção, serve justamente aos propósitos deste estudo e ajuda a enriquecê-lo. Ademais, esta investigação, que pretende analisar os aspectos presentes na representação das escritoras personagens Briony e Teresa, pode ajudar a perceber os discursos sobre a artista do tempo presente, embora a análise se limite a somente dois romances. Isto porque os discursos percebidos acerca da ficcionalização da artista podem ou não representar uma tendência dentro do gênero *Künstlerroman* – aspecto que carece de estudos futuros, uma vez que não é o cerne dessa pesquisa. Todavia, discutir e refletir sobre o aperfeiçoamento da artista, tendo em mente as questões em torno do envolvimento da mulher com a Literatura, muito discutidas pela crítica feminista, faz emergir a relação entre arte e vida – discussão tão cara aos Estudos Literários.

Dessa forma, este trabalho, juntamente com outros estudos específicos sobre o gênero *Künstlerroman* de personagens femininos, contribui para uma reflexão sobre um aspecto de grande importância na discussão sobre o posicionamento da escritora no cânone literário: a formação da artista. Perscrutar a transfiguração da mulher na arte implica conhecer sua história social, econômica, política, auxiliando na compreensão de como a mulher vê a si

mesma, como ela é retratada pela sociedade e também pela arte. As limitações metodológicas deste estudo não permitem analisar de forma abrangente todos esses aspectos, nem mesmo no *corpus* selecionado, mas pode acrescentar novos elementos para o tema ao investigar particularmente esta representação nas obras *Um Beijo de Colombina* e *Reparação*, com questões que norteiam a verificação da hipótese principal.

Ainda sobre o alcance deste estudo, pela análise dos discursos presentes nos dois romances supracitados, observa-se que *Um Beijo de Colombina* e *Reparação* trazem personagens escritoras pertencentes a diferentes épocas, países e contextos políticos, sociais e econômicos. Por isso, não se pretende dizer que são obras representantes de todos os discursos sobre personagens escritoras na literatura brasileira ou na inglesa. A ótica predominante ao longo do desenvolvimento desta tese não pretende generalizar ou unificar um modelo de sujeito feminino, nem as suas experiências com a arte. As inúmeras possibilidades e repercussões acerca das relações entre arte e vida, propostas pelo próprio gênero *Künstlerroman*, poderiam enriquecer este estudo. No entanto, de acordo com a proposta desta pesquisa, a presente tese atenta apenas para os romances aqui citados, mas também poderá comentar brevemente outras obras no intuito de enriquecer o estudo.

O método utilizado possui caráter expositivo e argumentativo, buscando, através de um viés comparativo, abordar a temática, objetivando a verificação da hipótese principal, assim como as possíveis repostas para outros questionamentos feitos, tais como: o que constitui os gêneros *Künstlerroman* e *Bildungsroman*? Pode-se dizer que, ao trazer para o centro da narrativa o processo de formação e aperfeiçoamento da artista, o *Künstlerroman* ajuda a resgatar parte da história do contato da mulher com a Literatura? Quais são os discursos e imagens das heroínas-artistas Briony e Teresa trazidos pelos autores McEwan e Lisboa? Como esses discursos se inserem dentro das tendências representacionais apresentadas pelo arcabouço teórico selecionado sobre o tema? Como *Um Beijo de Colombina* e *Reparação* se inserem dentro das questões levantadas pelo *Künstlerroman* de personagens femininos? A história da trajetória da escritora em direção à emancipação profissional e pessoal ecoa na representação das heroínas-artistas?

A última indagação percorre o primeiro capítulo que possui um viés teórico e apresenta uma série de pesquisadoras, como Virginia Woolf (*Um teto todo seu*, 1990), Elaine Showalter (*A Literature of their own*, 1977; “A crítica feminista no território selvagem”, 1994), Heloísa Buarque de Hollanda (*Os estudos sobre mulher e literatura no Brasil*, 1991; *Introdução – Tendências e impasses*, 1994), Sandra Gilbert e Susan Gubar (*The Madwoman in the Attic*, 1979; *The birth of the artist as heroine*, 1983), Elódia Xavier (“Narrativa de

autoria feminina na literatura brasileira”, 1999), Lúcia Zolin (“Os estudos de gênero e a literatura de autoria feminina no Brasil”, 2005; “Aportes teóricos rasurados”, 2012), entre outras que discorrem sobre a relação entre a crítica feminista e a busca pelo resgate da experiência da mulher através da Literatura. As estudiosas analisam o momento em que, no cenário brasileiro e no inglês, as escritoras começam a ser reconhecidas profissionalmente, apontando os obstáculos encontrados nesse percurso.

O objetivo desse capítulo, intitulado “Por que escrevem essas senhoras?”, é percorrer, de modo breve, a tradição da chamada literatura feminina, que apresenta temáticas, imagens e estágios de aperfeiçoamento comuns a diversos sistemas literários, segundo considerações das teóricas citadas, para assim investigar se essa trajetória interfere na representação das personagens-escriitoras analisadas. Esse percurso torna-se necessário porque a pesquisa tem como foco a análise do processo de formação artística da personagem e o conhecimento adquirido a respeito da consolidação da escritora enquanto profissional e da tradição da literatura produzida por mulheres, contribui para a verificação da hipótese. Uma das inovações trazidas por esse estudo foi a possibilidade de estabelecer relações entre as fases da tradição literária de autoria feminina, tanto no âmbito brasileiro quanto no inglês. Embora tais relações não sejam o foco da pesquisa, elas serviram para mostrar alguns dos obstáculos comuns às mulheres quando estas tentam se inserir de forma autônoma nos meios social e intelectual. Assim, observamos se esses obstáculos são representados nos gêneros *Künstlerroman* e *Bildungsroman* de personagens femininas, a partir do arcabouço teórico, e se, em *Um Beijo de Colombina* e *Reparação*, existe a presença desses obstáculos. A partir disso, houve a necessidade de se perscrutar as tendências das representações das escritoras no capítulo seguinte.

Dando continuidade, a próxima parte do estudo retoma as perguntas: o que constitui os gêneros *Künstlerroman* e *Bildungsroman*? Pode-se dizer que, ao trazer para o centro da narrativa o processo de formação e aperfeiçoamento da artista, o *Künstlerroman* ajuda a resgatar parte da história do contato da mulher com a Literatura? Nesse sentido, o segundo capítulo, denominado “No fim, todos nós viramos histórias”, também de caráter teórico, versa sobre a origem e as características mais relevantes do romance de aprendizagem e do romance de artista de personagens femininas. Mikail Bakhtin (*Estética da criação verbal*, 2011), George Lukács (*A teoria do romance*, 2000), Patrícia Maas (*O cânone mínimo: o Bildungsroman na história da literatura*, 2000), Massaud Moisés (*Dicionário de termos literários*, 2004) e Cristina F. Pinto Bailey (*O Bildungsroman feminino: quatro exemplos brasileiros*, 1990; “*Künstlerroman*: a mulher artista e a escrita do ser”, 2005), dentre outros



textos, foram de grande valia para percebermos as principais características do *Bildungsroman* tradicional e daquele que aborda o aperfeiçoamento de personagens femininas. Solange Ribeiro de Oliveira (*Literatura e artes plásticas: o Künstlerroman na ficção contemporânea*, 1993), Susan Funck (“O Künstlerroman na Literatura Norte-americana Contemporânea”, 1990), Massaud Moisés (*Dicionário de termos literários*, 2004), Eliane Campello (*O Künstlerroman de autoria feminina*, 2003), Norma Telles (“Um palacete todo seu”, 1999), entre outros, foram consultados a respeito do gênero literário *Künstlerroman*, principalmente no que se refere à artista e à arte como elementos estruturantes do enredo. Observou-se que as protagonistas do *Bildungsroman* apresentam uma tendência em enfrentar grandes dificuldades para realizar a integração da vida pessoal com a profissional. Partindo da investigação sobre as características mais presentes no gênero *Künstlerroman*, notou-se que, quando a heroína-artista exercia alguma atividade profissional no campo das artes, principalmente a Literatura, essa integração também envolvia obstáculos similares.

O primeiro e o segundo capítulo dialogam harmoniosamente, pois se percebeu, por meio das características mais recorrentes na formação pessoal e representação da escritora-personagem nos gêneros *Bildungsroman* e *Künstlerroman*, que as heroínas-artistas encararam dificuldades parecidas com aquelas encontradas pelas escritoras no processo de emancipação e consolidação da profissão, relatado no primeiro capítulo. Além disso, na segunda parte do estudo, argumentou-se contra a universalização das experiências da mulher, advogando a favor da necessidade da crítica feminista e da crítica literária levarem em consideração as diferentes demandas e contextos de experiências da mulher. Desse modo, ao tratar da representação da personagem feminina enquanto artista foi preciso observar que o *Künstlerroman* de autoria feminina ou de protagonistas escritoras também não é universal. Por isso, levam-se em conta as características mais recorrentes das duas modalidades literárias, vistas como uma tendência, mas tendo em mente que a representação da escritora varia não só de acordo com o país, mas também segundo a época, características individuais, questões étnicas e forças sociais de uma determinada cultura e as variantes dentro de uma mesma cultura.

Apesar dessa parte inicial se direcionar para o levantamento teórico sobre o percurso da escritora e das modalidades literárias em questão, as referências ao *corpus* literário, quando não evidentes, encontram-se diluídas em todas as considerações feitas. Os dois primeiros capítulos ajudam a perceber que *Reparação* e *Um Beijo de Colombina* representam a escritora de modo diverso daquele recorrente ou tradicional na forma de transmutar a romancista para a

ficção. Os apontamentos mostram divergências e semelhanças entre as teorias assinaladas e o *corpus*, sendo apresentadas sempre a favor da verificação da hipótese.

Constatadas no plano teórico essas observações, os capítulos seguintes visam responder às indagações sobre os discursos e imagens das heroínas-artistas lançados por McEwan e Lisboa e como estas representações se inserem dentro da tradição dos gêneros destacados. O terceiro capítulo desse estudo, de cunho analítico, procura investigar mais detalhadamente *Um Beijo de Colombina* e *Reparação*, através das estratégias narrativas existentes nas obras, que não só servem para a análise da parte estrutural do texto literário, mas também para demonstrar como as personagens se utilizam, ficcionalmente, desses recursos para se posicionarem enquanto autoras dos romances. Torna-se relevante observar como a metaficção, a intertextualidade e a *mise en abyme* ajudam a construir o texto de modo a levar para o centro da narrativa os discursos acerca do fazer literário. Nos casos dos romances investigados, trata-se do autor ficcional que faz uso da confissão durante todo o enredo, até que, ao final da narrativa, esse escritor ficcional se revela e afirma estar consciente da mistura do imaginário e do real ao abordar os aspectos da própria vida. Para discutir as crenças de Briony e de Teresa sobre a arte de narrar, dialogaremos com Linda Hutcheon (*Narcissistic Narrative: the metafictional paradox*, 1991), Patrícia Waugh (*Metafictional – the theory and practice of self-conscious fiction*, 1985), Mark Currie (*Metafiction*, 1985), Hillary Lawson (*Reflexivity*, 1985), Roland Barthes (*O rumor da língua*, 1988), entre outros. Sobre o efeito *mise en abyme*, serão levantadas as considerações sobre o assunto dos teóricos supracitados e de Lucien Dallenbach (*The Mirror in the Text*, 1989). Além disso, trabalharemos também os aspectos intertextuais, a partir de Mikail Bakhtin (*The Dialogic Imagination*, 1988), Julia Kristeva (*Introdução à semiótica*, 1979), entre outros, já que as obras analisadas se apropriam de outros textos para corroborar com a caracterização das personagens.

O último capítulo, também dedicado à análise dos romances, buscará responder de forma precisa e direta à hipótese central e aos demais questionamentos feitos aqui, reunindo os conhecimentos adquiridos antes e colocando-os no contexto das obras analisadas. Nesse momento, foram assinalados os estágios de formação pessoal e artística das protagonistas, assim como as crenças acerca da tessitura literária. Esse capítulo retoma as conclusões parciais vistas anteriormente, procurando observar se as representações das escritoras Briony e Teresa são exemplos de discursos que apresentam tendências diversas do romance de artista e do romance de aprendizagem.

Todas as propostas teóricas e analíticas serviram para subsidiar a investigação de *Um Beijo de Colombina e Reparação*, colaborando para o enriquecimento do trabalho e para o desenvolvimento da proposta. A seguir, daremos início ao primeiro capítulo, intitulado “Por que escrevem essas senhoras?”.

## 2 POR QUE ESCREVEM ESSAS SENHORAS?<sup>5</sup>

Os apontamentos teóricos que serão assinalados e as reflexões que faremos neste capítulo ajudarão a discorrer sobre algumas considerações referentes ao papel social da mulher dentro da sociedade patriarcal, sistema que atinge o contexto cultural tanto da Inglaterra quanto do Brasil e que exerce forte influência sobre as crenças existentes sobre o posicionamento da escritora frente à Literatura e ao mundo. Primeiramente, será traçado um breve panorama das principais linhas de pensamento do movimento feminista, através do qual se busca observar o uso da Literatura e da escrita como instrumentos de resgate da experiência feminina<sup>6</sup>. Na segunda parte, serão assinalados elementos presentes no percurso traçado por escritoras em seu processo de emancipação e alguns pontos em comum entre a literatura inglesa e a brasileira. Ressalta-se que, embora a trajetória de busca pela independência da escritora resvale em diversos aspectos políticos, socioeconômicos e antropológicos, o interesse desta pesquisa recai na esfera literária e nas relações que a mulher estabelece com a Literatura no processo de autoconscientização do papel de escritora.

As considerações tecidas neste capítulo contarão com as contribuições de Virginia Woolf (1990), Elaine Showalter (1977; 1994), Heloísa Buarque de Hollanda (1991; 1994), Sandra Gilbert e Susan Gubar (1979; 1983), Elódia Xavier (1999), Lúcia Zolin (2005; 2012), entre outros estudiosos. Esses apontamentos serão relevantes para percebermos como a emancipação foi um aspecto relevante para a análise da ligação entre a escritora e a construção de personagens-artistas.

---

<sup>5</sup> Esse título adveio do comentário feito pelo jornalista e escritor João do Rio, no século XX, acerca da literatura de autoria feminina no Brasil, publicado em seu artigo “Feminismo Activo”, em 1911. Fonte: ZOLIN, Lúcia Osana. Aportes teóricos rasurados: A crítica literária feminista no Brasil. In: *Veredas: Revista da Associação Internacional das Lusitanistas*, n. 18, Santiago de Compostela, 2012.

<sup>6</sup> Neste trabalho, entendem-se como “feminino” e “masculino” as identidades de gêneros adotadas por um indivíduo, as quais são performativas, segundo Judith Butler aponta na obra *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade* (2003). Estas características não são de natureza biológica, e sim frutos de construções sociais, que determinam o conceito de feminino relacionado à mulher e de masculino relacionado ao homem. Nosso estudo adota uma concepção ampla destes termos, entendendo que os padrões sociais determinantes daquilo visto como “feminino” geram uma série de estereótipos, incompatibilidades e opressões às múltiplas identidades das mulheres. O conceito de gênero que define os papéis de homens e mulheres, perpassa as relações de poder e as organizações sociais tanto no espaço público quanto no privado. As categorias de gênero variam de acordo com a sociedade e com a época e, por isso, estão em constante transformação. Um exemplo no Brasil é a cartunista Laerte Coutinho que revela não se encaixar nos padrões de feminilidade e de masculinidade, propondo uma noção de pós-gênero. Cumpre ainda ressaltar que ao falar sobre “literatura feminina” estamos nos referindo à produção literária de autoria das mulheres, sem querer com isto, determinar ou limitar o conceito de “mulher”. Ao nos referirmos à expressão “experiência feminina”, estamos expressando o conjunto de experiências vividas pela mulher a partir dos padrões estabelecidos para os papéis sociais de gênero.

## 2.1 Breve panorama das relações entre a crítica feminista e a Literatura

Elaine Showalter, em “A crítica feminista no território selvagem” (1994), apresenta as fases do pensamento feminista, principalmente, no que se refere à passagem da crítica revisionista para uma ginocrítica (“*gynocritics*”) (SHOWALTER, 1994, p. 29), termo cunhado por ela mesma. Showalter atesta que, até a década de 1980, nenhuma metodologia ou manifesto foi capaz de abarcar a pluralidade de textos feministas, pois os objetivos de pesquisa se tornaram múltiplos diante das demandas de diferentes grupos de mulheres. Como veremos adiante, as diversas formas de abordar a mulher no texto literário influenciam também no modo de representar a escritora. Essa representação varia de acordo com a época e o contexto cultural, porém encontra percursos semelhantes no que toca à formação pessoal e artística.

Ainda de acordo com Showalter, no período inicial da crítica feminista, havia um isolamento da mesma, que, imersa na procura da constituição de seus próprios fundamentos, afastava-se, assim, da escrita produzida por mulheres. Diante disso, o posicionamento que deveria ser tomado em relação à ausência de diálogo com as novas propostas teóricas advindas das diferentes demandas dos grupos de mulheres acirrou os embates e as discussões das diversas linhas de pensamento. A estudiosa explica que as primeiras fases de estruturação teórica tinham uma perspectiva revisionista, pautada no leitor e na leitura de textos que desenham a mulher de forma excludente e pejorativa. Portanto, essa forma de crítica realiza uma releitura dos textos em busca de novos significados, signos e interpretações dissociados daqueles já cristalizados por um sistema literário caracterizado como masculinizante. A revisão das obras, tanto de autoria feminina quanto de masculina, cerca-se de aspectos que geralmente ficam em segunda ordem, impedindo que a interpretação dos textos seja figurada como única ou definitiva – exercício que garante a liberdade ao prover a possibilidade de escolha dos pontos que merecem ser analisados. Dessa forma, esse tipo de abordagem se caracteriza como revisionista de diversos códigos sociais e culturais. Um aspecto negativo dessa linha de pensamento era que, ao se manter ocupada em atacar “teorias masculinas”<sup>7</sup>, as questões em torno dos próprios pressupostos teóricos ficavam negligenciadas pela crítica feminista.

---

<sup>7</sup> A respeito dessa expressão, Showalter refere-se a um “conceito de criatividade, história, literária, ou interpretação literária baseado inteiramente na experiência masculina e apresentado como universal” (1994, p. 28).

Showalter (1994) atesta que, enquanto o modelo androcêntrico for usado como base para a construção de princípios, mesmo na intenção de revisá-los ou reformulá-los, nada de novo se acrescentará ao arcabouço crítico. Um exercício relevante e revigorante seria estabelecer como objetivo alcançar respostas para perguntas derivadas das experiências femininas; em outros termos, encontrar a própria voz e resgatar a identidade da mulher. Sob a ótica da autora supracitada, outro tipo de perspectiva crítica, a *gynocritic* (ginocrítica), revela a passagem da fase revisionista para a crítica literária focada na literatura produzida por mulheres. Este segundo enfoque possui as seguintes características:

A segunda forma da crítica feminista produzida por esse processo é o estudo da mulher como escritora, e seus tópicos são a história, os estilos, os temas, os gêneros e as estruturas dos escritos de mulheres; a psicodinâmica da criatividade feminina; a trajetória da carreira feminina individual ou coletiva; e a evolução e as leis de uma tradição literária de mulheres (SHOWALTER, 1994, p. 29).

Acrescentando a essas considerações de Showalter (1994), Heloísa Buarque de Hollanda, em “Feminismos em tempos pós-modernos” (1994), afirma que a recuperação da identidade da mulher atraiu linhas de pesquisa distintas ao longo de sua história, sendo a de maior destaque a anglo-americana e a francesa. A primeira linha busca recuperar a experiência e identidade feminina, atentando-se para o cânone literário, que marginaliza as mulheres enquanto sujeito do discurso, através dos ditames de gostos e temas na produção literária. Essa linha de pensamento procura denunciar as representações adulteradas das mulheres e encontra na escrita o lugar expoente para a experiência social feminina. Portanto, a crítica anglo-americana intenta denunciar as forças patriarcais e também construir uma arqueologia para recuperar os trabalhos literários ocultados da historiografia. Em contrapartida, o feminismo francês teve sua busca pautada na subjetividade, através da psicanálise, por onde se tentava averiguar a relação entre o inconsciente e a emancipação pessoal. Conceitos advindos da esfera psicanalítica serviram de base para a investigação sobre uma *écriture féminine* e a articulação entre sexualidade e textualidade. Dessa forma, Hollanda ressalta que a partir dessas relações:

(...) a escrita passa a ser considerada o lugar por excelência da interrogação sobre a noção de “feminino”, sentida como *locus* da “errância”, do “silêncio”, da “falta”. Assim, o feminismo constitui-se como a possibilidade de recaptura de uma unidade perdida, ao contrário das investigações anglo-saxônicas, consideradas “puramente temáticas” pela crítica francesa (HOLLANDA, p. 13, 1994).

Na guisa de Hollanda (1994), Showalter (1994) afirma que a fundamentação básica que diferencia a abordagem anglo-americana da francesa é o conceito de *écriture féminine*, segundo o qual, para a vertente francesa, significa analisar as configurações do corpo e da expressão feminina através da língua e do texto, observando a constituição da repressão às mulheres. Já a vertente anglo-americana, cuja linha de pesquisa concilia aspectos da escola francesa com a teoria marxista, se volta também para a investigação da escrita, focando-se nas questões relacionadas à opressão. O viés americano, por sua vez, destaca em seus estudos a expressão, voltando-se para a textualidade. No quadro geral da crítica feminista, Showalter (1977) aponta que essas abordagens mais recentes passaram a ser caracterizadas pelos aspectos da *gynocritics*, embora suas tendências variem de acordo com o país. Hollanda (1994) ainda acrescenta que a procura pelo entendimento de uma identidade feminina em seus mais altos graus de complexidade criou grande oposição de pensamento entre a escola francesa e a americana. No entanto, atualmente, o embate entre as duas veias teóricas cada vez mais se torna diluído, procurando-se, por meio dos estudos feministas, diminuir as tensões e as distâncias entre os dois polos de pensamento.

No tocante à influência dessas linhas de pensamento na crítica feminista brasileira, Vera Queiroz, em “A atividade crítica feminina: alguns pressupostos” (1995), aponta que, em nosso país, se pratica com mais intensidade a vertente anglo-americana, desdobrando-se em inúmeros vieses, sendo a tentativa de desconstrução do discurso essencialista em relação à mulher o mais utilizado. Ao buscar desconstruir os determinismos que rondam a concepção de mulher, a crítica brasileira pesquisa os sujeitos femininos levando em consideração as concepções de gênero, raça, classe, entre outros elementos. Outro caminho bastante procurado é a análise das experiências das mulheres, através da literatura, como forma de resgate de identidades e a problematização do olhar presente no arcabouço teórico tradicional, que secundariza o papel social da mulher e sua subjetividade. A terceira questão mais investigada relaciona três instâncias: a representação literária, a noção de autoria e de leitor. Além disso, no Brasil, ainda são discutidas amplamente as crenças patriarcais envolvidas na construção do cânone literário e também o impacto da crítica feminista na sociedade.

Hollanda (1994) adverte que, ao se analisar linguagem ou identidade enquanto construto social, torna-se necessário avaliar as condições e contextos de produção e explorar as múltiplas possibilidades da configuração da própria noção de sujeito, através de uma perspectiva histórica. A partir dos anos 1960 e 1970, as reflexões sobre identidade e diferença abriram portas para a divulgação dos estudos feministas, que passaram a ser reconhecidos

como área de conhecimento. A inserção dos estudos das relações de gênero expandiu a teoria crítica feminista e englobou a noção de identidade, priorizando o processo de elaboração dessas relações por meio da perspectiva de poder e seus entrelaçamentos sociais e históricos. Ainda mais, observou-se a relação entre o gênero e as questões de classe, raça e os discursos sobre o nacionalismo – articulações que ressaltaram a pluralidade de contextos e a heterogeneidade nas demandas femininas.

Lúcia Zolin, em “Os estudos de gênero e a literatura de autoria feminina no Brasil” (2005), explica que os estudos literários voltados para a análise das experiências das mulheres atestaram as afinidades entre sexo e poder. Através de textos ficcionais, observa-se que a relação de poder entre casais se reflete nas relações de poder entre homens e mulheres na sociedade, ou seja, interferem no plano coletivo e social e adquirem uma concepção política. Assim, segundo Zolin, a crítica feminista também adquire feições altamente políticas, já que procura intervir na esfera social e nas relações de poder, modificando-as. Nesse sentido, reler um texto de ficção com o olhar voltado para os pressupostos desse arcabouço teórico é investigar crenças presentes naquela escrita com o objetivo de desenvolver um senso crítico que atinja a sociedade.

É nessa mesma ótica que Hollanda, no artigo “Os estudos sobre mulher e literatura no Brasil: uma primeira abordagem” (1991), revela que a crítica feminista, de modo geral, vê a urgência em trazer ao centro do debate uma construção do conceito de “mulher” inserido no contexto e localidade específicos, para assim poder construir uma crítica feminista que atenda à agenda dos movimentos sociais das diversas categorias de mulheres. Diante disso, a estudiosa chama a atenção para as armadilhas que se colocam para a sociedade e a crítica, sendo uma delas a crença de que as lutas pela igualdade de gênero e construção da identidade da mulher já estão superadas. Entretanto, conforme Hollanda, não se pode dizer que houve mudanças profundas na sociedade no que toca às relações de gênero, por isso, o feminismo possui um amplo quadro de possibilidades de atuação política, crítica e social. A pesquisadora aponta que, no atual contexto pós-moderno global, a crítica feminista procura analisar os sistemas de representação, no sentido de expor as expressões de poder legitimadoras de certas representações em detrimento de outras. Sobre a relação entre os discursos pós-modernos e a crítica feminista, Hollanda (1991) esclarece:

Enquanto o pós-moderno apregoa o fim da história, do social e do político, a crítica feminista insiste na articulação de suas questões com as determinações históricas e políticas. Se o primeiro fala de uma crise da representação, o segundo fala exatamente da necessidade de uma luta pela



significação. Mesmo não sendo excludentes, os dois discursos apontam com clareza para diferentes campos de contestação (HOLLANDA, 1991).

Diante da luta pela significação e da necessidade de um resgate das experiências, Hollanda afirma, em 1991, o que acreditamos ainda ser atual: nos dias de hoje, os femininos procuram investir no diálogo com outros fatores, como racismo, antissemitismo, pós-colonialismo, classes sociais. As próprias pesquisadoras do feminismo criticam internamente as teorias que trabalham sob uma perspectiva imperialista, as quais generalizam a condição da mulher, pois possuem como referência o contexto histórico-social do país onde é produzida tal teoria. No caso dos países latino-americanos, por exemplo, levar em conta os aspectos pós-coloniais pode iluminar a crítica feminista atual na investigação da condição da mulher. Quanto a esta pesquisa, essas considerações se relacionam também às adaptações dos gêneros literários *Künstlerroman* e *Bildungsroman* por parte da cultura brasileira e da inglesa, que serão mostradas posteriormente neste estudo. Ao analisar a trajetória da escritora, mostra-se necessário levar em conta também os diversos modos de expressões artísticas situadas dentro de contextos sociais diferenciados, para, assim, perceber se existe uma tradição dessas modalidades literárias. Caso haja, interessa analisar como as escritoras são representadas. Este estudo, portanto, entende que, ao se perscrutarem as trajetórias artísticas da personagem Briony, em *Reparação* (MCEWAN, 2002), e de Teresa, em *Um Beijo de Colombina* (LISBOA, 2003), é preciso inseri-las no microcosmo da Literatura Inglesa e da Brasileira, respectivamente.

Através de uma leitura teórica, sob a perspectiva da crítica anglo-americana, Showalter (1977) procura expor os aspectos mais significativos da tradição literária feminina inglesa, a partir da geração das irmãs Brontë, sob a hipótese de que a trajetória das escritoras se assemelha à tradição de qualquer outra subcultura<sup>8</sup> literária. Dessa forma, na próxima seção, desenha-se o percurso de emancipação literária feminina exposto por Showalter (1977). Também se recorre às reflexões de Gilbert e Gubar (1979), que, ao se depararem com a constatação de uma tradição literária feminina permeada por imagens e temas comuns, releem diversas produções artísticas no intuito de observar como a mulher é retratada tanto pela autoria masculina, quanto pela autoria feminina. O exercício de revisão feito por essas estudiosas segue uma linha de pensamento que considera os aspectos contextuais, sociais, geográficos e históricos nas obras analisadas, com a intenção de perceber a experiência

---

<sup>8</sup> No original, “subculture” (1977, p. 11). Termo usado por Showalter, que encontra melhor tradução para o português na palavra “subcultura”, a qual se refere, nesse contexto de uso, a um grupo consciente de que suas experiências e hábitos de vida não são valorizados como as experiências daqueles pertencentes à cultura dominante.

feminina com a Literatura. No caso desta pesquisa, a revisão a ser feita centra-se nos discursos presentes na representação da escritora, limitando-se aos casos apresentados pelos romances *Um Beijo de Colombina* e *Reparação*. Além disso, levam-se em conta os contextos em que essas obras foram produzidas e os contextos que elas reproduzem ficcionalmente.

## 2.2 Considerações acerca da emancipação artística da escritora

Em seu famoso ensaio *Um teto todo seu*, publicado em 1929, Virginia Woolf cria uma personagem que investiga as relações envolvidas na formação das romancistas e as relações de poder presentes nesse processo. Ela discorre sobre os aspectos externos que influenciam a produção ficcional de autoria feminina, como crenças sobre a inadequação da mulher em qualquer campo intelectual, a falta de oportunidade para a romancista e o preconceito contra a expansão das experiências da mulher. Para esclarecer essa ideia, Woolf pensa na existência de uma suposta irmã de Shakespeare, Judith, dizendo que, se ela fosse tão talentosa e criativa quanto o irmão, jamais teria a mesma projeção que ele. Judith nunca começaria a carreira atuando no teatro, não conheceria diversas pessoas e lugares, uma vez que, na época, essas experiências eram consideradas incabíveis às mulheres. Ela não teria frequentado a escola primária, nem tido as portas de uma biblioteca abertas para ela; ao contrário disso tudo, Judith teria ficado em sua cidade natal, presa aos afazeres domésticos e aos cuidados da família. Estes, entre outros aspectos, levariam a irmã de Shakespeare à imensa frustração e, conseqüentemente, ao suicídio. Woolf aponta que a mulher que tentasse usar a ficção como uma forma de expressão pessoal ou de comunicação com o mundo teria enlouquecido ou se suicidado naquele século ou mesmo nos anteriores. Desta forma, seria impossível uma mulher tão genial quanto Shakespeare ser escritora no século XVII.

Woolf também fala da forma como os homens representam as mulheres na ficção e observa haver um consenso de inferiorização do ser feminino, a partir de crenças engendradas pela máquina patriarcal. A escritora britânica especula que tal aspecto pode advir de uma noção de competitividade na qual o homem precisa diminuir a mulher para se sentir grandioso; assim, essa forma de escrever sobre o outro sexo subjaz um sentimento de raiva e de medo. Por outro lado, às vezes, a mulher é também vista na literatura por meio de binarismos, os quais alternam entre uma imagem admirada e uma temida. Além disso, há um grande contraste entre a figura feminina do plano real e a do plano ficcional – fato que mostra que ela não tem sua personalidade ou vida retratada de modo condizente com a realidade, sendo produto da imaginação do sexo oposto.

(...) podemos até ir mais longe e dizer que as mulheres brilharam como fochos luminosos em todas as obras de todos os poetas desde o início dos tempos – Clitemnestra, Antígona, Cleópatra, Lady Macbeth, Fedra, Créssida, Rosalinda, Desdêmona e a duquesa de Malfi, entre os dramaturgos; entre os prosadores, Millamant, Clarissa, Becky Sharp, Anna Karenina, Emma Bovary, Mme de Guermantes –, os nomes afluem à mente em bandos, e não lembram nem um pouco mulheres “carentes de personalidade e caráter”. De fato, se a mulher só existisse na ficção escrita pelos homens, poderíamos imaginá-la como uma pessoa da maior importância: muito versátil; heroica e mesquinha; admirável e sórdida; infinitamente bela e medonha ao extremo; tão grande quanto o homem e até maior, para alguns. Mas isso é a mulher na ficção. Na realidade, como assinala o professor Trevelyan, ela era trancafiada, surrada e atirada no quarto. Uma criatura muito estranha, complexa, emerge então. Na imaginação, ela é da mais alta importância; em termos práticos, é completamente insignificante. Atravessa a poesia de uma ponta à outra; por pouco está ausente da história. Domina a vida de reis e conquistadores na ficção; na vida real, era escrava de qualquer rapazola cujos pais lhe enfiassem uma aliança no dedo. Algumas das mais inspiradas palavras, alguns dos mais profundos pensamentos saem-lhe dos lábios na literatura; na vida real, mal sabia ler e escrever e era propriedade do marido. (WOOLF, 1990, p. 56).

No fim do século XVIII, houve a preocupação com a vida financeira da família, caso o patriarca se ausentasse por algum motivo. Por isso, a mulher começou a contribuir para o sustento da casa, exercendo atividades intelectuais, como a produção de romances, traduções e ensaios, muitos silenciados pelos críticos, mas que de fato representaram uma mudança no quadro do seu desenvolvimento. No início do século XIX, já era possível apontar com mais facilidade obras de autoria feminina, embora a mulher ainda não fosse motivada a ser artista, pois era desacreditada de seu talento e tinha sua arte menosprezada. Segundo a ensaísta, a romancista do século XIX procurava agradar à crítica imitando os escritores. Entretanto, apenas Jane Austen e Emily Brontë

(...) escreveram como as mulheres escrevem, e não como homens. Dentre todos os milhares de mulheres que escreveram romances na época, somente elas ignoraram por completo as admoestações perpétuas do eterno pedagogo – escreva isto, pense aquilo. Somente elas foram surdas àquela voz persistente, ora resmungona, ora paternalista, ora dominadora, ora pesarosa, ora chocada, ora enraivecida, ora avuncular; àquela voz que não conseguia deixar as mulheres em paz, mas que estava sempre junto delas, como uma governanta por demais conscienciosa (WOOLF, 1990, p. 93).

Outros obstáculos foram os poucos livros encontrados como constituidores de uma tradição. Mesmo assim, é necessário notar que, quando uma escritora produz, ela dá sequência a obras anteriores, ou seja, torna-se herdeira de todas aquelas que lutaram pela mudança de

crenças e costumes, é descendente daquelas que se aventuraram pelo mundo da escrita. Na segunda metade do século XIX, a escritora adquire formas mais versáteis, já que se encontra menos preocupada com o sexo oposto, embora ainda lhe falte consciência de seu papel. Deste modo, fazendo esse breve percurso, Woolf chega à conclusão de que, para escrever livremente e adentrar como escritora no mundo das artes, é necessário ter autonomia de pensamento e liberdade de expressão, conclusão simbolizada na uma famosa colocação: “é necessário ganhar quinhentas libras por ano e ter um quarto com fechadura na porta se vocês quiserem escrever ficção ou poesia.” (WOOLF, 1990, p. 128).

O ensaio de Virginia Woolf é um marco para os estudos sobre a formação da escritora. Mais de 40 anos após sua publicação, Elaine Showalter divulga, em 1977, o texto crítico *Literature of their own*, também de grande relevância para o estudo da relação entre a mulher e a ficção. Tal qual Woolf, a estudiosa observa o processo de constituição de uma tradição de autoria feminina e os percalços encontrados no desenvolvimento da produção literária. Showalter inicia o capítulo “Female Tradition”, da obra supracitada, revelando que, para muitos críticos atuais, o século XIX, na Inglaterra, é visto como um período de destaque para a produção de romances de autoria feminina, com destaque para escritoras como Jane Austen, Charlotte Brontë e George Elliot. A estudiosa adverte que há uma diferença entre as obras escritas por mulheres e uma “literatura feminina”, pois, apesar de existir a consciência de uma identidade individual na época, questiona-se se o montante de experiências particulares poderiam transcender a esfera individual e constituir um arcabouço artístico coletivo, nesse caso, a “literatura feminina”.

De acordo com Showalter (1977), a tentativa de se observarem aspectos característicos da arte produzida por mulheres levou os críticos literários, em diversas épocas, a uma série de afirmações sobre a vida pessoal e o estado psicológico feminino. Afirmações que, segundo a autora, se mostraram infundadas. Dessa forma, Showalter destaca:

A “dama romancista” é composta de muitos estereótipos: para J.M. Ludlow, ela é uma criatura com a tinta entre os dedos, xales sujos e cabelos emaranhados; e para W. S. Gilbert, uma “anomalia singular” de quem nunca sentiremos saudades. Para os críticos do século XX, ela não tem filhos e, por implicação, é neurótica: “Nós nos lembraremos”, escreve Carolyn Heilbrun, “que as grandes escritoras casadas produziram em reinos pacíficos protegidos por maridos dedicados. Poucas tiveram filhos (...)” (SHOWALTER, 1977, p. 6, tradução nossa)<sup>9</sup>.

---

<sup>9</sup> “The ‘lady novelist’ is a composite of many stereotypes: to J. M. Ludlow, she is a creature with ink halfway on her fingers, dirty shawls and frowsy hair; and to W.S. Gilbert, a ‘a singular anomaly’ who never will be missed. To critics of the twentieth century, she is childless and, by implication, neurotic: ‘We remind ourselves’, writer

Um dos obstáculos para a teorização sobre a tradição da literatura produzida por mulheres é a crença de muitos críticos nos estereótipos femininos, sempre concentrados nas oposições biológicas, analisando a produção artística. Ao transcender os binarismos em suas obras, as autoras multiplicam as possibilidades de seus papéis sociais, projetando-se para além das fronteiras de gênero e, obviamente, para além de simples oposições. Por isso, muitos estudiosos produziram uma noção limitada acerca da romancista, baseando-se inteiramente em crenças negativas.

Showalter (1977) acrescenta que a discussão sobre a escritora é povoada de asserções inexatas e fragmentadas. Segundo ela, a polêmica que envolve o assunto encontra diversos motivos. Entre eles, o fato de que, diante do grande número de autoras inglesas, pouquíssimas são aquelas que entraram para o “hall da fama”, que se baseia numa concepção de grandeza e excelência, abraçando quase somente Jane Austen, as irmãs Brontë, George Elliot e Virginia Woolf. Assim, ao se teorizar sobre as romancistas inglesas, os trabalhos acadêmicos tendem a focar nesse quarteto, de forma a ignorar aquelas que não participam desse círculo. A consequência disso foi a dificuldade de perscrutar a história da literatura feita por mulheres, uma vez que as artistas de menor renome, excluídas do cânone, são peças fundamentais para se perceber a continuidade de uma geração para outra e resgatar as condições da vida social, econômica e intelectual das escritoras.

Lúcia Zolin, no artigo “Aportes teóricos rasurados: a crítica literária feminista no Brasil” (2012), comenta que as escritoras não existiam, até recentemente, para o cânone tradicional brasileiro. Os estudos críticos feitos sobre a Literatura Brasileira não abordavam a produção de autoria feminina ou apenas comentavam pouco sobre ela, deixando entrever que as obras produzidas por homens eram as únicas merecedoras de destaque. Em 1950, Lúcia Miguel Pereira publica *A história da Literatura Brasileira*, estudo no qual ela aponta Júlia Lopes de Almeida como representante da autoria feminina no Brasil. Zolin (2012) afirma que Lúcia Miguel Pereira considerou apenas essa escritora, por achar que a mesma teve papel ativo na formação da identidade brasileira e também por considerar as obras de outras escritoras inferiores. Ademais, segundo a estudiosa:

Do mesmo modo, as Histórias mais recentes referendam a exclusão da mulher como sujeito participativo da história, como é o caso do clássico *História Concisa da Literatura Brasileira*, de Alfredo Bosi, publicado nos

---

Carolyn Heilbrun, ‘that of the great women writers in the state of wedlock have done so in peaceful kingdoms guarded by devoted husbands. Few have had children’ (...) (SHOWALTER, 1977, p. 6).

anos 70, hoje na 46ª edição, que, sendo presença obrigatória nos cursos de Letras da maior parte das universidades brasileiras, considera não mais que cinco ou seis escritoras como integrantes do cenário das Letras Brasileiras (ZOLIN, 2012, p. 105).

Deste modo, esta pesquisa observa que a ausência da artista no cenário brasileiro e o ocultamento de escritoras como Maria Firmino dos Reis, Carolina de Nabuco, Maria Bormman, que publicaram antes mesmo de Júlia Lopes de Almeida, é um fator que dificulta o reconhecimento da literatura produzida por mulheres por parte do público-leitor. De acordo com Norma Telles, em “Um palacete todo seu” (1999), considerar apenas cinco ou seis escritoras na esfera acadêmica impõe obstáculos à percepção de uma continuidade e à constituição da tradição da autoria feminina brasileira, assim como observa Showalter (1977) no cenário inglês.

Ainda, segundo Showalter (1977), a partir do *Women's Liberation Movement*, na Inglaterra e nos Estados Unidos, na década de 1960, existiu um interesse por parte de historiadores, sociólogos e artistas em resgatar a história da escritora, pois havia a hipótese de que, através da literatura, seria possível se apreenderem as experiências culturais, sociais, econômicas, entre outras. Assim, estudiosos começaram a revisar obras esquecidas e a história pessoal e artística de escritoras antes ofuscadas por outras com maior credibilidade e renome. Dessa forma, Showalter (1977) aponta para a necessidade de relacionar a romancista com outras mulheres de sua época e também com autoras de ficção ao longo da história, recuperando o contexto de experiências pessoais para que se possa ter uma nítida visão do modo com que a escritora se expressa em sua produção artística. Isso significou colocar a experiência feminina em evidência através de um trabalho interdisciplinar, resultando na possibilidade de se dizer que a romancista pertence a uma tradição cada vez mais consolidada.

Nessa linha de pensamento, como dito anteriormente, a presente pesquisa visa investigar a representação da escritora em *Um Beijo de Colombina* e em *Reparação* e relacionar brevemente Briony e Teresa com outras obras de nossos tempos que trazem o aperfeiçoamento pessoal e artístico de outras personagens em contato com a Literatura. Tais considerações serão feitas com o propósito de averiguar a hipótese geral deste trabalho de que a representação das protagonistas deste *corpus* projeta discursos que rompem com a tradição dentro do gênero literário *Künstlerroman* e *Bildungsroman*. Além disso, como foi apontado por Woolf (1990), é preciso entender que um escritor é descendente de outros e numa obra literária existem outras anteriores a ela. Analisar esse conjunto de textos atribui a eles uma significação muito mais enriquecedora do que analisá-los de modo individual. No caso desta

tese, para que possamos perceber os discursos presentes na representação das escritoras em *Um Beijo de Colombina e Reparação*, torna-se necessário compreender outros discursos acerca de como a mulher vem sendo transmutada e como sua arte é apresentada nos textos ficcionais. Isso justifica ainda mais a necessidade de tecer considerações a respeito do processo de emancipação da escritora, atingindo o plano social e pessoal da mulher, tal como o artístico. Ao se trabalhar com a escritora retratada no texto literário, precisamos levar em conta os elementos que movem esse retrato, que, mesmo não procurando ser fiel à realidade, é também herdeiro de uma busca por autoridade autoral por parte das mulheres, liberdade de expressão e emancipação política.

O livro *The Madwoman in the Attic* (1979), de Sandra Gilbert e Susan Gubar, publicada dois anos após *Literature of their own* (1977), de Showalter, reforça a existência de uma tradição literária feminina ao revisitar diversas obras literárias produzidas por mulheres, mostrando temas e imagens comuns e recorrentes na representação de personagens femininos. Por conseguinte, revela a busca das escritoras, sobretudo daquelas que produziram no século XIX, como Jane Austen e George Eliot, pelo reconhecimento e autoridade no texto literário. A releitura desses textos é uma referência não só nos estudos literários de expressão inglesa, mas também na crítica feminista, pois, ao rever essas personagens, é possível observar as limitações sociais e os danos causados pela sociedade patriarcal no desenvolvimento da escrita produzida por mulheres. Sob a perspectiva de Showalter, a revisão da tradição literária ainda deixou claro que:

(...) as próprias mulheres construíram uma subcultura dentro do espaço de uma sociedade maior e foram unificadas por valores, convenções, experiências e comportamentos impostos a cada indivíduo. É importante notar a tradição literária feminina nesses termos amplos no que diz respeito a uma evolução maior da autoconsciência e às formas que qualquer grupo minoritário encontra para se expressar diante da sociedade dominante, uma vez que nós não podemos dizer que o caminho foi de deliberado progresso e acumulação<sup>10</sup> (SHOWALTER, 1977, p. 11, tradução nossa).

Esta pesquisa ainda levanta a hipótese de que a veia de tradição literária feminina, expressa em relação à cultura dominante, permeia também subgêneros da literatura como o *Bildungsroman* e o *Künstlerroman*, os quais apresentam personagens escritoras, não só na

---

<sup>10</sup> “(...) woman themselves have constituted a subculture within the framework of a larger society, and have been unified by values, conventions, experiences, and behaviors impinging on each individual. It is important to see the female literary tradition in these broad terms, in relation to the wider evolution of women’s self-awareness and to the ways in which any minority group finds its direction of self-expression relative to a dominant society, because we cannot show a pattern of deliberate progress and accumulation” (SHOWALTER, 1977, p. 11).

literatura inglesa, mas também na brasileira, que lutam pela autoafirmação e se rebelam contra os meios de submissão no campo artístico e social. A estudiosa afirma que, em vez de se pensar a tradição literária feminina como um confronto entre a mulher e a sociedade, torna-se mais relevante observar a visão de mundo e a autoconsciência da escritora que se transfiguram no texto literário em um determinado contexto e os caminhos que estão por vir. Essa visão de mundo expressa por Showalter (1977) encontra terreno fértil para análise na obra de McEwan (2002) e de Lisboa (2003), visto que a carga metaficcional presente nos romances permite ao leitor ter acesso ao contexto econômico, social e político vivido pelas personagens. Embora esses elementos se encontrem diluídos nas narrativas, eles constituem fatores que influenciaram diretamente as obras e lhes permitiram formar autoconsciência em relação ao papel como escritora. Nos capítulos dedicados à análise dos textos, essas considerações serão retomadas.

Segundo Showalter (1977), é possível observar, no desenvolvimento da autoria feminina, fases comuns às diversas subculturas literárias, as quais não encontram limites rígidos de separação e muitas vezes se sobrepõem no tempo ou numa mesma artista. A primeira fase, denominada *Feminine* (SHOWALTER, 1977, p. 13), vai aproximadamente de 1840 a 1880, caracterizando-se de modo geral pelo uso de pseudônimos, imitação e internalização da tradição dominante e dos papéis sociais. Seria a primeira fase identificada pela estudiosa, embora ela afirme que há registros da crítica sobre romancistas já em 1750. De qualquer modo, seria impossível afirmar quando as mulheres começaram a escrever ficção.

No início da Era Vitoriana, os valores e as crenças que rodeavam as mulheres se baseavam na ideia de submissão ao homem, pureza, religiosidade e dedicação exclusiva ao lar – este visto como espaço propício às atividades femininas. As profissões exercidas por elas, como enfermeiras ou romancistas, eram desdobramentos de seus papéis como mãe e dona de casa. Foi um subcultura que criou laços de solidariedade entre as mulheres, assim como corroborou a construção de normas, de etiquetas e de ideais acerca de suas tarefas e experiências físicas, como a puberdade e a gravidez, por exemplo. Dessa forma,

As escritoras eram ligadas por seus papéis enquanto filhas, esposas e mães, pelas doutrinas internalizadas de evangelismo, com suspeita de imaginação e sua ênfase no dever; e por restrições legais e econômicas sobre a mobilidade delas (SHOWALTER, 1977, p. 15, tradução nossa)<sup>11</sup>.

---

<sup>11</sup> “Women writers were united by their roles as daughters, wives, and mother; by the internalized doctrines of evangelicalism, with its suspicion of the imagination and its emphasis on duty; and by legal and economic constraints on their mobility” (SHOWALTER, 1977, p. 15).



A relação entre a romancista e a vida profissional passou por vários estágios e adotou diferentes estratégias de reconhecimento. Showalter (1977) analisa as escritoras nascidas após 1800 e a publicação de obras durante os anos de 1840, período no qual a escritora começa a ser reconhecida na profissão. A pesquisadora afirma que, no século XVIII, a escritora utilizava o estereótipo feminino de mulher desamparada para conseguir publicar ou chamar atenção para a obra. Em outras palavras, reproduzia as normas patriarcais para conseguir espaço no meio literário e se afirmar enquanto profissional. O processo de aperfeiçoamento da escritora também está relacionado com o momento de consolidação da forma romanesca. Ainda no século XVIII, eram recorrentes imagens que retratavam os interiores góticos na ficção produzida por mulheres e, mais tarde, nota-se a repetição das imagens dos afazeres domésticos e do papel social feminino. Mesmo antes dos 1840, período em que se consolidou o gênero romance, a consciência da artista como profissão ainda não está estabilizada, embora figuras como Jane Austen já tenham chamado a atenção da crítica por seus trabalhos.

As mulheres evitavam se declarar como romancistas, pois, ao assumirem a profissão, sofriam rejeição social; não reconheciam no exercício literário uma forma de expressão da experiência feminina. Uma das características marcantes na geração denominada *Feminine* é o uso de pseudônimos masculinos que serviram como estratégia para contornar os efeitos sociais negativos causados pela profissão. Ao evitar expor a própria identidade, a mulher se mostra consciente dos papéis sociais que a sociedade espera que ela adote. Virginia Woolf, em *Um teto todo seu* (1990), comentando sobre as escritoras do século XIX, fala sobre a proliferação das autorias anônimas:

De fato, eu me arriscaria a supor que Anônimo, que escreveu tantos poemas sem assiná-los, foi muitas vezes uma mulher (...) e sem dúvida, pensei, olhando a prateleira onde não há peças da autoria de mulheres, seu trabalho sairia sem assinatura. Esse refúgio ela, decerto, teria buscado. Foi o resquício do sentimento de castidade que ditou o anonimato às mulheres até mesmo no século XIX (WOOLF, 1990, p. 62-63).

Portanto, o uso do pseudônimo ou do anonimato, como exposto por Woolf, reflete a vontade e o esforço em participar do meio literário. Nessa primeira fase, começa a aparecer o reconhecimento da profissão, a exploração do duplo *status* da mulher e a construção de referências literárias para a época, como as irmãs Brontë, George Elliot, Mary Carpenter, exemplos para as romancistas posteriores. Assim, Showalter (1977) aponta que as artistas desse período começaram a ingressar no meio editorial, atuando de forma produtiva e eficiente. Porém, a crítica valorizou essa produção como expressão destinada apenas às

leitoras mulheres, pois as artistas se dedicaram a expressar a experiência feminina através de temas como educação, religião, comunidade, entre outros, os quais não eram considerados assuntos de maior relevância para a sociedade patriarcal da época. Dessa forma, as escritoras que produziram após 1840 enfrentaram um conflito entre os valores sociais e o reconhecimento de seu trabalho.

Assim como no contexto inglês, no Brasil, de acordo com Cristina Bailey, em *O Bildungsroman feminino: quatro exemplos brasileiros* (1990), as mulheres na sociedade do século XIX, geralmente, não tinham acesso à educação formal e à vida cultural do país. No entanto, quando o tinham, era para atender a propósitos diferentes da formação recebida pelos homens. A educação era um instrumento a serviço da ideologia patriarcal que atrofiava o poder criativo das mulheres, preparando-as somente para ocupar o papel de esposa e de mãe. Entretanto, esta pesquisa nota que, diferentemente do cenário literário inglês, já nos anos de 1840, a literatura nacional ainda não havia estreado um romance de autoria feminina. Quase vinte anos depois, a professora maranhense Maria Firmino Reis, nascida em São Luiz no ano de 1825, publica um dos primeiros textos de autoria feminina, chamado *Úrsula* (1859). Além de o cenário literário dessa época ser desgostoso à literatura produzida por mulheres, Reis precisou enfrentar obstáculos por ser mulata e bastarda, sobretudo dentro de uma sociedade escravocrata. Assim, a escritora não só foi uma das pioneiras na autoria feminina, mas também seu romance é considerado a primeira obra abolicionista do Brasil. Além de *Úrsula* (1859), Reis publicou *A Escrava* (1871) e *Cantos à beira-mar* (s/d), ambos com a temática principal centrada na escravidão.

Observamos ainda que, diferentemente do contexto literário inglês, o cenário brasileiro não contou com artistas no período citado que se tornariam referência para as artistas posteriores. Maria Benedita Bormann<sup>12</sup> (1853-1895) e Júlia Lopes de Almeida<sup>13</sup> (1862-1934), também precursoras na literatura de autoria feminina no Brasil, não se tornaram ícones da produção nacional para a crítica. Pelo contrário, os estudos de suas obras ainda se encontram incipientes no meio acadêmico e seus nomes, pouco reconhecidos pelo público-leitor. Embora o momento histórico, econômico, cultural e social do contexto inglês se diferenciasse do brasileiro, a luta pelo reconhecimento da experiência feminina e a inserção da escritora na sociedade são fatores comuns às duas culturas, luta não tão evidente no fim do século XIX,

---

<sup>12</sup> Sob o pseudônimo Délia, Maria Benedita Bormann publica, em 1890, o romance *Lésbia*.

<sup>13</sup> Juntamente com Maria Firmino dos Reis, Júlia Lopes de Almeida é considerada uma das primeiras escritoras brasileiras, tendo publicado o romance *Memórias de Marta*, em 1888.

mas alvo de estudos da crítica feminista que se instala no solo de ambos os países a partir das décadas de 1960 e 1970. Os esforços das romancistas pela prática literária e os percalços encontrados atingem a representação de personagens escritoras – aspecto que será trabalhado no próximo capítulo.

Ainda sobre o conflito entre os valores sociais e o reconhecimento do trabalho das escritoras na fase *Feminine*, Showalter (1977) aponta que a depreciação da produção literária feminina produziu reações pessoais. Segundo a autora:

Entre as reações pessoais estava uma persistente autodepreciação por serem mulheres, às vezes expressa através de humilhação, às vezes com uma tímida procura por segurança, e às vezes como o mais puro ódio de si mesma. (...) Vocação – disposição para escrever – no entanto requer uma genuína transcendência da identidade feminina. Mulheres vitorianas não estavam acostumadas a escolher uma vocação; feminilidade era uma vocação por si só. (SHOWALTER, 1977, p. 21, tradução nossa.)<sup>14</sup>.

Diante desse contexto, escrever ficção torna-se uma atividade menosprezada, culposa e danosa para os ideais femininos da época. Woolf (1990, p. 68) comenta que a mulher do século XIX não encontrava motivação para ser artista, em vez disso “era tratada com arrogância, esbofeteadada, submetida a sermões e admoestada. Sua mente deve ter sofrido tensões, e sua vitalidade foi reduzida pela necessidade de opor-se a isso, de desmentir aquilo”. Por isso, muitas escritoras sentiram a necessidade de justificar seu trabalho e procurar no meio externo motivos para continuar a produzir. Desse modo, como assinala Showalter (1977), quando as heroínas representadas na ficção tentavam decidir o próprio destino através de sua independência e trabalho, sofriam punições sociais. Esse aspecto será de grande valia para nosso estudo, ao se observar como o processo de emancipação da escritora ecoa na tradição da heroína-artista, caso a personagem tente se projetar na profissão e ter autonomia. Ademais, será vista adiante a influência dessas concepções ao se retratar a mulher, quando esta não segue as normas sociais e se aventura pelo mundo literário ou por alguma profissão que sugira independência social e econômica. Baseando-se nas considerações de Donald Stone<sup>15</sup>, Showalter (1977) aponta que, se as heroínas representadas na produção literária de autoria feminina possuem poucas possibilidades de realização pessoal, é porque as autoras

---

<sup>14</sup> “Among personal reactions was a persistent self-depreciation of themselves as women, sometimes expressed as humility, sometimes as coy assurance-seeking, and sometimes as the purest self-hatred. (...) Vocation – the will to write – nonetheless required a genuine transcendence of female identity. Victorian women were not accustomed to choosing a vocation; womanhood was a vocation in itself” (SHOWALTER, 1977, p.21).

<sup>15</sup> STONE, Donald. Victorian Feminisms and the Nineteenth Century Nove. In: *Women Studies I*, 1972, p. 69.

perceberam perigo nessa empreitada, aspecto que também será levantado por Solange Oliveira (1993), Eliane Campello (1993) e Cristina Bailey (1990), ao se discutirem as personagens presentes na produção literária dos gêneros *Bildungsroman* e *Künstlerroman*.

De acordo com Susan Gubar, em “The Birth of Artist as a Heroine” (1983), as ansiedades das escritoras da Era Vitoriana pelo reconhecimento de seu valor enquanto artistas criaram um apagamento da divisão entre arte e vida, mas, por outro lado, transformaram essa busca em ato político, recriando a mulher como perfeita criadora. Gubar (1983) esclarece que as escritoras exploraram as personagens artistas no século XIX como uma forma de explicar os motivos pelos quais as mulheres não podiam esculpir, pintar ou escrever. Neste prisma, ao discutir o potencial criativo feminino, a pesquisadora relaciona metaforicamente a gravidez, considerada um dos maiores símbolos caracterizadores da identidade feminina, com o exercício de produzir literatura. Trazer à vida uma criança é uma tarefa tão árdua quanto escrever e construir personagens femininas realizadas. Esta pesquisa cita como exemplo atual, a escritora Margaret Atwood, a qual traz essa relação entre maternidade e escrita em seu romance *The Handmaid’s Tale* (1985). Nesse texto, ela cria uma sociedade regida por um regime político totalitário-cristão, onde sua protagonista tem a identidade reduzida ao papel social de progenitora. Caso ela não conseguisse engravidar diversas vezes seguidas, era condenada à morte. Nessa obra, a personagem Offred narra, ilicitamente, sua experiência de vida, por meio de um gravador, refletindo também sobre as nuances envolvidas no ato de contar histórias. Linda Hutcheon (1991) afirma que a atitude da protagonista de Atwood em narrar seus percalços adquire o sentido metafórico, onde as “dores do parto” são físicas e narrativas, estabelecendo relações de poder e perigo.

Showalter (1977) vai além, pontuando que o dilema da escritora percorre os limites entre a obediência às normas sociais e o desenvolvimento intelectual e pessoal, aspecto que vai influenciar diretamente sua produção artística, constituindo o que a estudiosa chama de “crise moral das heroínas” (SHOWALTER, 1977, p. 24, tradução nossa)<sup>16</sup>. Além disso, Showalter esclarece:

Muitas das fantasias dos romances da fase “feminine” estão relacionadas a dinheiro, mobilidade e poder. Embora as romancistas dessa fase punissem as heroínas assertivas, elas lidaram com a ambição pessoal projetando a ideologia de sucesso nos personagens masculinos, cuja iniciativa,

---

<sup>16</sup> “heroines moral crisis” (SHOWALTER, 1977, p. 24).

organização, diligência e perseverança vieram diretamente da experiência da autora. (SHOWALTER, 1977, p. 28, tradução nossa)<sup>17</sup>.

Notamos, pelas palavras da estudiosa, a influência dos obstáculos e frustrações da escritora em suas personagens, fato que será de grande relevância para o desenvolvimento teórico deste estudo. Segundo Showalter (1977), na Era Vitoriana, a linguagem usada pelas escritoras deveria estar de acordo com as etiquetas sociais, evitando-se palavras chulas ou termos que demonstrassem tanto dor quanto prazer. Dessa maneira, a repressão sofrida, na forma como a artista se expressava, prejudicava também o potencial criativo, dando a impressão de uma literatura caracterizada pela falta de acontecimentos, paralisada e fora dos padrões do refinamento linguístico necessários às convenções da época.

Nós acreditamos que as consequências desses fatos vão para além do século XIX. A herança deixada pela crença de que existem linguagem e temas apropriados para uma escritora respinga na atualidade. Abreu (2012) aponta que a escritora canadense Margaret Atwood é um exemplo de artista criticada por trabalhar temas associados a uma tradição masculina, sendo cobrada por não se encaixar nessa noção de linguagem e de temas apropriados para uma escritora. A pesquisadora Brooks Bouson (1993, p. 6) afirma que Atwood é criticada pelo aspecto feminista de suas obras, sendo chamada de *Margaret The Eater, Margaret The Medusa*. Isso se deve ao fato de que a canadense aborda comportamentos, sinais e moda de uma comunidade em um determinado tempo, expondo aspectos sociais a partir de denúncias contra os direitos humanos, sempre carregadas de significados políticos.

Dando continuidade ao processo de emancipação da autoria feminina, Showalter (1977) também explica que os romances produzidos nas décadas seguintes a 1840 criaram formas de contornar as restrições limitadoras da expressão literária feminina. Assim, as escritoras buscaram a liberdade de linguagem e de pensamento na profissão, tal qual a participação ativa na sociedade. Desse modo, a consciência feminina acerca da submissão pessoal, social e política criou espaço, através da literatura, para se falar de assuntos recorrentes à experiência de vida que até então haviam sido omitidos.

Os novos desafios assumidos povoaram a literatura produzida por mulheres, abrindo portas para a segunda fase, chamada por Showalter (1977, p. 30) de *Feminist* (1880-1920). Esse período refere-se ao momento de protesto contra as normas artísticas vigentes e à luta

---

<sup>17</sup> “Many of the fantasies of feminine novels are related to money, mobility, and power. Although feminine novelists punished assertive heroines, they dealt with personal ambition by projecting the ideology of success onto male characters, whose initiative, thrift, industry, and perseverance came straight from the woman author’s experience” (SHOWALTER, 1977, p. 28).

pela autonomia e pelos direitos das minorias. As escritoras questionaram as restrições da autoexpressão, teorizaram acerca da opressão feminina pelas leis patriarcais. Entretanto, a visão adotada contra a sociedade e suas formas de repressão levou-as a simplificações exageradas e à fantasia. As produções literárias se tornaram instrumento para a dramatização do gênero oprimido, no intuito de se alcançar mudanças sociais e políticas na valorização da mulher. O profundo senso de injustiça criou uma atmosfera de guerra entre os sexos e também de cumplicidade entre as mulheres, que formaram diversos grupos de escrita criativa. O exercício colaborativo entre elas deu origem a clubes, associações e alianças militantes. Assim como a geração *Feminine*, as *Feminists* projetaram em personagens masculinos experiências positivas, criando-os a partir de características andrógenas, em vez de representar positivamente personagens mulheres. Por outro lado, os romancistas criavam personagens femininos masculinizados. Showalter esclarece que:

As escritoras da fase *feminists* não eram artistas importantes. Ainda assim, pela insistência em explorar e definir a feminilidade, na recusa pelo autossacrifício e até mesmo pela franca hostilidade com os homens, as escritoras dessa fase representaram um importante estágio, uma declaração de independência, dentro da tradição feminina (SHOWALTER, 1977, p. 31, tradução nossa)<sup>18</sup>.

Essa geração de escritoras desafiou as editoras, que só publicavam obras de autoria masculina e se apossaram da linguagem sexual usada pelos homens, usando-a publicamente. Assim, em 1860, as *Feminists* começaram a obter seus próprios *copyrights*, a participar ativamente nas editoras e a criar revistas, atitudes que expandiram os horizontes econômicos e editoriais. Percebemos que no Brasil uma movimentação similar ocorreu na virada do século XIX para o XX. Hollanda (1991) revela que a expressão feminina nacional ganha espaço a partir da direção e edição de jornais<sup>19</sup> escritos por mulheres, nos quais se falava de moda, política, literatura e traziam sessões contendo crônicas e contos produzidos pelas leitoras. Muitos desses veículos impressos partiam de uma tendência claramente feminista e foram fundamentais para a formação de uma literatura de autoria feminina.

---

<sup>18</sup> “The feminists writers were not important artists. Yet in their insistence on exploring and defining womanhood, in their rejection of self-sacrifice, and even in their outspoken hostility to men, the feminist writers represented an important stage, a declaration of independence, in the female tradition” (SHOWALTER, 1977, p. 31).

<sup>19</sup> Hollanda (1991) cita como primeira publicação o *Jornal das Senhoras* (1852), que abriu espaço para a promoção e discussão sobre a mulher artista, arte em geral e política. Seguindo a linha do *Jornal das Senhoras*, ainda foram publicados *O Domingo* (1873); *O Bello Sexo*, (1862); *Jornal das Famílias*, (1863); *A Violeta*, (1900), entre outros.

Showalter (1977) esclarece que, na Inglaterra, com a Primeira Guerra Mundial, muitos romancistas e poetas morreram, o que levou as escritoras da época a um senso de responsabilidade em continuar uma tradição literária, embora nunca tivessem sido incluídas na mesma. A revolta contra a cultura e a sociedade patriarcal levaram-nas a uma produção literária separatista, trazendo imagens claustrofóbicas de confinamento e de isolamento social. De acordo com Showalter (1977), escritoras como Dorothy Richardson, Katherine Mansfield e Virginia Woolf criaram uma estética que transformou a noção de escrita de si e transmutou as crenças feministas em linguagem. A discussão sobre o corpo e a sexualidade, escassa nos textos literários, se aproximava de uma concepção de androgenia. Susana Funck, no artigo “O *Künstlerroman* na Literatura Norte Americana Contemporânea” (1990), afirma que o livro *Orlando: Um Biografia* (1928), de Virginia Woolf, é um dos maiores exemplos da influência da androgenia e também um exemplo do gênero *Künstlerroman* e *Bildungsroman*. Segundo Affonso Romano de Sant’Anna, na apresentação de *A mulher escrita* (1989), o mito do andrógino<sup>20</sup> como um ser circular e perfeito é um dos principais emblemas do movimento feminista na atualidade.

Eliane Campello (2003), em *O Künstlerroman de autoria feminina: a poética da artista* em Atwood, Tyler, Piñon e Valenzuela (2003), cita o estudo feito por Grace Stewart (1979) dizendo que a literatura produzida por mulheres encontra em sua tradição um processo que envolve obstáculos e superações diferenciados da formação do artista masculino, já que a mulher artista:

Pode até criar narrativas feministas didáticas, a que os críticos, certamente, diminuirão o estatuto da arte. Às vezes, é necessário adotar um nome masculino, permanecendo dentro da tradição, ou transformar mitos antigos e também criar novos, apagar sua sexualidade, através da figura de um ser andrógino ou de uma experiência religiosa assexuada. Pode, até mesmo, aceitar a visão da mulher como um monstro ou uma aberração, tudo para ter o direito de expressar sua visão enquanto mulher (CAMPELLO, 2003, p. 40).

Segundo Showalter, uma das imagens recorrentes era a busca por “um teto todo seu” com sua insistência na autonomia artística e desengajamento implícito do envolvimento social

---

<sup>20</sup> Affonso Romano de Sant’Anna narra o mito do andrógino da seguinte forma: “Ora, os andróginos originalmente eram seres perfeitos. Como se quisessem alcançar os céus, Zeus os partiu em dois como punição e pediu a Apollo para que lhes curasse a ferida. As metades começaram então a se procurar e, quando se encontravam, se abraçavam, e assim se deixavam morrer juntas, melancolicamente. Para evitar a extinção da espécie, Zeus colocou, então, os órgãos genitais na frente delas, para que pudessem procriar e através do amor encontrar a unidade perdida.” (SANT’ANNA, 1989, p. 9).

e sexual” (1977, p. 32, tradução nossa)<sup>21</sup>. Virginia Woolf publicou *Um teto todo seu*, em 1928, defendendo a necessidade de a mulher ganhar quinhentas libras por ano e ter um quarto próprio, como vimos no início desta seção. No próximo capítulo, veremos que, no Brasil, a escritora Maria Benedita Bormman antecipou as considerações de Woolf, em seu romance *Lésbia*, escrito em 1884 e publicado em 1890, ao retratar essas imagens de que fala Showalter (1977). Interessante notar que, no ensaio de Woolf, a personagem diz que a maior parte dos escritores que conseguiram projeção nasceram em famílias ricas e possuíam prestígio social. Já a mulher pobre, por outro lado, mesmo que a família não fosse, não poderia possuir nenhum bem. Woolf defende que uma vida financeira satisfatória, espaço e liberdade de expressão eram essenciais para o desenvolvimento da arte pela mulher. Bormman, uma das primeiras escritoras brasileiras, nasceu em uma família possuidora de riquezas e de influência política. Por isso, teve acesso à educação formal, aprendeu diferentes línguas e artes. Porém, como Woolf aponta ser comum nas romancistas de língua inglesa, no Brasil também, pouco se sabe sobre a vida dessa artista.

Rompendo com as tendências, a partir de 1920, Showalter (1997) pontua que começa a ser desenhada uma produção escrita pautada em uma nova dinâmica, com o intuito de atender às expectativas anteriores, a partir de uma literatura comprometida com as experiências e perspectivas das mulheres, alcançando o *status* de uma legítima literatura feminina. A geração *Female* combinou características das duas fases anteriores, como a luta pelos direitos da mulher e pela liberdade em usar um vocabulário antes permitido somente aos homens. A partir de 1960, a indignação pela opressão e o desenvolvimento da temática sexual foram usados como fonte para o potencial criativo, por meio de uma consciência política de seus papéis sociais e senso de pertencimento a um grupo. Utilizaram o sentido da estética vinda da geração *Feminine* para tentar juntar fragmentos da experiência feminina através da arte e se preocuparam com a autonomia artística da mulher. Assim como nas demais fases, essa geração se preocupa e continua a lutar contra as crenças negativas com relação à experiência feminina, porém agora com mais segurança e autonomia para tentar se livrar da perseguição, da culpa e dos obstáculos que se apresentam ao entrelaçamento entre a mulher e a Literatura.

No que concerne à trajetória da escritora no Brasil, em analogia com aquela descrita por Showalter (1977) sobre a romancista inglesa, Elódia Xavier, em “Narrativa de autoria feminina na literatura brasileira: as marcas da trajetória” (1999), busca traçar o percurso

---

<sup>21</sup> “(...) a room of one’s own’ with its insistence on artistic autonomy and its implied disengagement from social and sexual involvement, was a favorite image” (SHOWALTER, 1977, p. 32).



desenhado pelas escritoras, dos séculos XIX e XX até hoje, contextualizando as fases descritas por Showalter na realidade brasileira. Xavier (1999) confirma que Maria Firmina dos Reis e Júlia Lopes de Almeida são as precursoras da literatura de autoria feminina, juntamente com Carolina Nabuco<sup>22</sup>. Tais escritoras são representantes de um período caracterizado pela internalização das normas vigentes e a imitação dos papéis sociais, assemelhando-se à fase *Feminine*. A reduplicação das normas patriarcais, que não valorizam a experiência feminina, são efeitos de uma vivência por parte dessas mulheres de uma realidade que não as colocava como seres ativos em seu próprio mundo.

Interessante notar que a pesquisadora não cita neste artigo a escritora Maria Benedita Bormman, que publica seu primeiro romance, *Aurélia*, em 1883, e *Lésbia*, em 1890, antes mesmo de Carolina Nabuco<sup>23</sup>. Contrariando as considerações de Xavier (1990) sobre as características comuns da primeira fase de emancipação da escritora brasileira, Délia, pseudônimo de Bormman, em *Lésbia* – pioneiro do gênero *Künstlerroman* no Brasil e o primeiro a trazer o processo de formação da escritora – não reduplica as normas patriarcais, nem os papéis de gêneros na sociedade de forma inteiramente internalizada. Norma Telles, no artigo “Um palacete todo seu” (1999), analisa as condições de produção e características do romance de Bormman. Telles (1999) chama a atenção para o pioneirismo dessa escritora, “que não tendo, como as escritoras inglesas, uma longa tradição de escritoras atrás de si, (...) refletiu de maneira inovadora sobre o tema” (TELLES, 1999, p. 383). No próximo capítulo, trataremos com mais detalhes do primeiro *Künstlerroman* brasileiro de escritora-personagem.

Seguindo o raciocínio de Xavier (1990), o rompimento com esse modo de internalização das normas vigentes acontece quando Clarice Lispector publica em 1960 o livro de contos *Laços de Família*, no qual denuncia a opressão masculina sobre o sujeito feminino, descortinando as questões de gênero. De acordo com Xavier, essa fase que Lispector inaugura, embora não panfletária, diz respeito a uma maior conscientização das práticas sociais de gênero e da necessidade de protestar. Esse período, que dura até por volta de 1990, conta com diversas autoras de renome na crítica como: Patrícia Bins, Lya Luft, Márcia Denser, Sonia Coutinho. Esse momento seria compatível com aquele que Showalter (1977) chama de *Feminist*, sendo marcado pela pluralidade de formas contestatórias em relação às normas patriarcais.

---

<sup>22</sup> Carolina Nabuco (1890-1981) publica em 1934 o romance *A Sucessora*. Essa obra foi adaptada para telenovela e exibida nos anos 1970 no Brasil.

<sup>23</sup> A primeira obra de Carolina Nabuco, *A Sucessora*, foi publicada em 1934.

A busca pela identidade e por uma voz que exprimisse a experiência feminina, afastada da luta entre os gêneros, como a fase chamada de *Female* por Showalter, encontra espaço em terreno brasileiro num período representado por escritoras como Adélia Prado e Lya Luft. Segundo Xavier (1990),

Algumas narrativas da década de 90 apontam para uma saída, configurando, talvez, uma outra fase, a que Showalter chama de “female”, marcada pela construção de uma nova identidade. O termo “female”, contrapondo-se a “male”, afasta-se da representação de gênero, uma vez que remete única e exclusivamente ao dado biológico. Enquanto “feminine” é um termo gendrado, “female” significa tão somente do sexo feminino. Isso importa na medida em que algumas narrativas não fazem mais das relações de gênero a origem dos conflitos e indiciam a construção de uma nova identidade liberta do peso da tradição (XAVIER, 1990).

Segundo Lúcia Zolin, em “Os estudos de gênero e a literatura de autoria feminina no Brasil” (2005), nas décadas de 1930 e 1940, as escritoras raramente apareciam no cenário literário brasileiro; em contrapartida, nos anos de 1970 e 1980, as publicações de autoria feminina cresceram vertiginosamente. O reconhecimento nacional de Rachel de Queirós e Cecília Meirelles abriu espaço para o surgimento das editoras e de outras escritoras. O impacto positivo que as obras de Clarice Lispector trouxeram para a tradição da literatura produzida por mulheres ecoou nas futuras gerações. Desta maneira, Zolin afirma:

Inserida nesse contexto de mudanças, a literatura brasileira agrega a si “outras” vozes. Na trilha de Clarice Lispector, surgem as, hoje imortais da Academia Brasileira de Letras, Lígia Fagundes Telles e Nélide Piñon, seguidas de muitas outras escritoras reconhecidas, como Lya Luft, Adélia Prado, Hilda Hilst, Patrícia Bins, Sônia Coutinho, Ana Miranda, Zulmira Tavares, Márcia Denser, Marina Colasanti, Helena Parente Cunha, Judith Grossman e Patrícia Melo para citarmos apenas algumas. Trata-se de escritoras que, tendo em vista a mudança de mentalidade descortinada pelo feminismo em relação à condição social da mulher, lançam-se no mundo da ficção, até então genuinamente masculino, engendrando narrativas povoadas de personagens femininas conscientes do estado de dependência e submissão a que a ideologia patriarcal relegou a mulher (ZOLIN, 2005, p. 330).

Xavier (1990) pontua que, na fase *Female*, notam-se mudanças nas trajetórias das personagens representadas, alterações que podem ser um indício de uma construção de identidade mais independente das tensões causadas pelas relações de gênero. A estudiosa questiona: “seriam estas diferenças sintomáticas da construção de uma nova identidade feminina mais livre do peso das relações de gênero?” (XAVIER, 1990). A indagação feita por Xavier alimenta a hipótese que se persegue neste trabalho, que se baseia na possibilidade de

as representações das escritoras-personagens em *Um Beijo de Colombina* e em *Reparação* constituírem discursos que rompem com as representações dentro dos gêneros literários *Künstlerroman* e *Bildungsroman*. A partir das considerações apontadas neste capítulo, levantam-se outras questões, como: as escritoras-personagens vêm sendo desenhadas de acordo com o processo de emancipação das autoras? Se sim, como os romances *Reparação* e *Um Beijo de Colombina* apresentam a escritora-personagem, uma vez que foram escritos atualmente? Se não, quais são os discursos sobre as heroínas-artistas nos romances supracitados? Essas e outras indagações permearão os próximos capítulos, que tratarão especificamente dos romances de formação pessoal e do artista.

Toda a trajetória do amadurecimento da literatura produzida por mulheres fomentou crenças sobre a autoria feminina e ao mesmo tempo gerou estratégias para abrir espaço para a voz da escritora. Sandra Gilbert e Susan Gubar, em *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and The Nineteenth Century Literary Imagination* (1979), observam a recorrência de temas e imagens comuns nas obras de escritoras pertencentes a diferentes épocas, regiões e contextos. A partir disso, as pesquisadoras perceberam a existência de uma tradição literária feminina que, constantemente, é percorrida por:

(...) imagens de enclausuramento e fuga, fantasias nas quais os duplos enlouquecidos funcionavam como um substituto da vida social para as dóceis subjetividades, metáforas de desconforto físico manifestado em cenários congelados e interiores ardentes – tais padrões percorreram essa tradição juntamente com descrições obsessivas de doenças como anorexia, agorafobia, claustrofobia (GILBERT e GUBAR, 1979, p. XI, tradução nossa)<sup>24</sup>.

Segundo as pesquisadoras, a recorrência desses temas e imagens “pode ser explicada a partir do desejo comum de se libertar do confinamento literário e social através de estratégias de redefinição de si mesma, da arte e da sociedade” (1979, p. XII, tradução nossa)<sup>25</sup>. Além dos aspectos sociais, no que diz respeito ao mundo artístico, elas apontam que, na Era Vitoriana, Gerard Manley Hopkins<sup>26</sup> disse explicitamente em uma carta para um amigo que o

<sup>24</sup> “Images of enclosure and escape, fantasies in which maddened doubles functioned as a social surrogates for docile selves, metaphors of physical discomfort manifested in frozen landscapes and fiery interiors—such patterns recurred throughout this tradition, along with obsessive depictions of diseases like anorexia, agoraphobia, and claustrophobia” (GILBERT E GUBAR, 1979, p. XI).

<sup>25</sup> “(...) could be explained by a common, female impulse to struggle free from social and literary confinement through strategic redefinitions of self, art, and society” (GILBERT E GUBAR, 1979, p. XII).

<sup>26</sup> Poeta inglês, viveu a Era Vitoriana, entre os anos de 1844 e 1889. Disponível em: <<http://www.poetryfoundation.org/bio/gerard-manley-hopkins>>. Acesso em: 20 nov. 2014.

talento do artista está em saber manusear sua caneta, que poderia ser comparada ao pênis no sentido de que a criatividade artística é um dom masculino e este é inerente à qualidade de quem faz arte. Gubar e Gilbert (1979) explicam que, subjacente a essa ideia, se inscreve a noção de autor relacionado com a autoridade do texto, um sujeito possuidor do poder da criação, fundador e fonte da origem, assim como um ancestral. Essa lógica corresponde à noção de paternidade do texto, pois, assim como Deus é a figura masculina correspondente à paternidade do universo, a voz autoral é o inventor e administrador das vidas ficcionais de seu texto. Desse modo, por analogia, as pesquisadoras apontam que, na cultura ocidental, o autor ocupa o papel do progenitor, de modo que a caneta representa o pênis e o poder de criar posteridade. Ao relacionar-se a sexualidade masculina à capacidade criativa do escritor, a sexualidade feminina, por conseguinte, representaria a ausência do poder criativo.

Diante das metáforas patriarcais sobre a criatividade e a autoria dos textos ficcionais, as estudiosas questionam-se qual seria o papel desempenhado pela escritora nessa tradição de pensamento que norteia a literatura ocidental, já que o autor é visto como uma figura legitimada e representativa de todos os ficcionistas. Essa crença, que relaciona autoria literária e autoridade patriarcal, foi, ao longo do tempo, responsável por afastar a mulher da “caneta”, pois prega que a escrita é uma atividade naturalmente masculina. Tais pensamentos também foram responsáveis por considerar a mulher inadequada à profissão de escritora, assim como criar uma angústia naquelas que ousaram se aventurar pelo mundo da ficção.

A crença na relação do ato de criar, visto como naturalmente masculino, em oposição à reprodutibilidade inerente ao feminino, tem origem em uma história mitológica complexa, que coloca figuras como Eva, Minerva, Sophia e Galatéia a serviço da mitologia patriarcal. São invenções do homem criadas para o homem, que ratificam a noção de masculino criador e feminino objeto de criação. No contexto brasileiro, essas crenças também estiveram presentes. Lúcia Zolin, no artigo “Aportes teóricos rasurados: a crítica literária feminista no Brasil” (2012), observa as considerações feitas em 1911 pelo jornalista e escritor João do Rio acerca da literatura produzida por mulheres:

(...) As relações com uma poetisa são verdadeiros desastres impossíveis de remediar, mas que o galanteio social obriga a acoroçoar. Quando a *femme de lettres* deixa o verso e embarafusta por outras dependências da complicada arte de escrever, as relações passam à calamidade (...). Por que escrevem essas senhoras? Ninguém o soube; ninguém o saberá. Com certeza porque não tinham mais o que fazer, como a Duquesa de Dino. Mas elas escrevem, escrevem, escrevem (RIO, 1911, apud ZOLIN, 2012, p. 104).

De acordo com Zolin, posicionamentos como esses eram comuns nos séculos XIX e XX, no Brasil, e foram se propagando ao longo do tempo, sendo recorrentes ainda no presente. A partir de crenças como essas, a crítica feminista, então, percebe que a canonização de um texto literário, seu valor e reconhecimento dependem de fatores que vão para além da qualidade literária e se fundam em ideologias patriarcais. O questionamento “Por que escrevem essas senhoras?”, também inspira o título deste primeiro capítulo, uma vez que a problematização dos pressupostos da teoria tradicional e das crenças que norteiam a produção literária feminina é de grande valia para se perceber a representação de personagens escritoras em *Reparação* e em *Um Beijo de Colombina*. Dessa forma, como se pode notar, a tradição da literatura produzida por mulheres, caracterizada por Gilbert e Gubar (1979) e Showalter (1977), entre outras, possui não só imagens e temas recorrentes nesse campo literário de maneira geral, mas também uma receptividade similar nos países de origem das obras supracitadas. As marcas, deixadas no surgimento da produção artística feminina, parecem influenciar tanto no processo criativo da escritora quanto na construção de personagens romancistas. Esse aspecto será evidenciado com maiores detalhes no próximo capítulo deste estudo.

Seguindo as considerações de Gilbert e Gubar (1979), no que se refere à construção de personagens femininas, as estudiosas explicam que elas eram construídas para atender a expectativas e desígnios da cultura patriarcal, fato que rendeu personagens silenciosas e desprovidas de discursos autônomos. O romance inglês analisado nesta pesquisa mostra o olhar do autor McEwan sobre a escritora Briony. Ele desenha uma personagem da primeira metade do século XX que inverte a ótica do poder da hierarquia de gênero, pois a protagonista é colocada como criadora autônoma, possuidora de um talento artístico que a persegue da infância à maturidade. Esse fato torna a obra em questão relevante para a crítica literária feminista e ratifica a hipótese de que *Reparação* pode trazer um exemplo de representação da escritora que foge aos padrões do gênero, apesar de conter algumas imagens tradicionais da literatura produzida por mulheres da época. O romance *Um beijo de Colombina* também traz uma representação de escritora que escapa às crenças apontadas por Zolin (2012), Showalter (1977) e Gilbert e Gubar (1979) acerca da literatura produzida por mulheres.

Dessa forma, as crenças mencionadas criam a ideia de masculino ligado à autoridade criadora e feminino relacionado à propriedade. Gilbert e Gubar (1979, p.7) esclarecem:

(...) uma vez que as mulheres foram repetidamente definidas por autores masculinos, elas acharam necessário reagir trabalhando as metáforas

masculinas em seus próprios textos, como se estivessem tentando entender suas implicações (GILBERT E GUBAR, 1979, p. 7)<sup>27</sup>.

O impacto das definições das mulheres nos textos literários sobre a construção da subjetividade é comentado por Ruth Silviano Brandão, em *A mulher escrita* (1989), quando esta diz que no cenário brasileiro perfis constituídos por José de Alencar e personagens como Lucíola, Diva, Amália, Aurélia, apresentam uma objetificação da mulher pelo olhar do artista. Essa construção acaba por criar uma imagem de mulher ou uma ideia do feminino existente apenas como miragem ou simulacro, pois encontra referências somente na projeção do desejo do sexo oposto. Entretanto, essa projeção, que vem se definindo por séculos, torna-se um modelo a ser seguido.

Enquanto perfeição realizada na beleza corporal ou numa pretendida virtude que a esculpe como amada, esposa e mãe, a mulher se torna heroína literária. Heroína que acaba se reduplicando no plano vivido e tornando-se modelo a seguir. (...) Como construção imaginária, ela é sintoma e fantasma masculino, e o maior fascínio da ficção reside justamente em fazer coincidir, ilusoriamente, a realidade com uma miragem (BRANDÃO, 1989, p. 18-19).

Sobre as repetidas definições das mulheres sob a perspectiva masculina, no capítulo “Infection in the Sentence: The Woman Writer and the Anxiety of Authorship” (1979), pertencente ao estudo crítico de Gilbert e Gubar, é mostrado como essas crenças atingiram a aproximação da mulher com a Literatura, provocando grande ansiedade no que diz respeito às “mães” literárias. Levando-se em consideração que a leitora tradicionalmente esteve à mercê da ideia de voz masculina enquanto autoridade ficcional e de imagens constituídas a partir da perspectiva patriarcal, as pesquisadoras questionam se o comportamento artístico da mulher repete o ponto de vista masculino ou escolhe criar a sua própria voz e imagem. Essa questão interessa a diversos ramos da crítica literária feminista e vem sendo alvo de estudos, principalmente no que concerne às tensões, ansiedades, (in) adequação, não só quando o escritor é colocado face a face com o predecessor, mas também com uma tradição de gêneros, estilos, alusões, metáforas e formas. Um dos pioneiros na psicologia da história literária, área voltada para a relação de paternidade e filiação entre escritores, é Harold Bloom<sup>28</sup>, o qual, através de suas reflexões, relatou o trabalho dos predecessores que perpassam o escritor e

---

<sup>27</sup> “For just as women have been repeatedly defined by male authors, they seem in reaction to have found it necessary to act out male metaphors in their own texts, as if trying to understand their implications” (GILBERT; GUBAR, 1979, p. 7).

<sup>28</sup> BLOOM, Harold. *A angústia da influência: uma teoria da poesia*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

marcaram presença no seu imaginário, ocupando papel prioritário nos textos do escritor presente.

Na perspectiva de Bloom (1991), o escritor só se torna um verdadeiro poeta quando consegue subverter a autoridade paterna de seu antepassado. Diante disso, Gilbert e Gubar (1979) pontuam que o estudo de Bloom aborda exclusivamente a história literária dos autores, sem trabalhar a questão da angústia autoral feminina<sup>29</sup>. Levando em consideração as particularidades e a história da relação entre mulher e literatura, não se pode simplesmente inverter as considerações de Bloom para o contexto da literatura produzida pela mulher, mesmo porque, como apontam as estudiosas em *The Madwoman in the Attic* (1979), além das colocações de Elaine Showalter (1977) e de Hollanda (1991), a aproximação da mulher com a arte possui desdobramentos distintos a respeito do reconhecimento e da autoridade autoral. A tradição da literatura produzida por mulheres é, durante um período, caracterizada justamente pela tentativa de recuperar e captar os aspectos de sua realidade em diferentes épocas e contextos, ou seja, a luta pelo reconhecimento é uma bandeira levantada pelas artistas. Sendo assim, acredita-se que a relação com o predecessor aponta caminhos diferentes daqueles mais tradicionais descritos por Bloom. Além disso, de acordo com as pesquisadoras, a escritora carece de antepassados que mostrem à mulher a autoridade existente na autoria feminina, pois:

(...) não só os predecessores encarnam a autoridade patriarcal (como foi visto ao se discutir a metáfora da paternidade literária) como também tentam aprisionar a mulher em uma definição de sua subjetividade e potencial, os quais fazem com que sejam reduzidas a estereótipos extremos (anjo, monstro), o que entra em conflito com a definição de sua própria subjetividade, autonomia e criatividade. Por outro lado, entretanto, os escritores antepassados simbolizam autoridade, mas apesar dessa autoridade, eles falham em definir as formas nas quais ela experiencia sua própria identidade enquanto escritora<sup>30</sup> (GILBERT; GUBAR, 1979, p. 45, tradução nossa).

---

<sup>29</sup> Tendo como objetivo principal analisar as representações das escritoras em *Reparação* e em *Um Beijo de Colombina*, as considerações de Harold Bloom sobre o escritor em *Anxiety of Influence* serão apenas brevemente citadas para fazer contraponto à questão das ansiedades das escritoras apontadas por Gilbert e Gubar (1979), que encontram mais relevância nesse estudo.

<sup>30</sup> “Not only do these precursors incarnate patriarchal authority (as our discussion of the metaphor of literary paternity argued), they attempt to enclose her in definitions of her person and her potential which, by reducing her to extreme stereotypes (angel, monster) drastically conflict with her own sense of her self – that is, of her subjectivity, her autonomy, her creativity. On the one hand, therefore, the woman writer’s male precursors symbolize authority; on the other hand, despite their authority, they fail to define the ways in which she experiences her own identity as a writer” (GILBERT; GUBAR, 1979, p. 45).

Dessa forma, a escritora experimenta a tradicional angústia autoral do escritor em um grau mais elevado, já que a ansiedade criada é primeiro formada a partir do descrédito na sua própria habilidade em criar e pela improbabilidade de ser a precursora de sua escrita. Enquanto o artista luta contra o antepassado para superá-lo, a batalha da artista não tem como foco seu predecessor masculino, mas sim as imagens que a representam. Começa a partir daí a busca por uma revisão da figura feminina, procurando, de forma crítica, realocá-la em um espaço onde possa existir de forma plena. Por isso, ao se deparar com sua antecessora, a artista não entra em uma batalha para superá-la e aniquilá-la. Pelo contrário, ela enxerga a possibilidade de superação da ótica patriarcal e a possibilidade de conquistar autoridade autoral. Ela procura um modelo, não para legitimar e se encaixar dentro da personagem mulher representada na obra pelo viés masculino, mas para endossar sua luta. É uma angústia construída a partir de uma crença, mesmo que inconsciente, de que sua autoridade é deslegitimada por seu sexo. Assim, em vez de designar a expressão “anxiety of influence” de Bloom (1991), Gilbert e Gubar (1979, p.51) cunham “anxiety of authorship” como forma de distinguir os dois processos.

Logo, a solidão da artista mulher, seus sentimentos de alienação dos predecessores masculinos aliados à necessidade de precursoras e sucessoras irmãs, a urgência da necessidade para uma audiência feminina, junto com o medo do antagonismo dos leitores masculinos, a timidez culturalmente condicionada sobre a autodramatização, o pavor da autoridade patriarcal da arte, a angústia sobre a impropriedade da criação feminina – todos estes fenômenos de “inferiorização” mareiam a luta da mulher escritora pela autodefinição artística, diferenciando seus esforços de criação própria daqueles feitos pelo seu congêneres masculino<sup>31</sup> (GILBERT; GUBAR, 1979, p. 50, tradução nossa)

Uma dessas estratégias é a criação de personagens-escritoras que muitas vezes são utilizadas para falar sobre a luta pela valorização da experiência feminina e, outras vezes, para expressar as intempéries do processo criativo.

Percebemos que todas essas considerações apresentadas por Elaine Showalter (1977; 1994), Heloísa Buarque de Hollanda (1991; 1994), Vera Queirós (1995), Sandra Gibert e Susan Gubar (1979; 1983), Elódia Xavier (1999), Lúcia Zolin (2005; 2012), sobre o contato da mulher com as artes, se relacionam profundamente com os gêneros literários

---

<sup>31</sup> “Thus the loneliness of the female artist, her feelings of alienation from male predecessors coupled with her need for sisterly precursors and successors, her urgent sense of her need for a female audience together with her fear of the antagonism of male readers, her culturally conditioned timidity about self-dramatization, her dread of the patriarchal authority of art, her anxiety about the impropriety of female invention – all these phenomena of “inferiorization” mark the woman writer’s struggle for artist self-definition and differentiate her efforts at self-creation from those of her male counterpart” (GILBERT, GUBAR, 1979, p. 50).



*Bildungsroman* (romance de formação do indivíduo) e *Künstlerroman* (romance do artista), quando os indivíduos em formação são mulheres. Seria inadequado para esta pesquisa tentar observar o desenvolvimento das personagens Briony e Teresa enquanto indivíduos e artistas sem levar em conta os caminhos tortuosos pelos quais as mulheres conquistaram espaço no meio literário.

Assim como nós, Xavier (1999), Showalter (1977) e Gilbert e Gubar (1979) acreditam haver uma tradição literária feminina similar entre culturas no que concerne à recorrência de temas, imagens, conflitos. Mais tarde, neste estudo, perceberemos, por meio de especialistas no assunto, que a frequência de imagens, discursos e temas é comum no *Künstlerroman* e no *Bildungsroman* de personagens artistas femininas também. Assim, adiante, observa-se a tradição desses gêneros literários e suas relações com a literatura produzida por mulheres.

### 3 NO FIM, TODOS NÓS VIRAREMOS HISTÓRIAS<sup>32</sup>

As seções deste segundo capítulo se dedicarão a discutir algumas definições, conceitos e funções dos gêneros literários *Bildungsroman* e *Künstlerroman*, a fim de se investigar como a própria crítica especializada analisa as relações entre mulher e Literatura e como as obras ficcionais abordam as personagens-escritoras em diferentes culturas. Todas as considerações deste capítulo serão relacionadas ao *corpus* deste estudo e servirão para o desenvolvimento dos capítulos de análise das obras.

Além disso, a discussão acerca da temática em questão permitirá refletir sobre as possibilidades de representação da escritora-personagem, sem que, com isso, pretenda-se esgotar o assunto ou determinar apenas uma forma de transmutação. Outras obras literárias serão brevemente expostas na intenção de construir uma visão geral do assunto e, assim, levar a uma reflexão sobre o *corpus* desta tese e sua relação com o *Bildungsroman* e *Künstlerroman*. Juntamente com as considerações do primeiro capítulo, objetivamos também investigar se existe uma relação entre o percurso de emancipação da escritora e a representação artística de personagens femininos transfigurados, tanto pela autoria feminina quanto pela masculina.

#### 3.1 Alguns conceitos sobre o romance de aprendizagem (*Bildungsroman*)

Segundo Massaud Moisés, no *Dicionário de Termos Literários* (2004), o verbete *Bildungsroman* pode ser usado como sinônimo do termo *Erziehungsroman*, que também pode ser traduzido como “romance de educação”. Moisés ainda acrescenta que:

Quando gravita em torno da carreira de artista, denomina-se *Künstlerroman*, “romance de artista”. (...) Modalidade de romance tipicamente alemã, gira em torno das experiências que sofrem as personagens durante os anos de formação ou de educação, rumo à maturidade (...). Considera-se pioneiro nessa matéria o *Agathon* (1766), de Wieland, e o ponto mais alto, *Wilhelm Meister* (1795-1796), de Goethe (...). Em Língua Inglesa, citam-se: Charlotte Brontë, Charles Dickens, Samuel Butler, Somerset Maugham, James Joyce. Em vernáculo, podem-se considerar romances de formação, até certo ponto, os seguintes: *O Ateneu* (1888), de Raul Pompéia, *Amar, verbo intransitivo* (1927), de Mário de Andrade, os romances do “ciclo do açúcar” (MOISÉS, 2004, p. 56).

---

<sup>32</sup> No original, “In the end, we’ll all become stories”. Frase de autoria de Margaret Atwood, retirada da obra *Moral Disorder and other stories* (2006).

Na mesma esteira de Moisés (2004), Wilma Patrícia Maas, em *O cânone mínimo: o Bildungsroman na história da literatura* (2000) apresenta uma abordagem historiográfica do gênero, tendo como referência o nascimento dessa produção literária originada do contexto sociocultural alemão, quando se via a necessidade de criação da identidade nacional. Segundo a teórica, o termo é composto pelas palavras (*Bildung* – formação e *Roman* – romance) e se estrutura pela justaposição de conceitos elementares na constituição das instituições burguesas alemãs, representando a busca pelo desenvolvimento do jovem burguês como indivíduo. Após Goethe se dedicar à produção do gênero, no fim do século XVIII, esse tipo de romance, anteriormente tido como inferior, adquire *status* mais elevado. Como aponta Maas,

Certamente, encontram-se no romance de Goethe motivos temáticos e estruturais peculiares a uma trajetória de desenvolvimento da personalidade, em sintonia com uma época em que a transformação do homem pela cultura passou a ser a tônica dominante. A educação e a formação do jovem burguês passaram a ser, nos inícios da época moderna, a ferramenta para a transição de uma cultura do mérito herdado para a cultura do mérito pessoal adquirido (MAAS, 2000, p. 14).

Maas considera *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* (1796) como paradigma do gênero, já que é uma das primeiras obras em que a trajetória do protagonista mostra o caminho a ser percorrido pelo jovem inserido na incipiente burguesia em direção ao aperfeiçoamento, traçando um percurso diferente do nobre. Desse modo, a origem desse gênero se confunde com o próprio nascimento do romance, o qual reflete os ideais burgueses através de uma produção cultural voltada para a solidificação de uma classe e para as aspirações individuais<sup>33</sup>. Assim, a origem da produção do *Bildungsroman* carrega as ideologias alemãs de um contexto social específico, mas que tem seu conceito expandido em um processo de apropriação literária, atingindo outros segmentos ao longo da história.

O romance de Goethe que Mass (2000) aduz faz parte de uma trilogia<sup>34</sup> em torno das peripécias de Wihelm Meister, mais especificamente, *Os anos de Aprendizado de Wihelm Meister* explicita a trajetória do protagonista, a qual será fundadora do gênero *Bildungsroman*. Dividida em oito partes e publicada em 1796, essa obra narra a trajetória do protagonista, que vislumbra a possibilidade de ter uma formação mais abrangente fora dos padrões e dos limites da sociedade burguesa. Em sua empreitada para se inserir na nobreza, se apaixona pelo teatro

---

<sup>33</sup> Para mais informações acerca da concepção de origem do romance centrado na ascensão da burguesia, ver as considerações de Ian Watt, na obra *A ascensão do romance* (2010).

<sup>34</sup> A trilogia que narra o processo de aperfeiçoamento de Wihelm Meister é composta pelas obras: *A Missão Teatral* (1785), *Os Anos de Aprendizado* (1796) e *Os Anos de Peregrinação* (1829).

e decide acompanhar uma turma de comediantes. No entanto, sua passagem pelo teatro não traz a satisfação esperada. Ele conhece a Sociedade da Torre, um grupo secreto que já o observava por anos. Torna-se membro dessa sociedade e é bombardeado por uma série de crenças do grupo, as quais influenciarão suas decisões, tanto profissionais quanto pessoais. Muitas de suas ambições iniciais não são alcançadas e o desejo de uma formação universal torna-se frustrado. Apesar disso, ao longo de seu percurso, ele experiencia vivências que vão ajudá-lo a ampliar a formação pessoal, psicológica e espiritual, revê uma série de valores e vive diferentes experiências amorosas. Tal como a obra de Goethe, pode-se dizer que em *Reparação* (MCEWAN, 2002) e em *Um Beijo de Colombina* (LISBOA, 2003), as protagonistas, em um contexto diverso de Meister, buscam o desenvolvimento daquilo que concebem como sua vocação. Briony e Teresa utilizam a escrita criativa como instrumento para tratar de um período de aperfeiçoamento em suas vidas, e Meister dedica-se ao teatro durante um tempo, percorrendo um contexto político-social de sua época na busca pela autoafirmação e desenvolvimento.

Um dos textos de maior impacto para o entendimento do *Bildungsroman* no mundo é o estudo de Georg Lukács, em *A Teoria do Romance* (2000). Na reflexão feita no capítulo “Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister como tentativa de uma síntese”, o estudioso analisa a obra de Goethe, discorrendo sobre a importância da participação do homem na formação histórica, apontando que essa narrativa expressa a resolução entre a crise interna do sujeito e o meio social – a interioridade problemática na busca da reconciliação com mundo. Embora a reconciliação pareça impossível, pode-se tornar plausível, caso a real ação individual intervenha no coletivo. Deste modo, Lukács define o romance de formação da seguinte maneira:

(...) se busca também um caminho intermediário entre o exclusivo orientar-se pela ação do idealismo abstrato e a ação puramente interna, feita contemplação, do Romantismo. A humanidade, como escopo fundamental desse tipo de configuração, requer um equilíbrio entre atividade e contemplação, entre vontade de intervir no mundo e a capacidade receptiva em relação a ele. Chamou-se essa forma de romance de educação (LUKÁCS, 2000, p. 141).

Lukács refere-se aos romances de aprendizagem pós-goethianos como “romances da desilusão” (2000, p. 142), pois são narrativas que giram em torno de um indivíduo isolado, desunido de sua comunidade, que encontra apenas o fracasso em sua peregrinação. Ao invés de intervir no mundo, sua formação dirige-se apenas à realização pessoal, traçando uma

trajetória individualista, resignada com a realidade. Embora o teórico não use categoricamente o termo *Bildungsroman*, e sim *Erziehungsroman*<sup>35</sup>, ele se aproxima do conceito geral de processo de formação psicológica e espiritual do protagonista de Goethe, pois sua definição gira em torno de um gênero que tem um protagonista procurando experiências de vida dentro de um mundo visto como agressivo e ofensivo. No “E-Dicionário de Termos Literários de Carlos Ceia”, Luisa Flora (2010) aponta que o termo *Bildungsroman* foi cunhado por Karl Morgenstein, em 1803, tendo como base as obras de Goethe e de Wieland<sup>36</sup>. Esses textos foram alguns dos responsáveis por inserir o romance alemão na esfera da literatura europeia. Flora esclarece que os autores de *Bildungsroman* procuraram combinar a veia lúdica com o tom moralista para cativar o público leitor do Iluminismo e, assim, fazer o cânone literário abrir portas para a entrada de uma narrativa de cunho antropológico. Isso porque o protagonista volta-se para si mesmo, confrontando a subjetividade com o mundo exterior, de forma a expor a polaridade individual/ social, o que deixa em destaque a subjetividade num contexto socioeconômico de desenvolvimento da burguesia, que buscava apagar os aspectos individuais do sujeito.

Sob essa ótica, as considerações de Lukács (2000) e de Flora (2010) a respeito dessa modalidade romanesca vão ao encontro das asserções de Bakhtin, em *Estética da Criação verbal* (2011). O pesquisador russo dedica um capítulo da obra supracitada à análise da importância do romance de formação para se compreender a construção da imagem do homem no tempo e no espaço histórico. Embora o estudioso não mencione o termo *Bildungsroman*, conhecido pela crítica, ele aponta *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* como alvo de sua análise, visto ser um dos tipos de romance de formação mais importantes, pois mescla o aprendizado do homem à formação histórica. Trata-se do indivíduo se formando no tempo histórico real, quando o mundo e ele mesmo transitam sobre uma realidade mutante. Segundo Bakhtin, na maior parte dos romances tradicionais, a realidade se encontra estável, enquanto o sujeito se move em seu próprio destino. No entanto, no romance de formação histórico, seu caráter evolui de acordo com os acontecimentos exteriores. Corroborando o pensamento de Bakhtin (2011), Lukács (2000) também afirma que:

---

<sup>35</sup> Romance de educação. Segundo Massaud Moisés, em *Dicionário de termos literários* (2004), na definição de *Bildungsroman*: “Também se pode empregar, como sinônimo, o termo *Erziehungsroman* (*Erziehungs*, educação, *Roman*, romance.)”.

<sup>36</sup> Christoph Martin Wieland (1733-1813), poeta e escritor alemão que publicou um romance *bildungsromane* em 1767, chamado *Agathon*.

A estrutura dos homens e destinos no *Wilhem Meister* define a construção do mundo social que os circunda. Aqui, também, se trata de uma situação intermediária: as estruturas da vida social não são cópias de um mundo transcendente estável e seguro, nem em si mesmas uma ordem fechada e claramente articulada que se substancializa em fim próprio (LUKÁCS, 2000, p. 144).

Segundo Bakhtin (2011, p. 222), “os elementos de tal formação histórica do homem existem em quase todos os grandes romances realistas, conseqüentemente, existem em toda parte onde quer que se tenha atingido um domínio considerável do tempo histórico real”. Em relação ao romance estudado nesta pesquisa, pode-se dizer que, embora *Reparação* apresente o desenvolvimento individual da protagonista, a mesma procura recontar uma história particular de um soldado em meio à Segunda Guerra Mundial, resgatando o contexto político e socioeconômico da Inglaterra da época. A primeira parte da obra em questão mostra o período inglês do pré-guerra, a segunda e a terceira trazem as conseqüências do conflito no âmbito econômico e social, durante seu período de realização. Já a quarta parte, inserida no século XXI, assinala, através do depoimento metaficcional de Briony, como essa fase modificou os fatos particulares de sua vida. O momento histórico da guerra e suas conseqüências ajudam a compor a visão de mundo da personagem e, por conseguinte, influenciam sua obra. A experiência como enfermeira e as perdas familiares decorrentes da guerra mudam a perspectiva, não só da garota, mas de várias gerações posteriores, transbordando a esfera do particular.

Ainda, de acordo com Mikhail Bakhtin (2011), sobre o romance de formação histórico, “o homem já não se situa no interior de uma época, mas na fronteira de duas épocas, no ponto de transição de uma época a outra. Essa transição se efetua nele e através dele” (BAKHTIN, 2011, p.222) – como é o caso da situação vivida pela protagonista de *Reparação*. Já em *Um beijo de Colombina*, Lisboa critica através da personagem Teresa, a pressão mercadológica presente nos tempos atuais, que afasta o artista de sua arte e o aproxima das necessidades consumidoras da sociedade.

Na mesma linha da pesquisadora Maas (2000), apresentada acima, Bakhtin (2011) afirma serem infundáveis as possibilidades de categorização dessa modalidade literária, já que apresenta caráter híbrido e, por isso, de difícil classificação. Alguns romances de formação são em sua essência biográficos ou autobiográficos, outros apenas narram a trajetória do personagem e alguns possuem forte função pedagógica. A heterogeneidade teórica e histórica presente nesse tipo de texto leva o crítico a adotar diferentes critérios para a sua análise. Segundo Maas (2000), o termo sofre uma superexposição, pois existe uma “notável facilidade

de manipulação do conceito, capaz de incluir um grande número de obras sob um gênero dotado de grande reconhecimento e aceitação pelo público e pela crítica” (MAAS, 2000, p. 59). Entretanto, na perspectiva de Bakhtin (2011), deve-se considerar como base de categorização a formação do homem, aspecto que distingue o gênero de diversas modalidades romanescas. O estudioso russo acrescenta que os romances tradicionais trazem personagens já prontos, imutáveis em si mesmo diante dos acontecimentos exteriores. Os eventos que ocorrem ao seu redor, o mundo e seu destino se modificam, mas o personagem continua fixo em sua unidade, caracterizando-se por ser uma “grandeza constante” ao longo do enredo, mesmo que o espaço e tempo sejam variáveis. Em suma, a construção do personagem no tipo de romance dominante traz as peripécias de seu destino, o qual configura o conteúdo da obra.

Diferente desse tipo predominante, há outro de características mais infrequentes, que se concentra no processo de formação do indivíduo, tornando este fator um elemento de força na formulação do conteúdo. Nesse caso, a imagem do homem é formada a partir de suas mudanças em seu interior, passando a integrar em si mesmo o espaço e tempo, sendo seu caráter uma grandeza variável. A esse tipo de romance, Bakhtin (2011) chama de “romance de formação”. Entre os diversos tipos apontados por ele, está aquele caracterizado pela experiência do indivíduo em um mundo visto como “escola”, onde todos aprendem a ser resignados em diferentes graus. Outra modalidade desse gênero é conhecida por seu teor didático-pedagógico, pelo qual se representa o desenvolvimento pedagógico educacional *per se*. Por fim, mais um tipo de narrativa desse gênero descrita na tipologia mencionada por Bakhtin é o romance de formação biográfico, onde são mostradas as fases do desenvolvimento individual, sendo que a “formação da vida-destino se funde com a formação do próprio homem” (BAKHTIN, 2011, p. 221).

Observa-se ainda que, na obra de McEwan (2002), são mostrados os estágios do crescimento da menina Briony até a sua maturidade. O seu contato com a Literatura tem presença relevante em cada fase, ou seja, sua consagração como escritora funde-se com o aperfeiçoamento pessoal. Já em *Um Beijo de Colombina*, por trazer um recorte da mulher adulta em desenvolvimento artístico, notamos, na trajetória da heroína-artista, mudanças no meio exterior causadas por ela mesma e a completude de um ciclo de experiências. Em ambos os romances, a Literatura exerce papel crucial na vida da personagem, criando e refletindo suas ações ao longo da formação. Para efeito desta pesquisa, não há o interesse em restringir *Reparação* aos tipos de romance de formação biográfico ou histórico. Essas características estão presentes na narrativa sob uma perspectiva conteudística que se expande ao longo desta análise.

Como afirma Maas (2000, p.63), “a existência do *Bildungsroman* como gênero é possível apenas se admitirmos uma contínua alteração de seus pressupostos, a qual se desenha a partir de um programa narrativo básico”. Dessa forma, pela ótica de Maas (2000), o sentido fundador de “formação universal”, visto em *Meister*, se expande e se adapta ao longo de duzentos anos, tornando-se produtivo também em outras literaturas nacionais europeias, assim como em literaturas americanas. Com relação à dinamicidade do termo, a estudiosa explica que:

(...) a compreensão de tal mecanismo pode então legitimar a existência de um *Bildungsroman* medieval, um *Bildungsroman* barroco, um *Bildungsroman* clássico, um romântico, realista, capitalista, socialista, e até mesmo um *Bildungsroman* psicanalítico e feminista (MAAS, 2000, p. 262).

Não só diversas vertentes teóricas se imbricam no romance de formação, mas também as diferentes características se misturam no desenvolvimento do sujeito, de acordo com o contexto cultural e o lugar de origem. Assim, na próxima seção, observaremos, de modo breve, como essa modalidade literária foi adaptada às literaturas de língua inglesa e à literatura brasileira. Além disso, será exposto como o *Bildungsroman* de autoria feminina ou de representação de personagens femininos difere daquele que aborda protagonistas masculinos. Essa discussão serve como base para verificar a hipótese de que *Um Beijo de Colombina* e *Reparação* são exemplos de produções literárias que fogem das tendências da representação de personagens escritoras.

### 3.2 As adaptações do gênero *Bildungsroman*

Wilma Patrícia Maas, no capítulo “Formação feminista e formação proletária: o *Bildungsroman* no Brasil” (2000), afirma que a crítica literária estabelecida em solo brasileiro, já no século XIX, chama a atenção para o privilégio concedido aos aspectos sociais em detrimento aos estéticos. Na primeira metade da década de 90, o interesse pelo gênero cresce, adaptando o termo ao contexto literário da época. Por meio da expansão do conceito de *Bildungsroman*, a crítica reconhece a presença dessa modalidade na Literatura Brasileira, a qual adota uma postura antieuropeia e reconhece nas crenças burguesas da obra de Goethe uma expressão literária exacerbada da sociedade alemã. Sob uma perspectiva ampla acerca da presença do *Bildungsroman* na produção literária nacional, Maas (2000, p.251) ressalta que “(...) a crítica brasileira, em um processo ainda incipiente, vem se apropriando do paradigma



constituído pelo romance de Goethe por uma estratégia que postula menos a semelhança do que a diversidade”. A estudiosa reconhece no estudo crítico de Cristina Ferreira-Pinto Bailey, *O Bildungsroman feminino: quatro exemplos brasileiros* (1990), uma reflexão pioneira acerca do romance de formação no Brasil. Assim, arrolam-se a seguir as considerações de Bailey sobre o romance de formação da mulher.

A obra de Bailey (1990) começa abordando a tradição masculina dessa modalidade literária no Brasil, observando atentamente a ausência de uma tradição do *Bildungsroman* feminino. As considerações da autora a este respeito interessam a esta pesquisa, pois ela percebe que o número de textos que trazem a mulher como protagonista do romance de formação é ínfimo perto daqueles que possuem como ponto central um protagonista. Diante da dinamicidade e das metamorfoses do conceito, as características do *Bildungsroman* canônico são redefinidas quando se trata de narrativas que apresentam personagens femininas. Assim como Maas (2000) e Bakhtin (2011), Bailey (1990) discute as definições e a história do termo e, em seguida, analisa os romances *Amanhecer* (1938), de Lúcia Miguel Pereira; *As três Marias* (1939), de Rachel de Queiroz; *Perto do coração selvagem* (1943), de Clarice Lispector; e *Ciranda de Pedra* (1954), de Lygia Fagundes Telles.

Ao tratar das definições tradicionais de *Bildungsroman*, Bailey recorre ao artigo de François Jost, “La tradition du Bildungsroman” (1969), texto tido como referência nos estudos canônicos sobre o gênero, discorrendo sobre o caráter híbrido dessa modalidade literária, na mesma linha de Maas (2000) e Bakhtin (2001). De acordo com Bailey (1990), estudiosos que refletiram sobre a obra arquetípica de Goethe, *Wilhelm Meister*, creditaram à modalidade uma narrativa baseada nas características já mencionadas pelos teóricos citados anteriormente nesta pesquisa. No entanto, os estudos de Bailey acrescentam a questão da formação interior do protagonista em relação aos eventos exteriores como aspecto de suprema importância. Segundo o estudo crítico de Jost, o surgimento do *Bildungsroman* está atrelado às necessidades pedagógicas da Alemanha da época, sendo uma expressão literária que representa a necessidade de formação do homem, ou seja, de um personagem masculino e de sua realização pessoal e social. A escolha dos críticos do *corpus Bildungsromane*<sup>37</sup> como alvo para se teorizar o conceito exclui a presença de romances de formação femininos, mas que sempre existiram. Poderíamos também atentar para o fato de que a definição dada ao termo por Massaud Móises (2004), Bakhtin (2011) e Lukács (2000) não citam como exemplos de *Bildungsromane* obras de autoria feminina ou que contenham protagonistas mulheres.

---

<sup>37</sup> Usaremos o termo *Bildungsromane* como forma plural da palavra *Bildungsroman*. Do mesmo modo, *Künstlerroman* terá sua forma plural *Künstlerromane*.

No âmbito das experiências da mulher, Bailey (1990) revela que as obras de *Bildungsroman* feminino retrataram por muito tempo o período que vai da infância à maturidade necessária para se contrair o matrimônio e a maternidade, daí o desinteresse da crítica literária especializada, que concebia este tipo de experiência irrelevante na formação do indivíduo. Os poucos romances que narravam o aperfeiçoamento psicológico e intelectual da mulher a levavam a um final negativo. A partir disso, Bailey (1990) observa que, se o desenvolvimento intelectual e emocional da mulher a levava ao fracasso, então o aprimoramento da protagonista seria tido como inconsonante com a realidade da época, sendo o espaço de aprendizagem feminino restrito por aquilo que determina o *status quo*. Ultrapassar essa barreira e seguir a mesma trajetória dos personagens masculinos do *Bildungsroman* tradicional seria um ato transgressor, incabível ao destino reservado para a mulher. Sua “inadequação” seria motivada pela crença de que as atitudes femininas são em sua natureza estáticas e passivas, em vez de dinâmicas e ativas.

Relembrando neste momento a irmã de Shakespeare, criada por Virginia Woolf em *Um teto todo seu* (1990), e tendo em mente os poucos exemplos de *Bildungsroman* de personagens femininas, poderíamos questionar, em analogia a Woolf, que, se Meister, no romance de Goethe, tivesse uma irmã, ela teria tido suas pretensões de aprendizagem pessoal e artísticas abortadas ou teria tido as mesmas oportunidades de viver experiências amorosas e pessoais pelas quais passou Meister? Acreditamos que trazer para o centro da narrativa a mulher em seu processo de formação pessoal é encontrar um terreno desconhecido e quase inexplorado, pois as oportunidades que os homens tinham no século XVIII em se realizar profissional e pessoalmente não eram as mesmas da mulher nessa época, como foi colocado por Woolf (1990). Além disso, acreditamos que o raro acesso à educação formal, a débil liberdade de expressão e a desvalorização das experiências das mulheres foram alguns dos aspectos responsáveis pelo baixo índice de produção sobre personagens femininos. Ainda assim, objeto constante de representação masculina, a mulher era pintada como um artefato destinado à contemplação, ao mistério ou ao desprezo – imagem que condena as reais vivências femininas ao silêncio. Woolf (1990) também observa a dificuldade em ser escritora no século XIX ao precisar lidar com os preconceitos e crenças sobre a romancista, afinal, como João do Rio se indagou, em 1911, “Por que escrevem essas senhoras?”. Relevante observar também que Bailey aponta essa ausência no século XX, embora reconheça que a produção do *Bildungsroman* feminino está em fase crescente.

Luísa Flora (2010), em “E-Dicionário de Termos Literários de Carlos Ceia”, fornece uma breve explicação a respeito da exclusão das mulheres como personagens principais do *Bildungsroman*:

O protagonista é uma personagem jovem, do sexo masculino (às mulheres não era, na época, possível a liberdade de movimentos que permite ao herói o contacto com múltiplas experiências sociais decisivas no percurso de autoconhecimento), que começa a sua viagem de formação em conflito com o meio em que vive, determinado em afrontá-lo e recusando uma atitude passiva; deixa-se marcar pelos acontecimentos e aprende com eles, tem por mestre o mundo e atinge a maturidade integrando no seu carácter as experiências pelas quais vai passando; em constante demanda da sua identidade, representa diferentes papéis e usa diferentes máscaras; sofre pelo imenso contraste entre a vida que idealizou e a realidade que terá de viver; o seu encontro consigo mesmo significa também uma compreensão mais ampla do mundo (FLORA, 2010)<sup>38</sup>.

Em oposição à tradição do destino da mulher no *Bildungsroman*, observada por Bailey, Flora (2010) aponta que, na tradição da narrativa com protagonistas masculinos, não se observa a morte do herói ou o seu fracasso; pelo contrário, os personagens possuem um final feliz e inacabado. Percebemos, então, que a possível continuidade no processo de formação desses personagens mostra que o aprendizado é um elemento que abre portas a um destino que integra realização pessoal e social, vide a continuação da obra de Goethe sobre a trajetória de *Wilhelm Meister*<sup>39</sup>.

Bailey (1990) pontua que pesquisas recentes, principalmente feitas pela crítica feminista, sobre o romance de aprendizagem, procuram observar a existência de uma tradição feminina, propondo redefinir o conceito de *Bildungsroman*. A representação da formação da personagem geralmente é feita por mulheres; no entanto, a estudiosa adverte que nesta lista incluem-se romances escritos por homens, como *Madame Bovary* (1856), de Gustave Flaubert, *Effi Briest* (1886), de Theodor Fontane e *Tess of the d'Urbervilles* (1891), de Thomas Hardy. Ressaltamos aqui a incipiência da produção literária escrita por homens sobre a representação da mulher no seu processo de formação pessoal e, por consequência, a falta de estudos que abordam essa temática. No caso de um dos romances que estamos analisando,

<sup>38</sup> FLORA, L. *Bildungsroman. E-Dicionário de termos Literários de Carlos Ceia*, 2010. Disponível em: <[http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com\\_mtree&task=viewlink&link\\_id=150&Itemid=2](http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=150&Itemid=2)>. Acesso em: 15 dez. 2013.

<sup>39</sup> A continuação da obra de Goethe sobre a trajetória de Wilhelm Meister está presente nos seguintes romances: *A missão teatral* (1785), *Os anos de aprendizado* (1796) e *Os anos de peregrinação* (1829). Nessas obras, Goethe apresenta fases diferentes na formação do protagonista, sendo *Os anos de aprendizado* mais relevante como exemplo fundador do *Bildungsroman*.

*Reparação*, nota-se a presença do autor empírico, Ian McEwan, apropriando-se da voz da narradora-personagem escritora e do processo de aprendizagem de Briony para construir um discurso sobre a arte literária, o que destaca a relevância desta pesquisa. O percurso representado por McEwan começa na infância, onde descobertas são feitas sobre ela mesma e sobre o poder da criação literária, passando pela adolescência e o abandono da casa dos pais para servir como enfermeira na Segunda Guerra Mundial. Nesta fase, a protagonista enfrenta o mundo exterior e amadurece suas concepções artísticas. Num terceiro momento, Briony já se apresenta como uma escritora renomada, que narra sua infância e o destino desastroso da família. Desse modo, considera-se a possibilidade de *Reparação* também ser representante de um *Bildungsroman* feminino, embora seja de autoria masculina, pelo fato de que a narrativa gira em torno das experiências da garota em direção a sua formação. Essa constatação vai ao encontro do objetivo e da hipótese desta tese, uma vez que visamos investigar Briony e Teresa, e não McEwan e Lisboa, ou seja, o *Bildungsroman* feminino que trata do processo de formação pessoal e artístico das personagens.

Segundo Bailey (1990), as características encontradas por estudiosos do *Bildungsroman* tradicional geralmente são:

(...) infância da personagem, conflito de gerações, provincianismo ou limitação do meio de origem, mundo exterior (“the large society”), autoeducação, alienação, problemas amorosos, busca de uma vocação e uma filosofia de trabalho que podem levar a personagem a abandonar seu ambiente de origem e tentar uma vida independente (BAILEY, 1990, p. 14).

Entretanto, essas características, geralmente presentes nos enredos, não seriam suficientes para abarcar os elementos particulares do *Bildungsroman* feminino, visto serem poucas as obras que narram, inicialmente, a infância e a adolescência da protagonista. Segundo a leitura de Bailey (1990) sobre a adaptação do gênero pela autoria feminina, o processo de aprendizagem da personagem geralmente começa na vida adulta, quando o casamento e a maternidade já são etapas que se revelaram insuficientes. O início da formação ocorre na fase adulta, porque narra o processo de crescimento interior em busca da autoafirmação. Por esse viés, e de acordo com a definição de *Bildungsroman* dada pela estudiosa, vemos que, em *Um Beijo de Colombina*, Teresa começa o processo mencionado na vida adulta, quando sai de seu lugar de origem, para então amadurecer como escritora. Todo esse processo é visto sob o ponto de vista da própria personagem, mas narrado pelo namorado João. Teresa abandona sua própria casa, sua vida e o namorado, mas não menciona a maternidade como um dos requisitos essenciais para a constituição de sua identidade,

buscando na formação enquanto artista sua realização pessoal. Teresa sai de uma tentativa em ser reconhecida como escritora para a consolidação da profissão, após diversos acontecimentos. O que a personagem busca é o reconhecimento pessoal e artístico.

Observa-se, então, que *Reparação* (2002) apresenta uma trajetória pessoal mais tradicional dentro do romance de formação canônico, entendendo por tradicional a representação de um personagem da infância até a idade adulta, pois o percurso de Briony começa aos treze anos e segue até a velhice. Por outro lado, *Um Beijo de Colombina* traz o recorte da vida de uma mulher que passa por esse processo já na vida adulta, ou seja, um exemplo mais recorrente no romance de formação feminino. De qualquer modo, salienta-se que a representação dessas mulheres não é pautada na busca pelo casamento e pela maternidade. Em ambos os casos, as protagonistas querem o reconhecimento da vida artística e profissional, sem a presença dos elementos tidos como tradicionais do processo de formação na representação pessoal no *Bildungsroman* feminino.

Baseando-se no trabalho de Annis Pratt (1981)<sup>40</sup>, a inscrição de obras categorizadas como “renascimento e transformação” (Bailey, 1990, p.15) servem para referir-se aos romances de formação de protagonista adultas, como é o caso de Teresa, em *Um Beijo de Colombina*. Bailey (1990) pontua que, no gênero tradicional, a personagem masculina busca a integração social, enquanto a feminina luta pela integração espiritual. Em *Reparação*, Briony recria os acontecimentos de sua infância e adolescência na esfera ficcional no intuito de alcançar redenção pelo erro cometido na infância, ou seja, também luta, através da Literatura, pela busca de sua realização espiritual e pessoal. Da mesma forma, Teresa simula o próprio suicídio como uma forma de chamar a atenção da crítica e do mercado, para dessa forma atingir o reconhecimento profissional, segundo o seu entendimento. Bailey (1990) esclarece que, no “romance de renascimento e transformação”, há uma chance de a personagem ter um final positivo, ao passo que no *Bildungsroman* feminino tradicional, aquele que começa na infância e vai até a maturidade, essa possibilidade é ínfima, já que a entrada da mulher no mundo social como ser autônomo exclui a possibilidade de integração com um “eu” pessoal. Essas obras, geralmente escritas por mulheres, mostram um processo de aprendizagem interrompido, muitas vezes refletindo a aceitação das normas sociais vigentes pelas próprias escritoras.

Por conseguinte, Bailey pontua:

---

<sup>40</sup> PRATT, Annis. *Archetypal Patterns in Women's Fiction*. Bloomington: Indiana UP, 1981.

(...) insegura quanto à sua situação como autora, quanto à sua autoridade para afirmar e expressar determinada(s) realidade(s), a mulher que escreve demonstra, com poucas exceções, certa dificuldade em definir-se pessoal e textualmente. (...) Essa indefinição reflete-se inclusive na criação das suas personagens e no fato de que tantas vezes a conclusão da narrativa expressa, ainda que só inconscientemente, conformidade social (BAILEY, 1990, p. 23).

Observamos ainda que Bailey (1990) baseia suas pesquisas em produções literárias brasileiras do século XX. Ao mesmo tempo, a questão do destino das personagens é explicitada por Showalter (1977), na primeira parte deste estudo, como uma das características da escritora no século XIX. Com isso, observa-se que a relação entre a representação da personagem e a emancipação social feminina é de constante diálogo. Ademais, percebe-se que existem características em comum entre o sistema literário brasileiro e o inglês, mesmo que haja uma distância de um século nos estágios de representação da personagem feminina nos dois países.

Como foi apontado por Showalter (1977), a respeito da fase denominada *Feminine* (1880-1920), a produção artística das mulheres foi entendida pelos críticos como uma leitura adequada somente às leitoras e não ao público masculino. No contexto brasileiro, Bailey (1990) pontua que, mesmo já no início do século XX, as narrativas *Bildungsromane* de autoria feminina apontam para a produção de romances de cunho pedagógico, direcionados à formação de leitoras inseridas no modelo pré-estabelecido pelas leis patriarcais. Nota-se também que, a partir da metade do século XX, o final desastroso da personagem adquire feições reivindicatórias, pois o desfecho fracassado da protagonista, como o suicídio ou alguma forma de mutilação física, começa a ser visto como resposta à insatisfação e forma de protesto contra o destino pré-fabricado<sup>41</sup>, como salienta Woolf, em *Um teto todo seu* (1990).

Bailey (1990) revela que o suicídio torna-se a solução para escapar da prisão social em prol da liberdade. Ela observa também que, na produção literária mais recente, as personagens que subvertem as normas sociais impostas à mulher não possuem desfecho definido ou são levadas ao fracasso, alienação ou morte. De acordo com a estudiosa, a dificuldade de se estabelecer um final positivo e claro para a personagem advém da falta de exemplos literários anteriores, de “mães poéticas”, fato que faz a própria romancista colocar em cheque sua autoridade para a criação de personagens felizes. Como vimos no primeiro capítulo, com as asserções de Gilbert e Gubar (1979), a questão das predecessoras resvala na crença sobre a

---

<sup>41</sup> Simone de Beauvoir, em *O Segundo Sexo* (1990), analisa o desenvolvimento e as crenças do sujeito feminino, desde o nascimento até a maturidade, desconstruindo a ideia do senso comum de que a mulher já nasceu destinada ao casamento, entre outros mitos.

autoridade textual e gera uma relação entre escritora e mãe poética, chamada pelas estudiosas de “anxiety of authorsip”.

No romance fictício escrito por Briony, *Reparação*, a personagem é inspirada e influenciada pelas obras de Virginia Woolf e Jane Austen, as quais seriam fortes referências para as escritoras inglesas da geração da protagonista, como nota-se nas considerações de Elaine Showalter (1977), no tópico sobre a emancipação da escritora. Ao longo de seus estágios de aperfeiçoamento, Briony adquire técnicas narrativas caracterizadas como frequentes na literatura pós-moderna, como a metaficção, por exemplo – aspectos que serão abordados no próximo capítulo. Em entrevista a Speranza (2000), McEwan aponta algumas influências estilísticas presentes na narrativa de Briony:

A jornada de Briony desde o primeiro ao último rascunho de *Reparação* é uma viagem circular. Ela começa com um relato do que viu na fonte do parque, em uma versão modernista e trata de uma fusão com a forma narrativa do século XIX, mas com a forma de autoconsciência narrativa do século XX, ou o século XXI, ao mesmo tempo. Essas perspectivas não possuem motivos para serem excluídas<sup>42</sup> (MCEWAN, 2002)<sup>43</sup>.

Vale a pena mencionar que McEwan usa a voz da personagem Briony como recurso de apropriação de discursos sobre o “contar histórias”. Todavia, de acordo com a malha ficcional, a escrita pertence à garota. Desse modo, por mais que a autoria do romance seja masculina, é interessante observar a problemática da escrita feminina, pois há uma preocupação do autor em narrar a vida da jovem escritora e sua inserção no mundo literário sem trazer à tona as questões relacionadas à aceitação da escritora pela crítica e o público. O processo de formação da artista é sempre colocado na perspectiva do Sujeito e não do Objeto. A esse respeito, Bailey (1990) advoga que:

A existência de uma ‘escritura feminina’, por sua vez, é objeto de muita discussão e alguma discórdia. O conceito de ‘écriture féminine’, elaborado pela crítica feminista francesa, relaciona-se com uma literatura de vanguarda feita tanto por mulheres quanto por homens (...) (BAILEY, 1990, p. 20).

<sup>42</sup> “El viaje de Briony, desde el primer borrador de *Expiación* al último, es un viaje circular. Empieza con el relato de lo que ha visto en la fuente del parque en una versión modernista y llega a una fusión con una forma narrativa del siglo XIX, pero con la autoconciencia de una forma narrativa del siglo XX o el siglo XXI, al mismo tiempo. Esas perspectivas no tienen por qué excluirse” (MCEWAN, 2002, tradução livre da autora deste trabalho. Do original “Ian McEwan: El escritor moderno se mira al espejo durante demasiado tiempo”).

<sup>43</sup> Disponível em: <<http://www.elcultural.es/revista/letras/Ian-McEwan/5552>>. Acesso em: 15 dez. 2013.

Interessante observar que Adriana Lisboa, em *Um Beijo de Colombina*, dá para Teresa um destino positivo, enquanto, para o namorado, um desfecho frustrado, pois ele é rejeitado pela protagonista e enganado através da simulação do suicídio. Ao longo do enredo, a personagem feminina se apropria da voz narrativa masculina para descrever os estágios da composição de seu romance e da publicação da obra. Essa voz pertence ao ex-namorado, mas, ao final do romance, percebemos que se tratou de apropriação, pois é desvelado ao leitor que a utilização de um personagem masculino em primeira pessoa foi uma estratégia narrativa da heroína-artista. Assim, em *Um Beijo de Colombina*, temos o processo inverso de *Reparação*, pois temos uma escritora empírica, Adriana Lisboa, se apropriando da voz de um suposto escritor e narrador, o namorado da protagonista, o qual tem sua voz apropriada pela escritora ficcional, Teresa. Nos dois romances, apenas descobrimos a perspectiva da voz da narrativa na última parte da obra, de forma que todo o percurso de leitura feito até ali é desconstruído e reconstruído a partir de uma nova perspectiva nascida dessa informação.

De modo geral, como vimos no primeiro capítulo desta tese, o número de escritoras com reconhecimento pela crítica como produtoras de uma literatura de “qualidade” é bastante inferior ao dos escritores. Bailey (1990) menciona casos como o de Jane Austen e Emily Brontë, dizendo que a aceitação delas deve-se ao fato de suas escritas se aproximarem do padrão literário aceito, “ao mesmo tempo em que, aparentemente, não ultrapassam os limites que se colocam à mulher que escreve”. (BAILEY, 1990, p. 22). De acordo com a estudiosa, escritoras como Clarice Lispector, aceitas pelo cânone, rejeitaram as características que poderiam rotular suas produções como feminina, já que o preconceito da crítica pelas experiências das mulheres sempre esteve presente.

No livro *Escrita de mulheres e a (des) construção do cânone na pós-modernidade*, Níncia Teixeira afirma que a literatura de autoria feminina trata, sobretudo, das questões humanas, abarcando uma pluralidade de temas, os quais se diferenciam pelo ponto de vista adotado, imerso em questões de cunho antropológico, social, econômico, entre outras. Ela explica que muitas escritoras negaram a existência de uma escrita feminina, inclusive Adriana Lisboa – autora estudada nesta tese<sup>44</sup> –, devido a um preconceito nascido de um momento do feminismo em que as diferenças entre os gêneros precisavam ser eliminadas para que a escrita produzida pelas mulheres tivesse o mesmo valor que a dos homens.

Desse modo, Bailey (1990) se dedica a traçar um panorama da mulher brasileira ao longo dos tempos através de exemplos literários. Segundo a estudiosa, Lúcia Miguel Pereira,

---

<sup>44</sup> Para mais informações, ver a matéria “Literatura Feminina: modos de enterrar”. Disponível em: <http://www.jornaldepoesia.jor.br/adrianalisboa1.html>. Acesso em 05/07/2016.



Rachel de Queiroz, Clarice Lispector e Lígia Fagundes Telles são figuras que desempenharam atividades vistas como “masculinas” na sociedade de suas épocas, atuando como crítica literária, membro político do Partido Comunista, jornalista e advogada, respectivamente. Ainda, são mulheres que escreveram e produziram obras destinadas ao espaço público, corroborando para a saída da mulher do âmbito privado. Embora não sejam as primeiras a publicar obras ficcionais, Bailey (1990) acrescenta que a presença dessas escritoras na literatura brasileira marca a busca da mulher pela realização e satisfação pessoal e profissional fora dos limites do lar. Dessa maneira, as obras *Amanhecer* (1938), *As três Marias* (1939), *Perto do Coração Selvagem* (1944) e *Ciranda de Pedra* (1954) apresentam protagonistas que representam a busca da brasileira pela integração social e a realização pessoal. De acordo com Bailey (1990), as duas primeiras obras possuem desfechos negativos, pois as personagens não conseguem alcançar a inserção social e a realização do “eu”. Por outro lado, nos dois últimos romances, as protagonistas conseguem atingir a afirmação pessoal, na desistência da integração social. A diferença nos finais das obras revela as mudanças sociais ocorridas no período entre a publicação das duas primeiras e das duas seguintes.

Partindo da análise das diferenças e semelhanças na formação da mulher, representadas por esses quatro romances, Bailey (1990) desenha o percurso sócio-histórico da mulher brasileira, apontando as mudanças na vida cultural e política da sociedade. Vale ressaltar que, embora teóricos diversos tomem como paradigma a obra de Goethe, *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* (Bakhtin, 2011; Bailey, 1990; Maas, 2000; Moisés, 2004; Lukács, 2000; Flora, 2010), a harmonia entre o ser e o mundo vista no *Bildungsroman* tradicional se afasta do romance de aprendizagem feminino como uma característica marcante. Sendo assim, os *Bildungsromane* femininos são antes de tudo subversivos, pois ao adaptar um gênero tradicionalmente marcado por personagens masculinos para a perspectiva do desenvolvimento da mulher, registra-se um ponto de vista marginal. Acreditamos também que, ao apresentar um processo de formação alternativo em relação àquele considerado universal, questiona-se a autoridade patriarcal e se desmistificam as experiências femininas. Além disso, essa outra ótica revela um impulso ou um desejo de transgredir aquelas vivências tidas como típicas do universo da mulher, denunciando os elementos sociais que impedem essa transgressão.

Essa forma de representação do aperfeiçoamento pessoal da personagem também é vista no cenário estadunidense. Nos interessa neste momento observar não só a relação entre os aspectos comuns entre os dois sistemas literários de transmutação da protagonista em busca de sua formação, mas também notar como o *Bildungsroman* é muito rico para a

ginocrítica e para a agenda feminista. Isso porque, ao tratar de uma protagonista, ele apresenta suas experiências e o seu percurso em busca do aperfeiçoamento psíquico, social, econômico, cultural. Assim, acreditamos que esse gênero literário resgata diversas experiências de grupos de mulheres dentro de uma mesma cultura, expondo a rica variedade de relações entre a mulher e o mundo, ambos mediados pela Literatura.

O tópico dedicado ao termo “Bildungsroman”, no “Oxford Companion to Women’s Writing” (1995), aponta que, na literatura estadunidense, existem, na tradição desse gênero narrativo, personagens que traçam seu processo de aprendizagem através da dedicação à tematização da natureza, da prática sexual, da profícua criatividade e do desejo de pertencimento à comunidade. Na mesma linha de Bailey (1990), no que diz respeito ao gênero dos personagens, o Oxford aponta que geralmente os romances de autoria masculina percebem como positivo o desenvolvimento de um personagem masculino quando ele é bem sucedido nas esferas dessas temáticas. No entanto, as escritoras mostram as protagonistas serem punidas ao tentarem obter sucesso nessas atividades. As heroínas são, na maioria das vezes, castigadas ao tentar desenvolver suas capacidades intelectuais e talentos – características presentes tanto no estágio de emancipação da escritora, descrito por Showalter (1977), quanto na tradição de representação da escritora na literatura brasileira e, também, agora na estadunidense.

O “Oxford Companion to Women’s writing in U.S”. (1995) comenta que os romances estadunidenses publicados nos séculos XVIII e XIX possuem heroínas sendo levadas pelo seu processo de aperfeiçoamento à insanidade e ao suicídio. No século XX, as personagens possuem um desfecho também negativo; entretanto, esses destinos não defendem a vitimização da mulher, mas, sobretudo, servem como sátira da sociedade patriarcal, a qual impede o exercício do indivíduo de suas habilidades e a realização de seus desejos. Sendo assim, grande parte das mulheres, ao tentar penetrar na esfera socioeconômica como escritora reconhecida pela crítica e público, também não encontra um destino favorável. A punição se reflete diretamente no processo artístico das personagens, sendo projetados sobre as heroínas os obstáculos e tensões causados pelo casamento, o marido e os filhos.

O “Oxford Companion to Women’s Writing in U.S” (1995) também salienta que o processo de aperfeiçoamento das estadunidenses nativas mostrado na ficção possui elementos distintos do desenvolvimento das afro-americanas, o qual expressa a influência da opressão causada pelo racismo e a superação do patriarcado através da arte. As obras escritas por estadunidenses nativas transfiguram personagens que celebram a sexualidade e a desestruturação das categorias estanques de gênero. As diferenças nas relações de gêneros não

destacam a opressão, mas sim a busca por aspectos que tragam equilíbrio nas vivências do dia a dia. As personagens jovens se dedicam a preservar e aprender através do legado cultural deixado por seus antepassados, no intuito de resgatar a própria história, formando identidades coletivas. Diversas obras produzidas por imigrantes que residem nos Estados Unidos, advindos de antigas colônias espanholas, mostram o processo de formação da personagem envolvido na luta contra a dominação masculina e a violência advinda da colonização, como o estupro, por exemplo. Entretanto, o *Bildungsroman* produzido pelas estadunidenses nativas se assemelha àqueles feitos pelas latino-americanas, no que toca à questão da exaltação da sexualidade, a natureza e o pertencimento a uma comunidade.

Ainda de acordo com a “Oxford Companion to Women’s Writing in U.S” (1995), os *Bildungsromane* asiático-americanos apresentam o conflito entre a dominação masculina e o desejo de aperfeiçoamento das asiáticas, mostrando em várias obras o resgate de mitos dos ancestrais em prol da consolidação da identidade da comunidade. Como podemos notar, mesmo dentro de um sistema literário, existe uma pluralidade na forma de expressar o processo pessoal e artístico feminino. Isso se dá porque as identidades são múltiplas e, portanto, não é possível generalizar as experiências da mulher, como foi apontado por Heloísa Buarque de Hollanda (1994), no início deste estudo. Compreender o quadro heterogêneo de desenvolvimento da artista é um caminho que servirá como base para a análise do processo de aperfeiçoamento de Briony e de Teresa.

Sobre o gênero semelhante ao romance de formação, Bailey (2005), em “*Künstlerroman*: a mulher artista e a escrita do ser”, assinala que a obra crítica de Eliana Campello, *O Künstlerroman de autoria feminina: a poética da artista em Atwood, Tyler, Piñon e Valenzuela* (2003), é um marco para o estudo crítico da relação da mulher com as artes no Brasil. Assim como acontece no *Bildungsroman*, o *Künstlerroman* pode se mesclar a outros gêneros, como o romance de confissão, memorialista e autobiográfico. Tal como o romance de aprendizado, ao se tratar da formação do artista, os critérios de escolha de obras para serem analisadas criticamente privilegiam protagonistas masculinos e a autoria masculina.

Veremos a seguir que o *Künstlerroman* é um gênero com funções extraliterárias, ao relacionar arte e vida. Ademais, ele é de grande importância para a crítica feminista, ao lidar com a representação da artista ou de uma obra de arte, pois se torna um espaço de transgressão do *status quo*, campo de batalha onde conflitos referentes à experiência social da mulher entram em choque com a ordem vigente.

### 3.3 Conceitos de romance de formação do/ a artista

Ao olhar do artista, espelho do mundo, as coisas devolvem o mesmo olhar (Solange Oliveira, 1993, p. 93).

Eliana Campello (2003), em *O Künstlerroman de autoria feminina: a poética da artista* em Atwood, Tyler, Piñon e Valenzuela (2003), obra citada anteriormente, aponta que muitos estudiosos consideram *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* como texto fundador do romance de artista. No entanto, ela explica que os últimos três livros da série trazem a temática da arte e do artista em segundo plano, tendo a formação pessoal no lugar principal na obra. A figura do artista é renovada, pois, segundo Campello (2003, p.35), “Goethe apresenta uma nova visão do artista, considerando-o um ser criador que expressa o sentimento por meio da forma”. Além disso, a obra de arte é problematizada por seu isolamento na sociedade burguesa, além de ter sua natureza discutida por meio de noções de estética, originalidade, autonomia, entre outras.

Campello (2003) afirma que o romance de formação e do artista, embora importantes na literatura ocidental, não vêm sendo estudados sistematicamente, fato que revela uma omissão em relação a esses gêneros literários. Ela também diz que o modelo narrativo representativo do artista foi construído a partir das experiências masculinas, entendidas como universais. Esse aspecto ressalta ainda mais a relevância desta pesquisa no meio acadêmico, através da qual se espera contribuir para futuros estudos a respeito das experiências femininas no *Künstlerroman*. A estudiosa afirma que muitos críticos consideram o conceito de romance de artista subordinado ao romance de aprendizagem, mas Eliane Campello diferencia os dois gêneros narrativos, revelando que a principal distinção entre eles é que o romance de aprendizado centra-se no processo de aperfeiçoamento de um protagonista, que se inicia na infância e termina na idade madura, fase em que ele já se encontra formado. O *Künstlerroman*, por sua vez, centra-se no desenvolvimento do artista ou em uma obra de arte de modo estrutural, “podendo, ou não, relatar o desenvolvimento físico e psicológico do/a protagonista e/ou de qualquer personagem” (CAMPELLO, 2003, p. 25).

Campello também ressalta que o conceito rejeita a relação de subordinação do *Künstlerroman* ao *Bildungsroman*, e provê uma conceituação ampla para o romance de artista, dizendo ser possível enquadrar uma série de outras obras cujos temas relacionam arte e vida, mesmo naqueles romances em que o desenvolvimento artístico inicia-se já na fase adulta do protagonista. Além disso, ao tratar do relacionamento entre arte e vida, o romance de

artista pode confundir-se ao se aproximar de características específicas de outros gêneros, como autobiografia, confissões, memórias, entre outros, conforme comentamos anteriormente. Ademais, ele pode apresentar estrutura e temáticas variadas, o que confere seu dinamismo e poder de adaptação às diversas culturas e perspectivas.

Dessa forma, percebemos que um exemplo na Literatura Brasileira dos dias de hoje que pode se configurar com um *Künstlerroman* de uma personagem escritora madura é o romance de Helena Parente Cunha, *Mulher no Espelho*, publicado em 1985. Nessa obra, são narrados os conflitos e tensões de uma mulher na busca por encontrar sua identidade através de seu reflexo no espelho. Utilizando-se do tom confessional, a personagem se expressa por meio de um *eu*, caracterizado por ser vítima de um universo patriarcal repressor de sua subjetividade. Tomada por questionamentos metafísicos, por sua dupla identidade, ela lida com as frustrações em torno do casamento, do lar e dos filhos. Esses aspectos se contrapõem aos desejos, revoltas, omissões, indagações, num jogo de pergunta e resposta entre as duas *personas*, trabalhando de forma profunda questões que rodeiam o universo feminino tradicional. Inicialmente, a mulher “real”, imersa em sua realidade, aceita e justifica, sem grandes questionamentos, a exploração de sua figura e a aniquilação de sua subjetividade. Ela é a representação da mulher que adota as crenças e o comportamento que a sociedade espera dela. Porém, seu reflexo no espelho comporta-se de maneira oposta, pois enaltece a necessidade em fazer emergir os sentimentos e desejos da personagem, os quais estão fora do universo do casamento e da maternidade. Em outras palavras, a mulher refletida revela o que há por detrás da máscara social e incita a valorização da subjetividade da personagem. Embora esse romance não apresente de forma evidente o processo de formação da escritora, mesmo na fase adulta, a protagonista encontra no exercício da escrita um refúgio para a sua figura no espelho, uma ferramenta de remanejamento da realidade e uma forma de buscar sua própria identidade, trabalhando com intensidade a relação arte/ vida.

A definição de *Künstlerroman* adotada por Norma Telles, no ensaio “Um palacete todo seu” (1999), centra-se especificamente na artista, nos obstáculos encontrados em sua jornada, no desenvolvimento de sua criatividade e autodescoberta. A estudiosa cita uma característica dessa modalidade literária que muito interessa a esta pesquisa: “o escritor do *Künstlerroman* procura perceber como se tornou artista, sua luta para se compreender e tentar criar algo significativo” (TELLES, 1999, p. 381). Essa informação é relevante, já que a estudiosa argumenta que o escritor imprime no personagem sua visão de mundo para resolver conflitos entre arte e vida, ou seja, o *Künstlerroman* é um gênero que possui como uma de suas características a apropriação da voz do personagem pelo escritor, para que este busque na

produção artística resoluções para conflitos internos e externos. Este quadro pode ser observado nos romances analisados nesta pesquisa, uma vez que as personagens Teresa e Briony, escritoras ficcionais, buscam encontrar na escrita criativa soluções para o plano da vida.

Uma outra definição do gênero literário é a de Massaud Moisés, no *Dicionário de Termos Literários* (2004), onde ele aponta o seguinte:

Romance ou novela que gira em torno da evolução de um escritor, um artista plástico ou um musicista, e de sua luta contra as dificuldades oferecidas pela Arte e o meio ambiente, como o *Retrato do Artista quando Jovem* (1916), de James Joyce, (...) *Doctor Faustus* (1947), de Thomas Mann. Em vernáculo, *O Feijão e o Sonho* (1938), de Orígenes Lessa, e *Cântico Final* (1960), de Vergílio Ferreira. O *Künstlerroman* avizinha-se até certo ponto com o *Bildungsroman* (MOISÉS, 2004, p. 255).

Na definição do verbete *Bildungsroman*, como fora mostrado nesta pesquisa, ele menciona o termo *Künstlerroman* como sinônimo de *Bildungsroman*, com a diferença característica de gravitar em torno da carreira de um artista. Pelo conceito de romance de artista, observa-se que é mencionado se o processo de evolução ocorre desde infância à maturidade. A conceituação se restringe à temática da confrontação entre artista, arte e meio. Além disso, Moisés (2004) não cita como exemplos obras de autoria feminina.

Na guisa de Moisés (2004), Campello (2003) e Telles (1999), Solange Ribeiro de Oliveira, em *Literatura & artes plásticas: O Künstlerroman na ficção contemporânea* (1993), traz uma definição do gênero mais detalhada, ressaltando que, apesar de o gênero assemelhar-se ao *Bildungsroman*, o romance de arte trata de uma narrativa que mostra o desenvolvimento do artista. No entanto, segundo a autora, as definições que se limitam a caracterizar o gênero como aquele que traz o percurso da infância à maturidade, ou simplesmente possui um artista como personagem, são insatisfatórias. Oliveira (1993) tenta estabelecer uma definição que se aproxima mais de uma concepção baseada no entrelaçamento entre vida e arte, pois,

Assim concebido, o *Künstlerroman* inclui qualquer narrativa onde uma figura de artista ou uma obra de arte (real ou fictícia) desempenhe função estruturadora essencial, e, por extensão, obras literárias onde se procura um equivalente estilístico calçado em outras artes, como por exemplo, o estilo impressionista de Katherine Mansfield, a prosa cubista de Gertrude Stein (...) (OLIVEIRA, 1993, p.5).

A partir das definições apresentadas, percebemos que o *Künstlerroman* é a modalidade literária que, por excelência, estabelece a relação entre arte e vida. As conceituações trazidas

colocam, de forma geral, o artista e a produção artística como elementos centrais do enredo. Observamos que a obra de arte presente nessa modalidade literária não desempenha o papel de artefato passivo ou estático, ela dialoga com o meio, possui impacto sobre ele e vice-versa. Essa inter-relação leva o leitor a perceber que a arte não está localizada em um plano distante da vida, nem está envolta por uma redoma de vidro que a isola do mundo “real”. Assim, uma das funcionalidades mais importantes do gênero *Künstlerroman*, sob a perspectiva deste estudo, é afastar a ideia de que arte e vida são elementos opostos, localizados em polos distintos. O enredo mostra ao leitor a associação direta entre as duas instâncias, as quais se aproximam, complementando-se. A figura do artista, por sua vez, é o elo que permite essa associação, pois é por meio das vivências dele que o leitor pode compreender o mundo do personagem a partir das expressões artísticas. Na próxima seção, será discutida a relação arte/vida presente no *Künstlerroman* de modo geral, para que possamos observar, mesmo que de forma breve, como elas se aplicam a *Um Beijo de Colombina* e *Reparação*.

### 3.4 Discussão acerca das relações entre arte e vida no gênero *Künstlerroman*

Solange Ribeiro de Oliveira (1993) se dispõe a analisar uma série de romances brasileiros que trazem protagonistas artistas ou obras que desempenham papel estruturador, principalmente relacionado às artes plásticas. Recorrendo às teorias advindas da semiótica plástica e do conceito horaciano *Ut Pictura Poesis*<sup>45</sup>, a estudiosa defende e esclarece a relação entre literatura e outras artes, mostrando ser a presença do artista ou de uma obra o elemento essencial nos romances de Clarice Lispector, *A paixão segundo G.H.*(1964); Lya Luft, *O Quarto Fechado* (1984); e Antônio Callado (1977), *Reflexos do Baile*. Para efeitos desta pesquisa, buscamos nas reflexões de Oliveira (1993), Campello (2003) e Gomes (2007) as representações de artistas no *Künstlerroman* e suas possíveis relações com *Reparação* e com *Um Beijo de Colombina*.

Segundo Oliveira (1993), o *Künstlerroman* encontra exemplares vindos de autores renomados pela crítica, como Dostoiévski, Balzac, Proust, Virginia Woolf e Clarice Lispector. O motivo pelo qual esses escritores se dedicaram à produção do gênero em questão remonta às transformações ocorridas no século XVIII, quando se observou o confronto entre as artes e as ciências exatas pela busca de conhecimento. Assim, uma gama de escritores se

---

<sup>45</sup> Em linhas gerais, trata-se da expressão usada por Horácio para se referir à aproximação de duas artes diferentes, sobretudo, a poesia e a pintura. A relação poético-pictórica vai gerar uma série de concepções sobre a arte ao longo da história, influenciando, no século XX, a poesia concreta.

volta para esse embate, representando-o em termos literários, de modo a valorizar o pensamento humanístico em detrimento do científico, por meio de uma produção de conhecimento através da arte. Sob a ótica da autora, a leitura de um quadro por uma personagem pode levar a um romance, como é o caso de *O Quarto Fechado*, de Lya Luft. Utilizando-se da concepção de Max Loreau sobre a produção de conhecimento através do contato com a arte, a estudiosa diz que o ato da leitura de uma obra pode levar à “elaboração do mundo pela mente” (OLIVEIRA, 1993, p. 9). Assim, ela interpreta a pintora Lily Briscoe, no romance de Virginia Woolf, *To the Lighthouse* (1927), como uma artista que batalha pela criação de seu quadro, visando, sobretudo, entender as pessoas a seu redor. Os problemas técnicos e estéticos desaguam em soluções tanto no plano da arte quanto na esfera pessoal. Sobre uma visão geral do *Künstlerroman* na Literatura Inglesa, Oliveira aponta:

Poder-se-ia dizer que, até a década de quarenta, Thomas Mann (sobretudo *Doktor Faustus*) e Virginia Woolf são os principais herdeiros do *Künstlerroman* na literatura europeia, especialmente Virginia, que encontra nas artes um ponto fulcral para a elaboração de seu romance, quer pelo uso de técnicas inspiradas em outra arte – o cinema em *Jacob's room* – quer pela figura central de um personagem cujos problemas estéticos e humanos se desenrolam paralelamente ao próprio enredo – a pintora de *To The Lighthouse*, a dramaturga de *Between the Acts*. (...) No romance inglês mais recente, a tradição encontra toda a sua força. São exemplares de *Künstlerroman* *Free Fall* e *The Spire*, de William Golding, ambos centrados em problemas filosóficos e morais inseparáveis de concepções estéticas ligadas à pintura e à arquitetura (OLIVEIRA, 1993, p. 41).

Tal como Lily Briscoe, em *To the Lighthouse*, e Renata, em *O Quarto Fechado*, nos romances que compõem o *corpus* desta tese – *Reparação* e *Um Beijo de Colombina* – a obra de arte tem um papel crucial e estruturador. Briony também busca através da Literatura entender as pessoas a seu redor e remanejar o passado. Os limites entre ficção e realidade são testados a todo o momento, como na cena em que a personagem assiste da janela da casa à irmã Cecília e o jardineiro Robbie conversando em frente a uma fonte. Interessante observar os recursos fotográficos utilizados pelo autor, pois essa imagem vista através da janela compõe um quadro ou uma fotografia em mutação, trazendo para a menina a desconstrução da realidade enquanto elemento estável e fixo. Isso porque Briony assiste à cena e concebe uma narrativa, baseando-se no que vê, embora não tenha conhecimento do que realmente está acontecendo com os outros dois personagens naquele momento. Para o leitor, duas situações ocorrem concomitantemente: ao mesmo tempo em que é mostrado o que se sucede intimamente entre Cecília e Robbie, vemos como a garota constrói sua narrativa e dá



autoridade a ela. Dessa forma, a leitura desse quadro mutante por parte da garota gerará repercussões e reflexões, as quais serão de extrema relevância tanto para as suas concepções em relação à arte, quanto para suas crenças nos fatos da realidade. O conhecimento de Briony vai sendo adquirido sob uma perspectiva dual, em que a arte se mistura com a vida e ambas se aproximam em alguns momentos e em outros se afastam abruptamente. A cada aproximação e distanciamento é gerado um conhecimento sobre o plano ficcional e sobre o plano real no romance. Esse movimento na narrativa funciona como uma câmera que mostra a visão panorâmica dos acontecimentos, assim como um *close* nos personagens, revelando o interior deles. Além disso, segundo Oliveira (1993), existe romance de artista que

(...) pode ser representado por um problema de ‘dislexia’ artística, a incapacidade para a leitura da obra de arte. A tragédia de Rufino, cuja filha é assassinada pela polícia em *Reflexos do Baile*, de Antônio Callado, é prenunciada por sua incapacidade de “ler” um quadro abstrato, Jardim sem Juliana (OLIVEIRA, 1993, p. 9).

Como dito anteriormente, o olhar lançado por Briony sobre a cena da fonte terá consequências em seus atos e na composição de sua visão de mundo. A arte entra nessa questão porque o modo de ver e entender a cena é influenciado pelas leituras de obras literárias infantis e contos de fadas, os quais possuem uma narrativa linear e apresentam apenas um ponto de vista, em que o narrador tem toda a credibilidade e o *status* de “senhor da verdade”. A personagem interpreta equivocadamente as ações de Robbie e Cecília, sem saber que isso a levaria a cometer um crime. Até então, Briony não havia se atentado para a possibilidade de uma realidade fluida, construída a partir de diversos pontos de vista. Dessa forma, a interpretação da protagonista de *Reparação* dos fatos que vão sendo apresentados é pautada no mundo da fantasia da criança, rodeado, neste caso, por histórias infantis. O ato de criar ficções é uma ação que estará presente em seu percurso até a idade madura, pois ao narrar os acontecimentos de sua vida, Briony se torna consciente da impossibilidade de conhecer todas as “verdades”, além da presença irrefutável da fantasia e da imaginação ao se tentar narrar fatos.

No que concerne às características do romance de artista em *Um Beijo de Colombina*, relacionadas à presença da situação de dislexia artística, nota-se que a narrativa é dividida em cascata, no efeito *mise en abyme*, trazendo a figura de dois escritores, sendo que um é personagem de outro. Em outras palavras, temos Adriana Lisboa construindo uma personagem artista, a qual, ficcionalmente, narra a confecção de um romance de autoria de outro personagem artista, João. Assim, no âmbito ficcional, Teresa é a autora da obra e João

seu protagonista artista. Posto isso, podemos dizer que, em termos temáticos, *Um Beijo de Colombina*, além de ser um romance de artista, traz a ficcionalização do *Künstlerroman*. O namorado de Teresa intenta terminar um romance que a amada começara na véspera de seu suposto suicídio. O rapaz vê uma nota deixada por ela contendo versos de Manuel Bandeira, os quais levam o personagem a se indagar sobre as possíveis relações dos versos com o sumiço dela. O trecho selecionado pela garota faz o rapaz acreditar que a mesma havia se suicidado. No entanto, a morte, que ao primeiro olhar lhe parece real, é alvo de constantes reflexões acerca dos possíveis motivos que levariam Teresa a se matar. João não consegue entender, através dos versos de Manuel Bandeira (a arte), a relação destes com o sumiço da namorada (vida), o que poderia se caracterizar como um caso de “dislexia artística”, como descrita por Oliveira (1993). No que diz respeito às “mães” ou aos “pais” poéticos, observa-se nitidamente que Lisboa recupera a figura histórica de Manuel Bandeira para mostrar a influência do poeta na Literatura Brasileira até os dias de hoje. Lisboa escreve um romance utilizando-se de versos dele, assim como Teresa e João, por consequência. Citações diretas e indiretas dos versos do poeta moderno, e sua própria biografia, fazem parte da estrutura do enredo, de modo que se percebe claramente a influência de um autor sobre o outro e também a ideia de que um texto é herdeiro de seus predecessores.

Oliveira (1993), em sua análise de *O Quarto Fechado*, de Lya Luft, aponta que a obra pode ser considerada um *Künstlerroman*, pois possui tanto o artista, quanto a obra como elementos estruturadores do enredo. Além disso, o romance trabalha a dialética entre arte e vida. Sobre *O Quarto Fechado*, ela diz que “no mundo de realidades conflitantes, projetado pela narrativa, arte e artista constituem ponto fulcral, apresentando a criação estética como a única harmonia possível diante do caos da experiência” (OLIVEIRA, 1993, p. 57). A relação entre a criação estética e o caos da experiência vivido pela protagonista Renata é uma noção que se presta também às heroínas-artistas dos romances aqui analisados. Articular as sensações, certezas e incertezas projetadas após a acusação feita por Briony a Robbie, no caso da obra de McEwan (2002), torna-se alvo de inspiração para a criação do romance, estratégia para eternizar a memória da irmã e do namorado, com o intuito de se redimir do crime. Ainda, na última parte da obra, é revelado ao leitor que Briony narra um romance sobre si mesma, advertindo-o de que se trata de uma ficção, ou seja, enquanto autora ficcional, ela constrói uma heroína-artista como se estivesse narrando a si mesma, ao mesmo tempo em que a personagem-escritora trazida não permite ter a veracidade de suas ações constatada. Esse processo também se apresenta em *Um Beijo de Colombina*, quando João decide terminar o romance começado por Teresa na intenção de não só homenageá-la, pois pensa que ela está

morta, mas também no intuito de conhecer melhor o mundo da namorada e entender as causas de seu suposto suicídio. A descoberta feita pelo leitor ao fim da obra, de que aquela história foi uma narrativa construída pela autora ficcional Teresa, tendo João como personagem, ajuda a compreender o destino dos dois amantes.

Com isso, percebemos nos dois romances a tentativa de usar a Literatura como instrumento ordenador da realidade, tentativa que, paradoxalmente, acaba por ressaltar a desordem a que está sujeita a vida humana. Tanto Teresa, quanto Briony são conscientes de que as experiências negativas que viveram (o suposto suicídio de Teresa, em *Um Beijo de Colombina*, e acusação feita pela garota, em *Reparação*) já não são passíveis de resolução, ou seja, não podem mudar o que aconteceu. Nesse ponto, a arte literária surge como uma poderosa ferramenta, pois aparentemente supre a necessidade de ordenar e recriar o real no plano estético, de moldar e ficcionalizar o caos da experiência do modo desejado. No entanto, no caso de Teresa e Briony, o efeito conseguido realça ainda mais a gravidade dos problemas nas experiências das personagens. A relação entre as estratégias narrativas e o romance de artista nessas obras será analisada com mais profundidade no terceiro capítulo.

É necessário ressaltar também que, em ambas as obras, temos um *Künstlerroman* escrito por McEwan (2002) e Lisboa (2003), inserido em outro *Künstlerroman* de autoria ficcional das personagens. De acordo com Campello (2003, p.33), “a representação do/a artista e a descrição de como ele/a se projeta e projeta o mundo, em sua obra, são os elementos reveladores do conflito entre arte e vida”. O encaixe de narrativas nos romances assinalados, principalmente em *Um Beijo de Colombina*, permite que tenhamos dois níveis de percepção da resolução do conflito entre arte e vida, porque é possível perceber, por meio da representação do artista de Lisboa e de Teresa, como a arte levanta problemas estéticos que produzem reflexões sobre problemas reais. Dessa forma, o leitor também pode se atentar para essa função da arte e usá-la a seu favor em seu cotidiano.

Vale citar que a relação entre a criação estética e o caos da experiência também está impregnada no romance de Clarice Lispector, *Pulsões – um Sopro de Vida* (1978), no qual um personagem masculino cria uma escritora, Angela Praline, que trabalha seu caos interior através da escrita criativa. Escrever é uma forma de sobreviver. Tal personagem apenas sobrevive no plano do discurso, pois deseja que, após a leitura da obra, ela sofra a própria morte. É uma *persona* que acredita viver suas inquietações e conflitos apenas enquanto linguagem, mostrando-se conflitante e insuficiente também para abarcar toda a grandeza da subjetividade. Vejamos:

Tenho medo de escrever. É tão perigoso. Quem tentou, sabe. Perigo de mexer no que está oculto – e o mundo não está à tona, está oculto em suas raízes submersas em profundidades do mar. Para escrever tenho que me colocar no vazio. Neste vazio é que existo intuitivamente. Mas é um vazio terrivelmente perigoso: dele arranco sangue. Sou um escritor que tem medo da cilada das palavras: as palavras que digo escondem outras – quais? Talvez as diga. Escrever é uma pedra lançada no poço fundo (LISPECTOR, 1978, p. 6).

A busca pelo cerne da existência – tema comum aos livros de Lispector – muitas vezes encontra obstáculos na linguagem, a qual transborda em sua dinâmica de significados ao expressar a complexidade da subjetividade, dos fatos e da fantasia. Como aponta Oliveira (1993, p.72): “De muitas outras formas cai a moldura, limite entre o quadro e a ‘realidade’ – o mundo representado por enredo e personagens”. Por conseguinte, Angela Praline busca na arte soluções para as questões humanas, assim como Briony e Teresa, nos livros de McEwan e de Lisboa, respectivamente.

A discussão sobre a arte nessas obras nos leva a comentar que Carlos Magno Gomes, no artigo “A artista e a sociedade no romance de autoria feminina” (2007), ressalta sobre a representação da artista ou da arte na literatura brasileira como um tema frequente e variado. Segundo ele, a recorrência dessa temática deve-se ao fato de que, a partir do século XX, percebeu-se a necessidade de refletir sobre a própria narrativa. Trazer para o enredo a arte de narrar é uma das características marcantes da arte pós-moderna, que mais frequentemente se utiliza de recursos como a paródia e a ironia para se autoquestionar. Através de um processo metanarrativo, a construção da identidade da artista é trazida pelas escritoras na medida em que a figura feminina vai sendo fragmentada. Acrescentando a essas considerações, Campello (2003) pontua que o *mise en abyme* é uma das principais características do *Künstlerroman*, que geralmente aparece associado à metaficção. Assim,

Ao descrever a ficção sobre a ficção, isto é, a ficção que inclui em si mesma um comentário sobre sua própria identidade narrativa, dando ao gênero uma função mimética narcisista autoconsciente, de caráter auto-reflexivo, o/ a escritor/ a estará, ao mesmo tempo, afirmando os “poderes do romanesco” (a ficcionalização, propriamente dita) e registrando o “seu apagamento” conforme diz o Demougin. Daí o paradoxo que se instala no nível diegético do *Künstlerroman*. Por força de seu caráter auto-referencial, isto é, a reflexão sobre a produção da obra, no ato mesmo de sua própria escritura – a ficção sobre a ficção – institui um novo ambiente narrativo, em que o/a leitor/ a atua em coautoria com o/ a escritor/ a (CAMPELLO, 2003, p. 29).

Sob a mesma ótica, Oliveira (1993) atesta que, nas obras analisadas por ela, o processo de criação da arte é privilegiado e o leitor é convidado a participar do processo de produção

do discurso literário. Em ambos os romances analisados nesta tese, observa-se que através do recurso *mise en abyme* e da metaficção, o leitor também entra em contato com a feitura do próprio romance lido. É permitido ingressar na mente das escritoras e observar a criação literária, que não se sabe fruto da imaginação ou da realidade ficcional das personagens. Nora Foster Stovel (2002, tradução nossa) fala sobre o aspecto metaficcional de *Reparação*, comentário que também se aplica a *Um Beijo de Colombina*: “*Reparação* é um trabalho metaficcional no melhor sentido, um estudo do mistério da criatividade, da moralidade literária, ele investiga a psiquê do artista”<sup>46</sup>. As estratégias narrativas e os seus impactos na representação das escritoras serão estudados com maior profundidade posteriormente.

Como dissemos antes, as estratégias narrativas, como a intertextualidade, *mise en abyme* e metaficção, são relevantes neste momento por serem características recorrentes no romance de artista e no *corpus* deste estudo, além de pontuar a relação entre vida e arte. Entretanto, seus desdobramentos nos romances de McEwan e de Lisboa serão trabalhados no próximo capítulo, que será dedicado à análise das obras. Na próxima seção, veremos como o *Künstlerroman* passa por uma revisão ao abordar as experiências femininas, e também como esse gênero pode corroborar a construção de um panorama sobre a escritora.

### 3.5 O *Künstlerroman* de personagens femininas

No primeiro capítulo, vimos o processo de emancipação da escritora permeado pela luta, tanto pelo reconhecimento da artista e valorização das experiências femininas, como pelo direito à palavra, autonomia e participação na esfera social. Campello (2003) aponta que o *Künstlerroman* pertenceu apenas ao domínio masculino, no que diz respeito à produção, análise e conceituação, por séculos. Entretanto, ela explica que:

Os personagens-artistas de Goethe, Joyce, Proust, James e de outros mestres da literatura universal são fundamentais para fixação de alguns princípios do *Künstlerroman*. Todavia, tais figuras do herói e do artista, na ficção e na crítica literária tradicional, são assumidas a partir de imagens e conceitos essencialistas e globalizantes, constituindo-se, por isso, em suporte inadequado o estudo desse gênero literário quando se trata de escritora e de mulher-artista (CAMPELLO, 2003, p. 39).

Embora a obra de Goethe, publicada em 1796, seja considerada paradigma do romance de artista, como comentado anteriormente, a estudiosa brasileira diz que poucos são os

---

<sup>46</sup> “*Atonement* is a metafictional work in the best sense; a study of the mystery of creativity and the morality of literature, it plumbs the psyche of the artist” (STOVEL, 2002).

teóricos do gênero literário que apontam produções de autoria feminina. Ademais, no que concerne aos primeiros romances de heroínas-artista, os quais foram publicados até mesmo antes do livro de Goethe, é raro encontrar estudiosos que reconheçam como paradigmas *The Excursion* (1777), de Frances Moore Brooke, e *Julia* (1790), de Helen Maria Williams – obras de autoria feminina produzidas na Inglaterra.

No prefácio do livro de Campello (2003), Rita Terezinha Schmidt (2003, p.12) aponta que “o *Künstlerroman* de autoria feminina na América contemporânea possibilita novas teorizações sobre as convenções do gênero”. Campello (2003) explica que, nos últimos séculos, quando se falava de um texto com autoria feminina, essa afirmação já lhe conferia grandes possibilidades de ser excluído do cânone. Dessa maneira, nesta segunda parte do estudo, notaremos, através dos teóricos e das obras literárias aqui citadas, que nas representações das personagens-escritoras apresentam exemplos recorrentes de ansiedades, conflitos entre arte e vida, denúncias da condição da mulher, entre outros aspectos, os quais redefinem o romance de artista tradicional, isto é, de personagens masculinos. Analisar o gênero romance de artista é ressaltar as nuances referentes à inserção da mulher no campo das artes e perceber as relações de poder que se evidenciam no processo de formação da artista.

Perceberemos também que os elementos apontados como frequentes pela crítica literária são similares àqueles notados na trajetória de emancipação da escritora, como vimos no primeiro capítulo. Entretanto, ao tentarmos apresentar essas considerações, não pretendemos enquadrar as características da modalidade literária, limitando as várias possibilidades de representação proporcionadas pelo *Künstlerroman*. Isso porque, como veremos a seguir, algumas escritoras, como a brasileira Maria Bormann, conseguem projetar uma artista possuidora de autoconsciência enquanto mulher e escritora, que rompe com os aspectos mais recorrentes do *Künstlerroman* de personagens femininos.

Continuando a investigação a respeito do processo de formação da artista, Norma Telles, em “Um palacete todo seu” (1999), ressalta ser comum os críticos afirmarem que até o século XX as escritoras não produziam obras *Künstlerromane*, fato que é desmentido pela presença de pelo menos algumas produções que já foram assinaladas aqui, sendo todas de autoria feminina. Temos os romances ingleses: *The Excursion* (1777), de Frances Moore Brooke, *Julia* (1790), de Helen Maria Williams e *The half sisters* (1848) de Geraldine Jewsbury; os franceses: *Corinne* (1807), de Madame Staël e *Consuelo* (1843), de George Sand; e o romance brasileiro *Lésbia* (1890), de Maria Benedita Bormman.

A exclusão da historiografia literária de muitas obras produzidas por mulheres começa a ser questionada e repensada com o surgimento da Crítica Feminista, por volta dos anos de

1960. Percebemos nesta tese que há uma grande preocupação em resgatar e revisar a produção literária feminina, tanto quanto perceber os mecanismos de interdição da voz da mulher. Quais são os critérios em que se baseia a exclusão? A crítica literária ganha ou se beneficia de algo ao rejeitar a produção literária feminina? Qual é a relação entre o apagamento da autoria feminina e da autoria de outros grupos marginalizados, como negros ou latinos? São alguns dos questionamentos que nós fazemos e também são feitos nos dias de hoje pela crítica feminista, tal como por outros setores literários. Tais indagações, cujas respostas auxiliam no entendimento da constituição das relações que legitimam uma noção de estética, designam papéis sociais atrofiadores do potencial criativo e menosprezam a subjetividade de artistas que não se enquadram no modelo hegemônico.

Telles (1999) ajuda a responder a essas questões quando diz que, na virada do século XIX para o século seguinte, a cultura ocidental, levada por uma ótica burguesa, passou a colocar os gêneros homem e mulher em lados opostos da sociedade, constituindo oposições binárias. Essas dicotomias foram responsáveis pela construção de um pensamento estruturante na cultura, inserindo no cotidiano e nas ciências, bem como na linguagem, filosofia e religião, certas crenças, tidas como naturais do ser humano. Dessa forma, um sistema de representação foi sendo construído a partir de oposições correspondentes ao feminino e ao masculino. Telles (1999, p.381), esclarece:

(...) afirmam-se os pares natureza x cultura, mente x corpo, ativo x passivo, intelecto x sentimento, forma x matéria e muitos outros. Esse sistema legitimou uma sociedade centrada em pai, homem branco, lei, ordem, logos, verdade e que tinha como polo oposto a mulher identificada com a natureza, a mãe e toda sua negatividade, ódio primitivo e todos os não ocidentais.

A partir dessa legitimação do gênero masculino, a crítica literária foi sendo constituída, considerando-se a literatura produzida por homens possuidora de um caráter universal. Como a área de atuação da mulher na sociedade era extremamente limitada por causa das convenções sociais, suas experiências não abrangiam temas como guerras, navegações ou grandes inovações. Quando conseguiram quebrar esse ciclo e obter voz para fazer de si mesmas artistas e construir personagens escritoras, essas obras não foram consideradas parte da tradição *Künstlerromane*. Essa ideia também é trazida por Susana Funck, no âmbito estadunidense. No artigo de sua autoria, “O *Künstlerroman* na Literatura Norte Americana Contemporânea” (1990), ela diz que, mesmo antes da obra de James Joyce, *Retrato do Artista Quando Jovem* (1916), a temática do processo de criação artística já estava consolidada na literatura ocidental, porém, segundo ela, “mais raro é encontrarmos, como

observa Patrícia Meyer Spacks em seu estudo sobre a imaginação da mulher, obras de ficção que celebrem ou mesmo descrevam a trajetória artística da protagonista” (FUNCK, 1990, p. 259). Uma das possíveis razões disso é que, nos estudos literários tradicionais, a presença da mulher é ambígua, pois ela se projeta dentro de uma esfera em que o parâmetro é o Homem, ou seja, ela é sempre o Outro, e ao mesmo tempo é exaltada pelo papel de Musa inspiradora (FUNCK, 1990, p.380). Diante dessa ambiguidade, a escritora não possui uma tradição em que possa se identificar, além de viver o conflito entre a feminilidade e a criatividade, como elementos supostamente opostos, de acordo com o que vimos no primeiro capítulo desta tese, ao se levarem em consideração os apontamentos de Gilbert e Gubar, em *Madwoman in the Attic* (1979). Na mesma linha, Campello (2003) também aponta que, ou a mulher escrita é colocada a serviço dos desejos masculinos, sendo posicionada como texto, ou colocada como musa – idealização masculina. Assim, essas personagens, construídas sob a ótica do homem, não conseguem representar os obstáculos, as crenças e as visões de mundo das mulheres, como também foi apontado por Virginia Woolf (1990), no capítulo anterior.

Na mesma esteira dessas pensadoras, Norma Telles (1999) acredita que a mulher encontrava espaço enquanto personagem, como musa inspiradora ou como objeto de desejo do sexo oposto e, dessa maneira, quando apareciam representadas nas obras de autoria masculina, sua identidade era constituída a partir do olhar dos escritores. Esse fato possui relações com a representação da heroína-artista na ficção. Segundo Campello (2003):

A triunfante jornada em direção à autorrealização e ao sucesso independente do universo da arte não é uma trajetória facilmente alcançada pelas personagens femininas. Isso ocorre porque suas identidades na literatura têm, frequentemente, se moldado a partir de estereótipos da mulher, no desempenho de suas funções secundárias nos papéis de esposas amorosas, mães sacrificadas, virgens pudicas e prostitutas devassas. O *Künstlerroman* de autoria feminina questiona esses papéis pré-estabelecidos à mulher e à artista (CAMPELLO, 2003, p. 16).

Em outras palavras, a estudiosa explica que os estereótipos de identidades providos pela literatura de autoria masculina dificultam a inserção da artista na esfera literária e afetam a autorrealização de personagens femininas. Esse fato também está presente no processo de emancipação da escritora e da formação de sua autoconsciência, como foi apontado no primeiro capítulo desta tese. Campello (2003, p. 16) ressalta que o questionamento sobre essas representações e definições da identidade feminina está presente tematicamente desde o aparecimento do gênero *Künstlerroman*, por volta do fim do século XVIII e início do século XIX, quando “há uma tendência a explorar a impossibilidade de reconciliação entre a tradição



romântica do gênio individual e a feminilidade vitoriana” (CAMPELLO, 2003, p. 16). Campello, baseando-se nas considerações teóricas sobre o assunto feitas por Grace Stewart, em *A new mythos* (1979), afirma que muitas vezes cria-se a expectativa de que o protagonista masculino de um romance de artista tenha sua experiência completada e satisfatória. Já a heroína, destruída pelas frustrações e obstáculos, precisa fazer renascer sua veia artística e, para isso, deve superar os mitos e representações criadas sobre ela e forjar suas imagens e mitos. A estudiosa brasileira diz que, nos romances mais atuais, as autoras procuram focar na coragem da artista em desenvolver com autonomia sua arte, construindo uma visão de heroína que não representa nem a mulher, nem a artista como vítima, embora elas ainda continuem vitimizadas. Em outros termos, nas produções mais recentes, observa-se uma campanha para desconstruir as imagens reducionistas das personagens femininas, na elaboração de heroínas como sujeitos complexos e heterogêneos, capazes de realizar com proficiência as mais diversas atividades pessoais e profissionais.

Dessa forma, percebemos que a problematização em relação à integração entre a vida pessoal e profissional também é uma tendência quando se fala do romance de artista. Esse fato comprova que o processo de emancipação da profissão da escritora, como foi exposto no primeiro capítulo por Showalter (1977), Gubar e Gilbert (1979), entre outras, faz eco na produção de personagens femininas no romance de artista e de aprendizado. Isto porque, na trajetória descrita pelas estudiosas do assunto, as escritoras precisaram enfrentar uma série de obstáculos e lutar contra as crenças patriarcalistas sobre uma suposta inadequação da mulher no campo das artes para ter a profissão reconhecida. Essa luta significa, sobretudo, a busca por revelar à sociedade que os papéis da mulher não se restringem apenas a esposa, mãe e filha, e que esta pode também ocupar o papel de produtora de conhecimento artístico e científico, além de exigir a valorização de suas experiências. As considerações de Bailey (1990) sobre o *Bildungsroman* mostram ainda a luta da mulher para conciliar esses papéis e também exhibe os preconceitos existentes na sociedade quando as mulheres tentavam essa conciliação. No momento em que a mulher busca ser uma produtora e não reprodutora de conhecimento através da arte, no caso da profissão de escritora, as heroínas-artistas também revelam em suas obras, como aponta Norma Telles (1999), Campello (2003) e Funck (1990), o desejo da conciliação e a desconstrução das crenças que impedem essa integração.

*Um Beijo de Colombina e Reparação* não seguem a tendência da tematização da impossibilidade da integração entre as esferas profissionais/ artísticas e pessoais. Vale esclarecer que a constatação dessa tendência nasce a partir das considerações dos teóricos discutidos, os quais também selecionaram obras literárias para tirar essas conclusões. Por se

tratar de uma seleção de exemplos literários, não se pretende generalizar a representação da escritora, mas sim, como os estudiosos aqui assinalados, fazer um recorte das características mais recorrentes no romance de artista, quando se trata de uma mulher. Ainda, não apontaremos os romances de McEwan e Lisboa como pioneiros desse modo de representar a escritora, mas como produções que projetam discursos relevantes para o *Künstlerroman* dos tempos atuais.

A partir dessa colocação, já é possível dizer que, tal como Campello (2003), observamos também que o gênero *Künstlerroman* de personagens femininos aparece, então, denunciando obstáculos e questionando binarismos ao falar de artistas e da relação vida/ arte. As colocações da estudiosa nesse quesito ajudam-nos a responder a questão sobre se o *Künstlerroman* corrobora o resgate das experiências femininas. Afinal, como aponta Campello, a inserção da autoria feminina como categoria de análise reformula alguns aspectos do gênero, sem causar ruptura temática. Assim como a pesquisadora, percebemos que o romance de artista guarda em seu bojo ideologias que o atravessam, tanto de natureza social quanto artística, as quais podem reforçar um sistema excludente ou remodelá-lo. Dessa forma, quando se fala de um gênero literário, é preciso ter em mente suas características mais recorrentes, resguardando a noção de pluralidade e dinamismo, que estão à mercê das mudanças de visão de mundo da sociedade e do modo de se fazer arte. Ao se analisar o *Künstlerroman*, podem-se perceber, portanto, alguns aspectos que rodeiam as experiências das artistas, já que, no caso da crítica feminista,

(...) é possível detectar que o objetivo teórico é compreender o sistema de dominação, enquanto que o objetivo político é extingui-lo. No texto literário, tais objetivos estão presentes, porém subsumidos no campo maior: o da estética (CAMPELLO, 2003, p. 68).

Por conseguinte, notamos que a natureza do romance de artista se alinha com os objetivos da crítica feminista ao abrir espaço para a mulher falar sobre seu contato com as artes, como vê e é vista pela sociedade, entre outros. Com isso, ela pode tentar criar imagens da artista e dela mesma, projetando discursos desafiadores ao poder hegemônico.

Nessa mesma chave, torna-se relevante observar que *Lésbia*, de Maria Benedita Bormman, obra publicada em 1890, é o primeiro *Künstlerroman* produzido no Brasil. Essa obra traz a representação de uma escritora e foge parcialmente das tendências de transmutação da artista que irão se revelar nas produções posteriores. Como comentado no primeiro capítulo, a autora adotou o pseudônimo Délia, publicou outros textos em jornais, folhetins e

escreveu diversos livros, os quais foram bem recebidos pela crítica da época, de acordo com Telles (1999). A temática de sua obra traz uma escritora-personagem que busca tanto a realização profissional quanto a pessoal, porém essa personagem:

Ao contrário da mulher que desvive-se em carinho e afeto, a escritora vive, com prazer e intenso sofrimento, os desejos da mente e do corpo. A cisão entre a realização pessoal na experiência e o eu artístico que deseja liberdade das exigências da vida, característica dos *Künstlerromane* escritos por homens, não acontece neste livro onde a ação decorre da alternância e inter-relação entre esses dois pólos. A fronteira entre vida e arte é rompida (...) (TELLES, 1999, p. 384).

Contrariando a tendência que se seguirá nos romances de artistas que foram produzidos nos séculos seguintes, como está sendo mostrado neste estudo, Délia antecipa, através de sua personagem-escritora, uma noção muito parecida com a de *Um Beijo de Colombina*. Tanto Adriana Lisboa, quanto Délia, trazem um discurso acerca da escritora brasileira diferente de muitas outras autoras que retrataram em suas obras a escritora-personagem, como vimos pelas considerações de Bailey (1990), Campello (2003), Oliveira (1993), entre outras. Este estudo nota que Bormann projeta em Lésbia, mesmo dentro do contexto do século XIX, a mulher que luta por direitos e reconhecimento artístico, questões ainda discutidas nos dias de hoje. Embora a conciliação pessoal e profissional se alterne e não se realize plenamente, a busca individual de Lésbia pelo autoconhecimento, a autonomia e o respeito é um aspecto inspirador para a mulher e artista do século XIX, uma vez que visa conciliar realização pessoal e profissional, sem que tenha um final negativo, embora esteja inserida em um contexto que não incentivava a emancipação econômica e a autonomia da mulher.

Teresa, de *Um Beijo de Colombina*, escrito um século depois de *Lésbia*, pertence a uma geração que goza das conquistas sociais alcançadas no tempo da protagonista de Bormann. A personagem de Lisboa, inserida no contexto político-social do século presente, é herdeira de uma trajetória que foi marcada pela luta a favor da emancipação e do reconhecimento da profissão, necessária ainda hoje. No entanto, o foco da personagem de Lisboa concentra-se na concorrência do mercado literário, no qual encontra as tensões causadas pela hierarquização de gênero já mais amenizadas. Não se pretende afirmar que não existam crenças negativas sobre a escritora no presente século, mas que Teresa já não representa aquela artista preocupada em adquirir o direito em ocupar papéis distintos dos tradicionais na sociedade. Dessa maneira, o romance de Lisboa desenha uma heroína-artista

que se preocupa com o mercado literário e com a busca pela fama a qualquer custo – aspecto que atualiza o romance de artista ao acrescentar em seu enredo elementos pertencentes a uma época e contexto específicos. Sobre o *Künstlerroman* moderno, Campello (2003, p. 32) acrescenta:

*Künstlerroman* examina o modo pelo qual a sociedade afeta a resposta artística. Assim o *Künstlerroman* moderno reflete e discute as consequências importantes para o artista do declínio do patrono individual e o surgimento do mercado enquanto fonte de vida do artista.

Assim como Telles (1999), este estudo observa que no enredo de *Lésbia* há aspectos relevantes para o desenvolvimento do tema pesquisado. Depois de superar duas relações amorosas que atrofiavam seu potencial criativo, Arabela (nome real do pseudônimo Lésbia) se dedica à escrita, torna-se dona do próprio desejo, encontra diferentes paixões e parceiros, trabalha em um jornal, mas enfrenta preconceitos e críticas machistas em seu ambiente profissional. Apesar disso, a decisão de prosseguir com sua profissão não é revogada. Ela luta pela independência, pelo direito de se expressar literariamente e de construir seu próprio espaço em seu lar e na sociedade. Assim, Bormman dá início ao romance de artista no Brasil, porém sua obra não será o modelo a ser seguido por outras produções do gênero, como vimos pelas considerações das teóricas aqui expostas, pois a tendência que se seguirá terá como uma das características a punição ou final desastroso para personagens femininas quando essas desejavam se inserir na esfera pública. Entretanto, a representação da protagonista de Bormman respinga e dialoga com *Um Beijo de Colombina*, pois Teresa é uma heroína-artista que não é punida, nem possui um final “fracassado” por ambicionar ser escritora. Como dito, anteriormente, Teresa luta pela fama ao simular um suicídio, para assim vender mais livros.

Outro aspecto notado por nós é que o enredo da obra *Lésbia* (1890) apresenta a trajetória de uma personagem-escritora projetando um discurso similar àquele das reflexões de Virginia Woolf em *Um teto todo seu* (1990), publicado em 1928. Isso porque, a heroína de Bormman luta pelo reconhecimento e seu sucesso atinge o ponto máximo, na perspectiva deste estudo, pois, mesmo inserida na segunda metade do século XIX, ela consegue construir para si uma vida voltada para a escrita, sem que os empecilhos tradicionais, como as tarefas domésticas, filhos, marido, recursos financeiros, entre outros, que impeçam sua produção artística.

No texto “Profissões para mulheres” (2012), publicado em 1931, Virginia Woolf afirma que, ao tentar resenhar um livro de um autor famoso, ela se viu assombrada por um

fantasma que ela chamou de “Anjo do Lar”. Esse fantasma era uma mulher extremamente submissa à família, que anulava as próprias opiniões e a subjetividade, a fim de agradar a todos. Para se livrar dele, Woolf diz que precisou matá-lo e então prosseguir com o trabalho intelectual e se posicionar ativamente na resenha. A escritora utiliza-se dessa metáfora para mostrar que a execução da profissão de escritora só era possível se a mulher se livrasse dessa sombra da subserviência que anulava sua capacidade criativa. No caso do romance de Délia, *Lésbia* subverte o *status quo*, o qual enquadrava a mulher no papel de esposa e mãe, dona do lar, sem aspirações de desenvolvimento intelectual e artístico na época.

Além disso, observamos que a personagem escrita em 1890 antecipa a fase inglesa *Female*, iniciada por volta de 1920, que vai até os dias de hoje, descrita por Showalter (1977), e também a fase brasileira correspondente à *Female*, iniciada por volta dos anos 1960 até o presente, apontada por Xavier (1999). Essa reflexão é feita porque *Lésbia* representa uma artista que consegue alcançar uma identidade artística própria, fugindo da imitação (fase *Feminine*) e da “guerra entre os sexos” (fase *Feminist*). Telles (1999) observa também essas características na obra de Bormann e acrescenta que o romance antecipou as escritoras inglesas em ao menos dez anos:

Délia estabelece a ligação entre a busca da protagonista por desenvolvimento artístico, independência financeira e amorosa e a noção de um local de trabalho próprio, e com um toque local de excesso, a personagem escritora realiza a sua arte, solitária, não em um “quarto todo seu”, mas num palacete todo seu (TELLES, 1999, p. 384).

As considerações feitas sobre a obra *Lésbia* são relevantes para o entendimento da representação da escritora em *Um Beijo de Colombina* e em *Reparação*, pois nos três romances vemos mulheres que não são impedidas de desenvolver sua arte por conta das intempéries dos papéis sociais designados a elas pela sociedade. Como aponta Campello (2003, p.74), embora silenciadas há séculos, “sem perder a dimensão do senso do belo, a mulher vem cantando a sua história na literatura, na dança, na pintura, na fotografia, no palco, na tela, na arquitetura, enfim, em forma de arte”. Percebemos que o fato de o *corpus* ser escrito a partir de uma perspectiva do tempo presente de seus autores, os quais gozam de um contexto social muito mais receptivo à literatura produzida por mulheres, faz realçar a importância do romance escrito por Délia, uma vez que este antecipa representações futuras de personagens escritoras em mais de um século.

Embora o contexto apresentado traga escritoras e características que perpassam séculos, essa discussão continua atual e necessária, pois, ainda diante de todos esses

apontamentos, são poucas as obras de autoria feminina ensinadas no meio acadêmico ou que são consideradas canônicas, em comparação à produção masculina. Assim, o *Künstlerroman*, por provocar a reflexão sobre o artista e a arte, também ajuda a desconstruir a noção de universalização do conhecimento, da arte e dos direitos, procurando levar em conta as relações de poder que envolvem diversas esferas, sobretudo, a Literatura. Buscamos então, neste segundo capítulo, apresentar as principais nuances que percorrem o romance de aprendizagem e de artista, observando as peculiaridades de cada um deles. Pretendeu-se também apresentar *Reparação* e *Um Beijo de Colombina*, focando nas possíveis relações entre os gêneros literários, suas funções e relações com a crítica literária feminista, além de procurar observar as contribuições que as análises dessas obras poderiam prover para a fortuna crítica do assunto. Todas as considerações feitas no primeiro e neste segundo capítulo servirão de base para os próximos que virão, os quais discutirão aspectos teóricos, mas terão como foco as análises literárias das obras.

#### 4 QUEM CONTA UM CONTO AUMENTA UM PONTO

Este capítulo interessa-se em investigar como a reflexividade, através dos recursos da metaficção, da *mise en abyme* e da intertextualidade, atua nos romances *Um Beijo de Colombina* (LISBOA, 2003) e *Reparação* (MCEWAN, 2002). Acreditamos que estas estratégias narrativas servem para analisar como as temáticas pertencentes aos gêneros *Bildungsroman* e *Künstlerroman* são desenvolvidas, além de compor a parte estrutural dos textos literários explorados. Ainda de forma mais enriquecedora, o exame de tais elementos nas narrativas estudadas nos possibilitam compreender como as personagens se utilizam deles, ficcionalmente, para se posicionarem enquanto autoras das obras.

O presente estudo ainda procura estabelecer um diálogo com o aparato teórico apresentado nos capítulos anteriores, principalmente no que se refere à formação das artistas protagonistas das produções literárias supracitadas. Partimos, então, do princípio de que o *Künstlerroman* opera com os modos estilísticos da metaficção, da *mise en abyme* e da intertextualidade, na consideração de que, ao concentrar-se na formação do artista, o relato da trajetória da figura da criadora e sua obra – elementos estruturantes do enredo – demanda a existência de um discurso sobre o fazer literário, caracterizado, sobretudo, pela reflexividade. Tal observação é de certa forma ratificada por Campello (p. 33, 2003)<sup>47</sup> quando ela afirma que o *Künstlerroman* é “a consequência necessária, que vem apenas ao/à artista e a sua obra, é que a narrativa assume um caráter metafictional”. Campello também aponta que a construção *mise en abyme* se apresenta como um dos elementos mais caracterizadores do gênero romance de artista. A intertextualidade, intercalada à metaficção e à *mise en abyme*, nos permitirá observar as leituras que fizeram parte do processo criativo e da formação das escritoras ficcionais. Dessa maneira, acreditamos que analisar as três estratégias narrativas nos ajudará a perceber os discursos acerca das artistas.

Linda Hutcheon, em *Narcissistic Narrative: the metafictional paradox* (1991, p. 4)<sup>48</sup>, chama estas três modalidades de “narrativa narcisista”<sup>49</sup> e aponta ser o *Künstlerroman* um desdobramento do texto autorreflexivo. Segundo ela, “o processo de narração começa a invadir o conteúdo da ficção. Do *Bildungsroman* ou *Entwicklungsroman*, em seguida, veio o

<sup>47</sup> CAMPELLO, Eliane. *O Künstlerroman de autoria feminina: a poética da artista em Atwood, Tyler, Piñon e Valenzuela*. Rio Grande do Sul: Editora da FURG, 2003.

<sup>48</sup> Todos os trechos retirados desta obra serão traduzidos por nós para o português.

<sup>49</sup> “Narcissistic Narrative”. (HUTCHEON, 1991, p. 4).

*Künstlerroman* com a sua preocupação com o crescimento do artista<sup>50</sup>” (HUTCHEON, 1991, p. 11). Além disso, *Reparação* e *Um Beijo de Colombina* são obras que tematizam discursos acerca do fazer literário e do posicionamento da artista mulher. A metaficção, *mise en abyme* e a intertextualidade igualmente se tornam elementos estruturais dos romances, visto que o encaixe de narrativas e a reflexão sobre o processo criativo atuam a favor da construção dos enredos. Isso se deve ao fato de que as protagonistas são representadas como artistas que se utilizam destas estratégias para expressar suas preocupações em relação à arte, o que corrobora a construção de suas identidades enquanto escritoras.

Ressalta-se que, no momento, apresentaremos as definições de metaficção, de *mise en abyme* e de intertextualidade, sem que com isso se queira esgotar o assunto e eleger alguma delas como superior. Esta posição foi tomada para que possamos seguir nosso objetivo principal na pesquisa que é elucidar as formas de representação das personagens-escritoras em *Reparação* e *Um Beijo de Colombina*. Outro ponto a ser destacado reside no fato de que ao dialogarmos com os conceitos citados nos romances estudados, diferentes pontos de análise foram gerados, restando-nos optar pela investigação daqueles que mais respondiam à questão lançada na hipótese principal desta pesquisa. Ademais, não devemos esquecer que o presente estudo, que se pretende analisar a representação da artista, tem como foco as personagens-escritoras, que no tempo e espaço diegéticos se configuram como as autoras das obras por nós analisadas, embora saibamos que são criações e apropriações dos escritores empíricos, Adriana Lisboa e Ian McEwan.

#### 4.1 Metaficção e *mise en abyme* em *Reparação* e *Um Beijo de Colombina*

O conceito de metaficção encontra uma teoria pluralizada, já que os autores selecionados para esta discussão constroem seu aparato teórico sob ângulos diferentes. Patricia Waugh (1984) trabalha a metaficção a partir de várias frentes, mas enfoca o alcance da mesma na relação vida e arte; Linda Hutcheon (1991) discute, sobretudo, o papel do leitor enquanto coautor da obra, imerso em um paradoxo criado do próprio ato de leitura; Mark Currie (1975) chama atenção para os limites entre o discurso ficcional e o crítico literário presentes na escrita metaficcional; Hillary Lawson (1985) observa a questão da reflexividade

---

<sup>50</sup> “The process of narration began to invade the fiction’s content. Out of the *Bildungsroman* or *Entwicklungsroman*, then, came the *Künstlerroman* with its preoccupation with the growth of the artist” (HUTCHEON, 1991, p. 11).



sob um caráter literário-filosófico, porém, em prol dos interesses deste estudo, focaremos nas considerações dele no que se refere à linguagem.

A pluralidade teórica pode enriquecer e auxiliar nossa compreensão sobre a análise das obras, visto que tais enfoques se apresentam de forma bastante complexa e contundente nos romances investigados. Ainda observamos, por meio dos teóricos citados, que a metaficção não é um tipo de texto inventado no tempo presente, nem é limitado a uma época específica. Hillary Lawson, em *Reflexivity: The Post-modern Predicament* (1985)<sup>51</sup>, diz que, embora a reflexividade estivesse sempre presente, ela vem mostrando uma preocupação mais intensa e proeminente nas últimas décadas. Diferentes áreas do conhecimento, como história, antropologia, psicologia, entre outros ramos da ciência, têm problematizado os conceitos de verdade, fato e valores. Isso porque as questões sobre a reflexividade têm ganhado força e começaram a se tornar mais intensas a partir do momento em que o indivíduo reconheceu a linguagem, o signo e o texto como elementos flexíveis, múltiplos, sensíveis ao engendramento do sujeito. O indivíduo também percebeu que a substância fluida que é a linguagem é matéria estruturante das convicções pessoais, sociais e políticas. Por consequência, o olhar, cada vez mais reflexivo, autoconsciente e questionador, gerou uma crise de valores e verdades nos últimos tempos.

Nosso espaço de certeza, criado a partir da crença em Deus, nas experiências fenomenológicas, nas observações empíricas e credices do senso comum, foi sendo questionado ao percebermos o caráter inerentemente textual presentes nelas. A percepção de que as convicções se encontram inseridas dentro da linguagem, de um sistema de signos que já não é visto como neutro, coloca no centro do debate a credibilidade das “verdades eternas” ou, como aponta Lawson (1985, p.10), “verdades transparentes”<sup>52</sup>, dificultando também novas criações de crenças inquestionáveis. Deste modo, Lawson aponta que:

A observação empírica é questionada com o argumento de que é dependente de teoria. O senso comum é posto em dúvida por motivos de relativismo cultural. Esse questionamento, no entanto, levou a pontos de vista que são instáveis. Tais afirmações como “não há fatos”, “não existem lições da história”, “não há respostas ou soluções definitivas”, “são todos paradoxos reflexivos” (LAWSON, 1985, p. 9)<sup>53</sup>.

<sup>51</sup> Todos os trechos retirados desta obra foram traduzidos para o português por nós.

<sup>52</sup> “transparent truths”(LAWSON, 1985, p. 10).

<sup>53</sup> “Empirical observation is questioned on the grounds that it is theory dependent. Common sense is doubted on the grounds of cultural relativism. This questioning, however, has led to views which are unstable. Such claims as ‘there are no facts’, ‘there are no lessons of history’, ‘there are no definitive answers or solutions’, ‘are all reflexive paradox’” (LAWSON, 1985, p. 9).

Não só as ciências factuais, mas também outras áreas do conhecimento foram atingidas por essa tendência. Nas artes, acreditou-se por muito tempo haver uma distinção clara entre elementos como “fato e ficção, realidade e mito, verdade e falsidade” (LAWSON, 1985, p. 10)<sup>54</sup>, mas a diferenciação é abalada ao se reconhecer que as oposições são construídas por e através da linguagem. Escritores, pintores, cineastas imprimem em seus trabalhos preocupações concernentes à reflexividade. O posicionamento de Lawson (1985) revela-se consonante com o pensamento de Linda Hutcheon (1991), quando esta nos mostra o impacto do olhar reflexivo nas artes:

(...) autoconsciência da metaficção formal e temática hoje é paradigmática da maior parte das formas culturais (...) dos comerciais de televisão aos filmes, dos livros em quadrinhos à vídeo arte. Nós parecemos fascinados ultimamente pela habilidade dos nossos sistemas humanos de referir a si mesmos em um processo de reflexos sem fim (HUTCHEON, 1991, p. XII)<sup>55</sup>.

Esta fascinação é comentada por Hutcheon (1991) quando ela aponta que na ciência, arte e história, o discurso não é apenas um espaço que contém informações neutras, ele é uma substância de manipulação em potencial, tanto pelo seu poder retórico, quanto pela possibilidade de evasão via silêncio. Em sintonia com Lawson (1985), no que diz respeito às artes, a teórica ressalta que nunca devemos esquecer que a metaficção não é um artifício novo e de nenhum modo melhor que outra forma estética. Ela pertence a uma grande tradição romanesca, mas é sobre a sua profundidade e seus níveis de autoconsciência presentes no texto que faz com que ela tenha um grande papel na literatura atual. Em outras palavras, a diferença entre a forma que este expediente era usado em movimentos literários anteriores para o modo com o qual é utilizado hoje em dia, recai na intensificação do grau de consciência em relação ao processo criativo. Em sua definição do termo, ela aponta: “Metaficção, como agora foi chamada, é ficção sobre ficção – ou seja, ficção que inclui dentro de si mesma um comentário acerca de sua própria narrativa e/ ou identidade linguística” (HUTCHEON, 1991, p. 1)<sup>56</sup>.

<sup>54</sup> “Distinction between fact and fiction, reality and myth, truth and falsity” (LAWSON, 1985, p. 10).

<sup>55</sup> “(...) the formal and thematic self-consciousness of metafiction today is paradigmatic of most of cultural forms (...) from television commercials to movies, from comic book to video arts. We seem fascinated lately by the ability of our human system to refer to themselves in an endless mirroring process (HUTCHEON, 1991, p. XII).

<sup>56</sup> “‘Metafiction’, as it has now been named, is fiction about fiction – that is, fiction that includes within itself a commentary on its own narrative and/or linguistic identity” (HUTCHEON, 1991, p. 1).

Em *Reparação*, existem diversos momentos em que o texto discute a si próprio. Um dos mais memoráveis, que dialoga também com o *Künstlerroman* de Briony, é a cena em que ela envia para uma revista, *Horizon*, um rascunho do que viria a ser depois o romance *Reparação*. A personagem escreve o texto intitulado “Dois vultos junto a uma fonte” (MCEWAN, 2002, p. 372) e, na opinião do editor Cyril Connolly, este precisava de um amadurecimento maior no desenvolvimento da narrativa. Neste ponto, o leitor já pode inferir do que se tratam os escritos da garota pelo título do texto que remete à cena da fonte protagonizada entre Cecília e Robbie. O editor provê uma série de dicas para o desenvolvimento do enredo:

Veja-se, por exemplo, a criança à janela, cujo relato é apresentado em primeiro lugar – sua incapacidade de compreender a situação está muito bem captada. (...) Ficamos intrigados quando ela decide abandonar os contos de fadas, as histórias folclóricas e peças que ela vinha escrevendo até então (seria ótimo se pudéssemos saborear um desses escritos). (...) A moça entra vestida na fonte para pegar os pedaços. Não seria melhor se a menina que assiste à cena não soubesse que o vaso havia se quebrado? Seria ainda mais misterioso para ela o mergulho da moça na fonte. (...) Se a menina compreendeu de modo tão errôneo a estranha cena que se desenrolou diante de seus olhos, ou ficou tão intrigada com ela, de que maneira esse fato poderia afetar a vida dos dois adultos? Quem sabe a menina não interviria entre eles de algum modo desastroso? (MCEWAN, 2002, p. 374).

Quando nos é revelado que Briony, ficcionalmente, é a autora da obra percebemos que as sugestões do editor foram incorporadas ao enredo, como, por exemplo, a peça escrita por ela na infância *Arabella em Apuros*. Sobre a ideia dada pelo crítico de que seria mais interessante se Briony não soubesse do vaso, na primeira parte da obra a descrição da cena da fonte em que Cecília decide mergulhar para pegar o pedaço do enfeite, temos o seguinte: “Por insistência de Robbie, ela estava tirando as roupas, e muito depressa. (...) Que estranho poder ele teria sobre ela. Chantagem? Ameaças?” (MCEWAN, 2002, p. 53). Como pudemos perceber, Briony desconhece as razões que levaram a irmã a mergulhar. De forma ainda mais contundente, temos o modo desastroso como a protagonista vai interferir na vida dos dois adultos, com a acusação de estupro e as consequências trazidas pela guerra. Vale ressaltar uma observação de Linda Cruise, no artigo “Getting an Angle on Truth: An Analysis of Narrative Viewpoint in Ian McEwan’s *Atonement*” (2008) quando esta diz que, se Briony adicionou na cena da fonte o fato de a menina não saber do vaso quebrado, o que teria então acontecido se ela não tivesse adicionado esta informação? Cruise explica: “Esta é

uma revelação intrigante porque isso significa que o leitor atual pode apenas especular o que de fato foi incluído no primeiro rascunho de Briony, datado de 1940” (CRUISE, 2008)<sup>57</sup>.

Desta maneira, a autora fictícia Briony insere na versão final do livro os pontos considerados relevantes para o editor. Esse efeito metaficcional ainda é mais intenso ao chegarmos ao fim do livro e termos a confissão de que Briony narrou os acontecimentos de sua infância, embora seja impossível medir até que ponto a autoria fictícia foi fiel aos fatos. Assim, temos o processo de aperfeiçoamento artístico através da metaficção, onde a narrativa discute a si própria.

Em *Um Beijo de Colombina*, a metaficção se apresenta em diversos níveis e camadas, desde o nome do livro, seus capítulos que resgatam a poesia de Manuel Bandeira, na obra *Estrela da vida inteira* (1970), até o enredo do romance que mescla as poesias do poeta modernista à narrativa de Lisboa. Além da obra de Bandeira e de outros escritores e artistas, *Um Beijo de Colombina* discute a si próprio e seu processo de confecção. Já nas primeiras páginas, temos o seguinte comentário de João:

O livro novo já estava quase concluído quando nos conhecemos, naquela festa. Teresa me falou menos dele do que de seu próximo projeto, um romance baseado em poemas de Manuel Bandeira. Interessante, comentei, e estava sendo sincero. Quer dizer, inventar uma história com começo, meio e fim a partir de poemas (LISBOA, 2003, p. 22).

Ressalta-se também que nas produções de McEwan e Lisboa temos uma série de prolepses, a exemplo das citações acima, que adiantarão e alertarão o leitor dos acontecimentos futuros, ao mesmo tempo em que discutirão o fazer literário, como é o caso do excerto do romance de Lisboa. No último capítulo, chamado de “Unidade”, temos a revelação da autoria ficcional:

Na tela do laptop ainda brilha a última página do romance. Será que pode chamá-lo de romance? Talvez seja uma novela. Um romance curto. Não importa. E qual será o título? Teresa anotou algumas opções. Pensou em A estrela do beco, pensou em Um Beijo de Colombina. (p.134)

Neste trecho vemos a narradora refletir sobre o gênero da obra e até mesmo pensar sobre o título do romance. Assim, o leitor percebe nitidamente um alto grau de consciência com relação ao processo criativo, representado pelas personagens-escritoras.

---

<sup>57</sup> “This is an intriguing revelation, because it means the present-day reader can only speculate as to what in fact was included in Briony’s first draft, dating back to 1940” (CRUISE, 2008).

O título do livro de Hutcheon, *Narcissistic narrative: the metafictional paradox* (1991), sugere uma teorização acerca da metaficção, porém, o conceito de narrativa narcisista não se restringe ao termo; pelo contrário, se amplia a outras estratégias, como a *mise en abyme* e a intertextualidade, por exemplo. A definição de intertextualidade que usaremos na pesquisa corresponde, sobretudo, àquela proposta por Julia Kristeva (2005), a qual será exposta na próxima seção. A definição principal de *mise en abyme* utilizada neste trabalho é aquela dada por Lucien Dallenbach, em *The mirror of the text* (1989). Adicionaremos ao longo de nossa análise outros teóricos que discorrem sobre a *mise en abyme*, que já foram citados neste capítulo, como Hutcheon (1991) e Waugh (1985).

Em *The mirror of the text* (1989), Dallenbach esclarece que o termo foi cunhado por Gide, em 1891. Analisando e discutindo os pontos mais importantes da obra de Gide, o estudioso aponta que a *mise en abyme* tem por objetivo expor o processo de construção da escrita, provendo-lhe um caráter reflexivo. Apesar de ser um termo amplo e possuir diferentes categorias, Dallenbach (1989, p.8) procura defini-lo de forma geral dizendo se tratar de uma narrativa dentro de outra, de modo a estabelecer uma conformidade com aquela que a contém. Patrícia Waugh, em *Metafiction: the theory and practice of self-consciously fiction* (1985), informa que esse efeito é chamado de *Chinese box Structures* (p. 20), referindo-se a um brinquedo em que uma caixa maior contém outras caixas menores. Waugh acrescenta:

Na literatura uma estrutura Chinese Box se refere a um romance ou drama que é contado na forma da narrativa dentro da narrativa (e assim por diante), dando pontos de vista sobre diferentes perspectivas. Exemplos incluem o romance de Mary Shelley (1818) *Frankenstein*<sup>58</sup> (WAUGH, 1985, p. 22).

Outros exemplos incluem *Um Beijo de Colombina e Reparação*, os quais possuem narrativas incluídas em uma maior. Ambos os romances trazem igualmente a ideia de livro dentro do livro, na qual, fora o enredo principal, temos o enredo tematizado sobre a produção da obra. Desse modo, percebemos que Dallenbach, Hutcheon (1991) e Waugh (1985) atribuem natureza reflexiva à *mise en abyme*.

O termo “narcisista”, no título do livro de Hutcheon, nasce por analogia ao mito de Narciso e descarta uma conotação pejorativa das narrativas com essa característica, já que Hutcheon relaciona esse adjetivo ao texto e não ao autor. Assim, em analogia, ela diz que “o

---

<sup>58</sup> “In literature a Chinese box structure refers to a novel or drama that is told in the form of a narrative inside a narrative (and so on), giving views from different perspectives. Examples include Mary Shelley's 1818 novel *Frankenstein*” (WAUGH, 1985, p. 22).

papel fino é o espelho d'água; o texto é o seu próprio reflexo” (1991, p. 14)<sup>59</sup>. De acordo com Hutcheon, o conceito aponta para um tipo de escrita autorreferente e autorrepresentacional, a qual possui dentro de si mesmo um comentário sobre a própria condição de linguagem e de ficção, assim como demonstra os processos de produção e recepção de uma obra. Dentro deste conceito, inclui-se a *mise en abyme*.

Conforme Hutcheon (1991), a narrativa narcisista nasce como uma condição original do gênero romance, datando da publicação da obra de Cervantes, *Dom Quixote*, no início do século XVII. No entanto, a definição do termo proposta pela pesquisadora não propõe qualificar a narrativa narcisista categoricamente como um tipo de texto autorreflexivo, e sim como uma etapa do processo de formação da autoconsciência. Hutcheon (1991) acrescenta que com o desenvolvimento da técnica metaficcional, ao longo dos séculos, a figura do escritor e o fruto de seu trabalho, ou seja, o gênero romance, começaram a ser um legítimo tema na composição da narrativa – característica encontrada em *Um Beijo de Colombina e Reparação*. Segundo Hutcheon, a autorreflexividade está presente na Literatura desde o aparecimento do romance, adquirindo diferentes roupagens e passando por diversas variações. A teórica ainda acrescenta que a metaficção permitiu,

(...) em termos literários, a transformação da forma em conteúdo: o assunto iria mudar novamente do romancista para sua escrita. Romances que começam a refletir e refletir sobre sua própria gênese e crescimento<sup>60</sup> (HUTCHEON, 1991, p. 12).

Na citação acima, a estudiosa diz que o assunto iria mudar novamente do romancista para a sua escrita, ou seja, o foco das atenções muda do autor para o texto. Para abordarmos melhor essa colocação é necessário citar alguns pensamentos de Roland Barthes, em “A morte do autor” (2004, p. 3):

(...) o autor nunca é nada mais para além daquele que escreve, tal como eu não é senão aquele que diz eu: a linguagem conhece um ‘sujeito’, não uma ‘pessoa’, e esse sujeito, vazio fora da própria enunciação que o define, basta para suportar a linguagem, quer dizer, para a esgotar (...).

---

<sup>59</sup> “The thin paper is the reflecting pool; the text is its own mirror” (HUTCHEON, 1991, p. 14).

<sup>60</sup> “(...) 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” (HUTCHEON, 1991, p. 12).

Vemos que a linguagem desconhece a figura do autor como aquele que unicamente resguarda o significado do texto. À linguagem não compete conhecer a “pessoa” com sua identidade e posições pessoais definidas, e sim o “sujeito”, aquele que se constrói durante o ato de escrita, ou seja, a identidade do autor se constitui por meio da linguagem. Tendo posto isso, notamos que Hutcheon (1991) ratifica as considerações de Barthes (2004) na citação acima, adicionando que atualmente o foco se volta mais para a feitura do texto escrito do que para a figura do escritor. Trata-se de uma atenção maior para os aspectos que rodeiam a produção ficcional e direcionam a confecção do romance. Entretanto, essa ótica não elimina a importância da figura do autor de modo geral. Este é constituído pela linguagem, sua autoridade discursiva permanece sólida, se posicionando cada vez mais como foco da literatura dos dias de hoje e sendo alvo de debates no âmbito da teoria literária.

Em outras palavras, primeiro temos a percepção de que o autor é a *persona* que se constrói por meio da linguagem e não através de atributos fixos que o tornam identificável como indivíduo. Depois de dada essa importância maior para o texto e para a linguagem, Hutcheon (1991) vê com uma frequência maior nos dias de hoje escritores tratarem dos modos de construção de um texto dentro da ficção. Tendo isso em mente, a teórica acrescenta que o *Künstlerroman*, então, é um gênero que se alimenta deste processo pelo qual passa a obra literária. Através da metaficção, o artista começa a ser tematizado e, conseqüentemente, as peripécias de seu processo criativo. Assim, percebe-se que o *Künstlerroman* é um gênero fruto do processo de formação da autoconscientização.

Em *Um Beijo de Colombina e Reparação*, a tematização da arte e do artista se dá em diferentes níveis e vieses, os quais são mais claramente observados quando passamos a conhecer a gênese e o processo de desenvolvimento do romance. O acesso aos “bastidores” da construção das narrativas se dá através das experiências de vida das personagens que se aventuram nos labirintos da escrita. O aprofundamento de suas reflexões sobre o texto ficcional é apenas o ponto de partida para a geração de outros desdobramentos sobre a própria vida dos personagens. A metaficção atua como pano de fundo para o desenrolar do enredo, causando aí o efeito *mise en abyme*, que, segundo Campello (2003, p.102), “é um dos artifícios literários pelos quais a metaficção opera”, aspecto típico do *Künstlerroman*.

De acordo com Hutcheon (1991), a principal característica que distingue a metaficção do tempo presente daquela praticada anteriormente é o nível de participação do leitor. Este, precisa se adequar aos novos desafios que a metaficção coloca em seu caminho ao quebrar a estrutura convencional do gênero romance. Nas palavras de Hutcheon, o paradoxo do leitor acontece no ato de leitura, já que:

(...) enquanto ele lê, o leitor vive em um mundo em que é forçado a reconhecer como ficcional. No entanto, paradoxalmente, o texto também exige que ele participe, que ele se ocupe intelectualmente, imaginativamente, e afetivamente em sua cocriação. Esta via de mão dupla é o paradoxo do leitor. O paradoxo do próprio texto é que ele é tanto narcisisticamente autorreflexivo e ainda direcionado para o exterior, orientado para o leitor (HUTCHEON, 1991, p. 7)<sup>61</sup>.

Assim, ao mesmo tempo em que o leitor é distanciado do texto pela percepção de que está sendo inserido no mundo ficcional, esfera artificial e discursiva, ele é chamado a participar da construção deste mundo por meio da leitura, ou seja, o receptor se distancia e também se aproxima por meio do papel de coprodutor do significado da obra. Segundo Hutcheon (1991), esse exercício requer que o leitor responda ao texto afetiva e intelectualmente de modo semelhante àquele exigido por suas experiências pessoais. O leitor nunca teve uma atuação passiva, mas, neste tipo de narrativa, ele passa a ser elemento integrante do texto, necessário para a sua concretização, de modo a estabelecer uma relação autor-leitor diferenciada. Já o paradoxo do texto, por sua vez, reside no seu aspecto autorreflexivo, ou seja, ele possui uma narrativa que volta para si mesmo, e ao mesmo tempo, é direcionado para seu exterior por estar à mercê da leitura do público.

A autoconscientização provocada pelo texto narcisista atinge o leitor, quando este é forçado a se perceber, durante o processo de leitura, como construtor de uma realidade, mesmo que ficcional, moldada pela linguagem. A percepção trazida pela ficção de que a realidade é construída por meio da linguagem influencia o leitor na produção de realidades em seu dia a dia, pois “ler e escrever pertence aos processos da ‘vida’ tanto quanto pertencem aos da arte” (HUTCHEON 1991, p. 5)<sup>62</sup>. Notamos que este exercício altamente interativo é até mesmo transgressor, no sentido de que a percepção pode gerar questionamentos de ideias cristalizadas, promovendo desconstruções e reconstruções, como nos demonstrou Lawson (1995). Desta maneira, Hutcheon diz que a metaficção sugere que a melhor maneira de desconstruir o poder é exhibir toda a arbitrariedade e as estruturas que compõem a autoridade.

---

<sup>61</sup> “while he reads, the reader lives in a world which he is forced to acknowledge as fictional. However, paradoxically the text also demands that he participate, that he engage himself intellectually, imaginatively, and affectively in its co-creation. This two-way pull is the paradox of the reader. The text own’s paradox is that it is both narcissistically self-reflexive and yet focused outward, oriented toward the reader (HUTCHEON, 1991, p. 7).

<sup>62</sup> “Reading and writing belong to the processes of ‘life’ as much as they do those of ‘art’” (HUTCHEON, 1991, p. 5).



Nisso, incluem-se o desmascaramento das velhas convenções literárias expondo-as à reflexão do receptor.

Vale ressaltar que Currie (1975) trata a escrita metaficcional como aquela que abala os limites entre o discurso literário e o da crítica, mesclando ambos e, portanto, trazendo o leitor para uma faceta ficcional reflexiva acerca da arte. Percebemos, então, que a metaficção faz um movimento duplo, voltando-se primeiramente para o interior do texto (mundo ficcional) e depois para o exterior dele (convenções sociais, literárias e estruturas de poder). Esta ideia dialoga com a definição de metaficção proposta por Patricia Waugh, na obra *Metafiction: the theory and practice of self-consciously fiction* (1985):

Metaficção é um termo dado à escrita ficcional, a qual autoconscientemente e sistematicamente foca sua atenção para seu status como um artefato, no intuito de se colocar questionamentos sobre a relação entre ficção e realidade. (...) Fornecendo uma crítica a seus próprios métodos de construção, tais escritas não apenas examinam as estruturas fundamentais da ficção narrativa, eles também exploram a possível ficcionalização do mundo fora do texto literário ficcional (WAUGH, 1985, p. 2)<sup>63</sup>.

Waugh nota que a metaficção desempenha um papel que vai além da esfera literária, pois alerta o leitor das inúmeras funções que a linguagem exerce tanto no dia a dia quanto na esfera ficcional, como também afirmaram Lawson (1995) e Hutcheon (1991). Dessa maneira, ao expor a construção do mundo ficcional, a metaficção do tempo presente questiona conscientemente a estabilidade e a naturalidade com a qual o mundo é visto. Ela contribui e atende ainda mais a uma noção de que realidade e história não são feitas a partir de verdade inquestionáveis, mas sim de construções e estruturas móveis. Nesse sentido, Hutcheon (1991, p. XIX) afirma: “História – privada ou pública – é discurso; portanto, também ficção”<sup>64</sup>. Além disso, como adiciona Waugh (1985), ao chamar a atenção do leitor para o processo de construção de um texto, a metaficção frustra a expectativa do público em encontrar uma estrutura convencional, um fim único da narrativa e um autor que possui controle sobre tudo e todos os personagens.

Em *Reparação*, não temos um fim único e acabado. Em um primeiro momento, sabemos pela voz do narrador que Robbie e Cecília ficaram juntos e felizes no fim da história.

---

<sup>63</sup> “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 fictions 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” (WAUGH, 1985, p. 2).

<sup>64</sup> “History – both private or public – is discourse; so too fiction” (HUTCHEON, 1991, p. XIX).

Depois, Briony confessa que eles morreram e não se reencontraram, ou seja, através da metaficção temos a revelação de dois finais para os personagens. Além do mais, a estrutura de *Reparação* não é convencional, visto que a narrativa mostra pontos de vistas diferentes sobre as mesmas situações, apresentando várias possibilidades de entendimento sobre os fatos. Teresa, em *Um Beijo de Colombina*, também não dá ao personagem João um fim único, uma vez que quando está se apropriando da voz narrativa dele, o personagem termina em uma praia, acompanhado da cachorra Boy, separado da namorada. Quando chegamos ao final da narrativa, Teresa confessa que ela e João continuam o namoro e que ele está dormindo na cama enquanto ela acaba de escrever o romance que estamos lendo – dois finais para os personagens. Da mesma forma neste romance, a estrutura não é convencional, uma vez que a narrativa é feita a partir da memória, de forma a ser não linear, possuindo uma série de cortes no tempo, trazendo *flashbacks* para os momentos presentes. Ademais, Teresa, enquanto narradora autoconsciente na última parte do livro, reconhece a importância do leitor, pois ela sabe que, após a escrita do romance – aquele que estamos lendo no momento –, a construção de sentido e de juízo de valor já não pertencem mais a ela, mas ao leitor. Ela reflete o seguinte: “Talvez gostem do livro, talvez não. Gostaram dos últimos, e houve também aqueles prêmios, mas isso não quer dizer muita coisa (...). De qualquer modo, gostem ou não gostem, isso já não lhe diz respeito (...)” (LISBOA, 2003, p. 135).

Portanto, Teresa se preocupa com a recepção da obra, reconhecendo que o romance não pertence somente a ela, e sim ao público, se esvaindo da responsabilidade de resguardar em sua figura de autora a totalidade do significado. De modo semelhante, Briony, como narradora autoconsciente de *Reparação*, na última parte do livro, confessa que a escolha pelo final feliz que Robbie e Cecília tiveram também é fruto de uma preocupação com o leitor: “Que sentido, que esperança, que satisfação o leitor poderia extrair de um final como esse?” (MCEWAN, 2002, p. 443). Desse modo, ela dá poder ao público e se desfaz, a certo nível, do posto de única autoridade da narrativa. Assim, podemos ver a inscrição das escritoras-personagens por meio da linguagem, deixando claro o papel de intermediadora entre o texto e o público.

Com isso, nos dois romances, há a forte presença de um projeto metaficcional que não se pretende apenas enquanto recurso estilístico, mas também como um instrumento de inclusão do leitor na construção de significados do texto, via leitura. Além dos motivos já apontados acima, entendemos que os finais abertos em ambos os textos também incitam a participação do receptor em julgar as personagens. A Teresa narrada por João finge suicídio, abandonando o namorado sem respostas em completa agonia e desespero. Entretanto, a

personagem-autora, que se revela no último capítulo do livro, apresenta os percalços que João passou como uma criação dela. Daí nasce um questionamento: assim como Briony, Teresa também busca a redenção através da ficção ou busca destacar o caos como fator inerente à vida? Cabe ao leitor julgar o posicionamento de Teresa não só em relação à confissão, mas também no que diz respeito aos motivos colocados por João sobre o desaparecimento da namorada. Por outro lado, é preciso definir se estas questões são relevantes ou não.

Em *Reparação* ocorre um movimento similar, porém, ainda podemos perguntar: a tentativa de Briony em se redimir, criando um fim feliz para Robbie e Cecília, foi eficiente? Quando atentamos para o fato de que a protagonista pode ter manipulado ou inventado os acontecimentos da própria infância, entramos no jogo metaficcional em que os comentários sobre o texto deixados ao longo da narrativa trazem mais questionamentos do que respostas. O leitor ainda pode indagar: houve ou não houve má fé na acusação de Briony? Esta questão é relevante? Para responder a primeira pergunta, o público precisa refletir sobre a própria narrativa e, assim, construir o significado do texto a partir da leitura. Além disso, o leitor atento deve se questionar se o julgamento moral das protagonistas de fato importa. Em seguida, procurar refletir se o jogo de Briony não quer revelar mais os problemas nascidos de um erro irreparável do que conseguir a redenção. Acreditamos que esteja aí a genialidade de McEwan e Lisboa em criar um heterocosmo que envolve questões éticas e o poder do “contar histórias”, elevando o nível de reflexão a partir da metaficção.

Esta construção do significado interessa-nos ainda sobre outros aspectos. No que se refere à *Reparação*, vemos que Briony, enquanto autora ficcional que se revela ao fim do romance, mostra na narrativa o contexto em que sua personagem foi envolvida, principalmente no que diz respeito ao ambiente familiar, o relacionamento entre os personagens e a Segunda Guerra Mundial, como pano social e político. Podemos arrolar alguns itens que constituem o contexto no qual a personagem está inserida, levando-se em conta aspectos particulares e públicos. A família de Briony se apresenta desestruturada em seu âmago, mas bem vista e quista pela sociedade de forma geral. A voz do patriarcalismo representada pelo chefe de família, o pai, é ausente na maior parte do tempo, no entanto, possui a maior autoridade na casa. Temos os discursos pejorativos sobre questões de gênero e opressão no que se refere às críticas da mãe de Briony em relação à Cecília, por esta cursar ensino superior e se recusar em casar. Notamos também, no processo de aperfeiçoamento da garota, a influência da guerra no quadro social inglês e os sofrimentos causados pela mesma quando Briony enfrenta os desafios na enfermaria. São citadas obras literárias e escritores importantes, como Virginia Woolf, por exemplo, o que mostra as influências literárias e

culturais da Inglaterra entre os anos 1940 e 1945. Ainda, é possível observar as questões de classe social representadas por Robbie e Cecília, esta pertencente a um estrato nobre da sociedade e aquele a uma camada social menos privilegiada. É importante também lembrar que toda a narrativa é construída a partir da perspectiva de uma Briony madura, consagrada como escritora e que olha para o passado com olhos afiados da mulher do fim da década de noventa, não com a ingenuidade da criança Briony dos anos de 1940.

Diferentemente da protagonista de McEwan, em *Um Beijo de Colombina*, vemos a personagem Teresa, em um contexto atual, influenciada por gostos e valores da sociedade em que vive. Ao contrário de Briony, Teresa goza da liberdade de frequentar festas, “baladas”, de decidir o próprio destino sem influência da família, de frequentar um curso superior livremente, de buscar o *status* de celebridade como artista, de viver no Rio de Janeiro trazendo para o texto literário a cultura da cidade, a influência de artistas atuais de outras artes e também as inspirações literárias, como Manuel Bandeira, por exemplo. Essas características situam a personagem em uma época, desvelando as vozes sociais presentes em seu tempo.

Todos os aspectos citados compõem um quadro social que afeta a construção dos romances que as escritoras ficcionais estão produzindo. Dessa forma, poderíamos dizer que a metaficção possui um papel revelador ao dar acesso ao leitor à formação das escritoras de modo a levá-lo a conhecer melhor o mundo ao qual elas pertencem, considerando o contexto social em que vivem e fatores que contribuem para sua formação. No caso desta pesquisa, vemos que o universo de produção e de experiências artísticas de Teresa e Briony apontam posicionamentos diferentes em relação à profissão e à própria arte – assunto que será tratado no próximo capítulo.

A metaficção exerce um papel extraliterário no contexto em questão, já que o leitor pode se desfazer de uma série de pré-conceitos sobre a artista. Ao nos referirmos às crenças passíveis de desconstrução, temos em mente as colocações dos capítulos anteriores, os quais apresentaram os estereótipos e representações das escritoras tradicionalmente vistos na literatura. Dissemos que a mulher artista, construída a partir de uma ótica patriarcal, teve sua produção intelectual condenada ao obscurantismo e ao desmerecimento. Atentar para os acontecimentos presentes na trajetória de Briony ou Teresa, é repensar os estereótipos que tanto moldaram as escritoras na tradição literária. Além disso, o leitor pode também ter acesso ao duplo ou à noção de androginia quando nos romances são lançadas vozes de ambos os sexos, no que diz respeito à voz autoral empírica e à ficcional. Dessa forma, pode-se refletir que a “literatura feminina” nem sempre se inspira em características temáticas e narrativas determinadas pelo sexo do escritor (a).

Sobre a metaficção, Hutcheon acrescenta:

Esse clássico romance realista de enredo bem-feito pode dar ao leitor a sensação de completude que sugere, por analogia, ou que a ação humana é de alguma forma é inteiriça e significativa, ou o contrário, no caso que é a arte sozinha que pode dar qualquer ordem ou significado para a vida. O romance moderno, ambíguo, com final aberto, pode sugerir, por outro lado, menos uma insegurança nova ou falta de coincidência entre a necessidade do homem por ordem e sua experiência real do caos do mundo contingente, que uma certa curiosidade sobre a capacidade da arte para produzir ordem ‘real’, ainda que por analogia, através do processo de construção ficcional. Esta última possibilidade é particularmente sugestiva em sanar parcialmente a nova necessidade, primeiro criar ficções, depois admitir sua ficcionalidade e, em seguida, examinar criticamente tais impulsos (HUTCHEON, 1991, p. 19)<sup>65</sup>.

Em *Reparação*, Briony se mostra tão influenciada pelos contos de fadas que a realidade e a ficção se misturam, a ponto da garota não conseguir distinguir uma instância da outra – fato que abre espaço para que a metaficção venha discutir o olhar da garota. Um exemplo disso é a interpretação da cena de Cecília e Robbie:

A sequência era ilógica – a cena do afogamento, seguida do salvamento, deveria ocorrer antes do pedido de casamento. Foi a última coisa que Briony pensou antes de aceitar que não conseguia compreender e que só lhe restava assistir (MCEWAN, 2002, p. 53).

A partir da cena da fonte, o que ela considera como realidade e ficção se torna conscientemente confuso por meio de uma série de acontecimentos, levando a personagem perceber que a diferença entre ambas as instâncias está à mercê da vontade e do olhar do expectador, ou seja, não são sólidas ou estáveis, e sim passíveis de reformulações, volúveis, fluidas, assim como deve ser a arte:

Briony pela primeira vez se deu conta, de modo ainda tímido, de que para ela agora não poderia mais haver castelos nem princesas como nas histórias de fada, e sim a estranheza do aqui e agora, o que se passava entre as pessoas, pessoas comuns que ela conhecia, e o poder que uma tinha sobre a

---

<sup>65</sup> “This 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 that contingent world, than a certain curiosity about art’s ability to produce ‘real’ order, even by analogy through the process of fictional construction. This latter possibility is particularly suggestive in partially accounting for the new need, first to create fictions, then to admit their fictiveness, and then to examine critically such impulses” (HUTCHEON, 1991, p. 19).

outra, e como era fácil entender tudo errado, completamente errado (MCEWAN, 2002, p. 53).

Neste ponto temos a intervenção de um narrador onisciente que mostra não só o processo de formação da menina, mas também uma prolepse que os leitores vão ver na última parte do romance. Como mencionado anteriormente, a autora ficcional de *Reparação*, Briony, revela ao leitor que os dois amantes não tiveram um fim feliz, ou seja, ela aprende que a realidade não segue, necessariamente, o roteiro de um conto de fadas e que “finais felizes” podem ser possíveis na ficção, não no mundo real. Vemos um discurso metaficcional neste momento porque as reflexões sobre a arte literária na cena da fonte vão servir como aprendizado para a composição do romance, de forma a discutir a própria narrativa.

Portanto, observa-se que a metaficção nos dois romances analisados atua também como uma temática, uma vez que, para as escritoras, a tentativa de compreensão dos fatos de suas vidas se aproxima da reflexão literária, colocando “questionamentos sobre a relação entre ficção e realidade. (...) Fornecendo uma crítica a seus próprios métodos de construção” (WAUGH, 1985, p. 2)<sup>66</sup>. Construção dos acontecimentos como é caso de *Um Beijo de Colombina*, em que João tenta, por meio da memória, percorrer todo caminho traçado em seu namoro com Teresa para descobrir as causas que a levaram a desaparecer. As peripécias e desafios enfrentados por João fazem parte do processo de composição do romance e se imbricam ao que ele considera ser real e ficção. Para tentar montar o quebra-cabeça de seu caso de amor com Teresa, ele procura retomar os fatos, porém estes já estão contaminados pelas sensações, desejos, expectativas. Dessa forma, ele mescla os acontecimentos a uma rede de fantasias<sup>67</sup>. Assim, aquilo que o narrador acredita ser real e fictício aproximam-se de modo que o ponto de ligação entre as duas instâncias seja fluido. Ele tenta também interpretar os acontecimentos de sua vida como faria diante de um texto ficcional, buscando apreender aquilo que passou despercebido, os detalhes, as “pevides da maçã” (LISBOA, 2003, p. 13).

Diante disso, o rapaz começa a notar que recorrer às lembranças não é suficiente para desvendar os pensamentos e segredos de Teresa e talvez sua percepção dos fatos seja fruto da imaginação. Deste modo, recorre à escrita para vivenciar e organizar seus sentimentos de angústia e confusão, gerados pelo sumiço da namorada, tornando o romance uma narrativa sobre si próprio:

---

<sup>66</sup> “(...) to pose questions about the relationship between fictions and reality. (...) In providing a critique of their own methods of construction” (WAUGH, 1985, p. 2).

<sup>67</sup> Quando dizemos que João escreve, temos em mente que ele é um narrador e personagem criado por Teresa, a personagem-escritora a quem Lisboa, ficcionalmente, dá os créditos da autoria do romance.

Ou talvez o agora seja o antes de tudo porque as histórias não precisam ter começo, meio e fim, talvez eu vivesse num quarto de hotel antes de tudo e talvez o que chamo de tudo não tenha sido, em última análise, nada (LISBOA, 2003, p. 128).

Ao encarar a empreitada de escrever um romance, tratando eventos da esfera pessoal supostamente vividos pelo narrador, a metaficção é primordial na execução deste projeto, porque as coisas que se apresentam a João parecem confusas e o enredo de *Um Beijo de Colombina* se assenta na confecção de um romance. Em outras palavras, a realidade confusa do rapaz se mistura com a criação literária e, por isso, a metaficção seria o recurso para tratar do assunto.

Em *Reparação*, Briony recorre à ficção como uma forma de tentar ordenar aquilo que na vida dela se apresentou de forma caótica, o que acaba por chamar ainda mais a atenção para a impossibilidade de ordenação. Por meio da memória, a senhora de 77 anos narra sua trajetória de erros e acertos deixando à mostra o entrelaçamento entre realidade e ficção, provocando a reflexão do leitor sobre como suas crenças e atos foram sendo construídos pouco a pouco. Segundo Waugh: “Metaficção contemporânea chama a atenção para o fato de que a vida, assim como romances, é construída através de quadros, e que é, finalmente, impossível saber onde um quadro termina e outro começa” (WAUGH, 1985, p. 30)<sup>68</sup>.

*Reparação e Um Beijo de Colombina* trazem personagens que aprendem a lidar com as construções de valores estéticos, através da arte, os quais atingem o plano do “real”. Desse modo, a metaficção dialoga harmoniosamente com as questões que envolvem o *Künstlerroman*. Ainda, observa-se que não existe a polarização entre real e ficção nas obras, visto que as duas instâncias não se opõem, pelo contrário, se misturam, provocando no leitor a quebra do binarismo.

Voltando à citação de Hutcheon, a metaficção questiona o projeto realista que tinha uma de suas bases fincada na crença de que arte espelha a realidade, ou seja, ela é capaz de traduzir o mundo, o qual é amparado por edificações sólidas e ordenadas. Segundo Hutcheon (1991) e Waugh (1985), esta convenção é subvertida pela consciência trazida pela metaficção, uma vez que a arte apenas tem compromisso consigo mesmo, através da criação de mundos ficcionais. De modo geral, como atestam Waugh (1985), Hutcheon (1991) e Currie (1975), o texto literário não possui a intenção de refletir a realidade *ipsis litteris*. A verdade trazida por

---

<sup>68</sup> “Contemporary metafiction draws attention to the fact that life, as well as novels, is constructed through frames, and that it is finally impossible to know where one frame ends and another begins” (WAUGH, 1985, p. 30).

ele não é a “verdade absoluta” dos fatos, e sim aquela que consegue exprimir somente o que a linguagem, as palavras são capazes de captar. Através disso, em ambos os romances as personagens escritoras se colocam, enquanto artistas, autoconscientes de que a ficção pode refletir a si mesma e a vida, mostrando para o leitor como isso acontece. Dessa forma, Hutcheon explica: “(...) para uma real ‘autenticidade’ não pode haver verdades absolutas. Similarmente, a ficção narcisista pode apenas ser julgada em termos de sua validade interna: ‘verdade’ não tem nenhum significado na arte” (HUTCHEON, 1991, p. 19).

Em *Reparação*, o leitor pode se ver frustrado ao perceber que a escritora fictícia expõe abertamente que não pretende trazer a verdade absoluta dos fatos, mas a verdade que, na opinião dela, serve melhor ao leitor e suas intenções. Nas últimas páginas do romance ela escreve: “Depois que eu morrer, e que os Marshall morrerem, e o romance for finalmente publicado, (...) ninguém estará interessado em saber quais os eventos e quais os indivíduos que foram distorcidos no interesse da narrativa” (LISBOA, 2003, p. 443).

Nesse sentido, Briony procura atender a apenas uma validade interna. O jogo metaficcional se constrói, desconstrói e se constrói de novo, já que o leitor passa mais de quatrocentas páginas acreditando que o casal Robbie e Cecília conseguiram se unir e viver o “felizes para sempre”. Ao chegar à confissão de Briony, lhe é informado que a escritora procurou omitir ao longo da narrativa o fato de o casal nunca ter ficado junto. Ao mesmo tempo em que ela discute a construção do romance e desconstrói a verdade criada por ela mesma ao longo da história, ela reforça a metaficção, pedindo ao leitor que acredite na versão anterior dos fatos. O trecho deixa claro que a verdade dos acontecimentos não se torna relevante para aquilo que Briony deseja que o leitor assimile.

Outra perspectiva, a exemplo do pensamento contestado pelos teóricos citados, está presente no ensaio “The art of fiction”, publicado por Henry James, em 1884. Neste texto, o influente escritor e crítico estadunidense assegura que a representação do real precisa ser levada a sério, visto que “a única razão para a existência de um romance é a verdadeira tentativa de representar a vida” (JAMES, s/d, p. 2). De acordo com ele, a Literatura deveria ser instrutiva ou divertida e a busca pela forma não deveria ser o único objetivo a ser perseguido. O escritor só conseguirá compor uma boa obra se possuir liberdade na escolha de seu tema e mostrar toda habilidade a partir de sua sensibilidade e abertura às experiências vividas. James acreditava que, independentemente do objetivo maior do texto, este deveria ter a obrigação de ser interessante. Para ele, uma obra precisa possuir grande potencial para representar a realidade e uma personagem tem que ser escrita de tal forma a ser possível encontrá-la na vida real. Isso significa dizer que há de se primar por uma coerência interna ao



texto, por exemplo, uma personagem que no enredo sempre viveu isolada em uma floresta não poderia descrever uma comunidade urbana. Na opinião de James, não cabe ao narrador ser aquele que tudo vê e tudo sabe. Os acontecimentos que envolvem alguma figura ficcional deveriam ser passados para o leitor a partir da própria figura, através de ações e pensamentos, de forma que tudo parta dela e não de uma entidade onisciente possuidora de uma perspectiva externa. Além disso, para James, o autor deveria se manter fora do texto, sendo mal vista sua intromissão com comentários na narrativa, porque isto quebraria com a ilusão do real de seu público. Assim, ele se centra na noção de que:

(...) o ar de realidade parece a mim ser a virtude suprema de um romance – o mérito no qual todos seus outros méritos (...) dependem impotentes e submissivamente. Se isso não estiver lá, todos eles são como nada, eles devem seu efeito para o sucesso por aquilo que o autor produziu como ilusão da vida (JAMES, s/d, p. 6)<sup>69</sup>.

Segundo Rogério de Souza Sérgio Ferreira, em sua dissertação *Estratégias narrativas no romance metaficcional inglês* (1996), as narrativas de James tinham intenção de provocar a ilusão do real de forma intensa no leitor. O escritor estadunidense construía em seus textos personagens que contavam, a partir da assimilação, acontecimentos da narrativa. Estes princípios se tornaram referência na literatura inglesa, apagando de certo modo, neste período, a prática da metaficção. De acordo com Ferreira (1996):

Daí por um longo período, os romances considerados de valor artístico serem aqueles nos quais qualquer comentário do narrador ou personagem dramatizado era rejeitado, já que este é o próprio autor, com sua voz, levando uma informação direto ao leitor. Esta filosofia de narração prevaleceu até o início da segunda década do século XX, quando Virginia Woolf declarou que “a natureza humana havia mudado” (FERREIRA, 1996, p. 29-30).

No romance de Lisboa (2003), João tem a função de narrar as experiências vividas por ele mesmo e sugerir as sensações e sentimentos de outros personagens. Embora tenhamos um narrador-personagem, João, que possui um ponto de vista interno e conhecimento restrito acerca dos outros personagens, sua voz é desacreditada pela intervenção de outro narrador que aparece somente na última parte do livro e clama por sua própria identidade. Essa nova identidade se posiciona como autora da narrativa, Teresa, deixando claro ser o João criação

---

<sup>69</sup> “the air of reality (...) seems to me to be the supreme virtue of a novel – the merit on which all its other merits helplessly and submissively depend. If it be not there, they are all as nothing, and if these be there, they owe their effect to the success with which the author has produced the illusion of life” (JAMES, s/d, p. 6).

dela. Em outras palavras, o ar de realidade proposto pela narrativa de João é desmantelada pelo aparecimento da Teresa autora ficcional.

Processo similar aparece em *Reparação*. De acordo com Brian Finney, no artigo “Briony’s stand against oblivion” (2002), na obra de McEwan (2002), “existe apenas uma voz narrativa que acabou por ser a de Briony” (FINNEY, 2002, p. 74)<sup>70</sup>, se referindo ao fato da voz narrativa ter mudado de terceira pessoa, ao longo do romance, para primeira, na última parte da obra. Segundo o crítico, McEwan emprega esta estratégia, em parte, para diferenciar sua narrativa da relação entre o romance clássico realista com narrador onisciente e, em parte, para que a Briony adulta pudesse projetar a si mesma nos seus sentimentos e pensamentos em outros personagens. Discordando de Finney (2002), acreditamos que não se trata de apenas uma voz narrativa, e sim de duas, uma onisciente e outra autoconsciente. O narrador onisciente é criado por Briony, mas isso não significa dizer que a voz que aparece durante quase todo romance, tenha a mesma identidade da voz nas últimas páginas. Assim, entendemos que, diante do projeto de redenção da protagonista, ela cria uma ficção usando a si mesma como personagem, por meio de uma voz onisciente em terceira pessoa. Mais tarde, no entanto, ela desconstrói e reconstrói parte desta ficção, através de uma voz autoconsciente, assumindo a primeira pessoa. Interessante notar que a última parte da obra serve justamente como artifício que rompe com o “pacto” de realidade criado entre o narrador e o leitor. Quando Briony presta serviços como enfermeira, ela narra suas experiências em um hospital. Entretanto, na quarta parte do romance, denominada “Londres, 1999”, ela revela:

Trabalhei em três hospitais durante a guerra (...) e combinei elementos dos três na minha descrição, para concentrar todas as minhas experiências num lugar só. Uma distorção conveniente e um dos meus pecados menos graves contra a veracidade (MCEWAN, 2002, p. 425).

Em uma outra situação, ela reage às críticas de um coronel, o qual revisou o texto em relação aos termos de guerra: “Se eu me importasse tanto assim com os fatos, teria escrito outro tipo de livro” (MCEWAN, 2002, p. 430). A partir dessas duas passagens percebemos que Briony se preocupou em manter a verossimilhança interna do texto, mas sem nenhum compromisso com a exatidão dos fatos. Assim, temos, em ambos romances, duas perspectivas narrativas que quebram com o ar de realidade proposto por James. É através da metaficção que esse processo acontece. O recurso da metaficção usado por Lisboa e McEwan provoca reflexões sobre o perigo de se contar histórias a partir de uma só perspectiva.

---

<sup>70</sup> “(...) there is only one narrative voice that turns out to be that of Briony” (FINNEY, 2002, p. 74).

Essa percepção é ratificada por Verônica Kobs (2006), no artigo “A metaficção e seus paradoxos”, onde a pesquisadora explica que a metaficção pode usar meios que rompem com perceptivas estéticas, como aquelas de Henry James (s/d). Um dos recursos que mais nos interessa recai “no momento em que o autor estabelece um narrador que é também autor da obra, sua identidade praticamente desaparece” (K OBS, 2006, p. 3). Como o receptor já traz o conhecimento prévio de que o autor é aquela figura externa à obra, pertencente ao mundo real, o efeito provocado pela metaficção, neste caso, causa tensão no que se considera realidade e ficção, lançando um jogo com a questão da autoria. O quadro colocado por Kobs é aquele encontrado em *Um Beijo de Colombina e Reparação*, visto que o leitor pode entender serem Briony e Teresa escritoras empíricas da obra – sensação causada pelo quase apagamento da identidade de McEwan e Lisboa. A situação pode gerar uma confusão no leitor levando-o a acreditar que o narrador-autor existe no mundo real. Além do mais, o efeito metaficcional brinca propositalmente com os processos de construção e desconstrução da realidade:

Sendo assim, por associação, esses leitores encaram também a ficção como realidade. Essa característica da metaficção implica o processo autoconsciente da produção escrita e o rompimento da ilusão criada a priori. Esse é o diferencial da metaficção. Todos os textos literários criam um mundo ficcional, ou o que Linda Hutcheon prefere chamar de “heterocosmo”, mas apenas a metaficção joga com a construção e a desconstrução do mundo criado (K OBS, 2006, p. 6).

Entendemos que a opção de Lisboa pela escolha de dois narradores com perspectivas diferentes sobre a narrativa, e de McEwan que dispõe de uma mesma personagem com dois ângulos narrativos, reside na tarefa de quebrar uma realidade que quase sempre tinha como princípio estético uma linha de pensamento como a de Henry James. Ao lidar com esse tipo de escrita, o público precisa entrar no jogo, reformulando e renovando sua postura para se posicionar diante da instabilidade causada pelo efeito metaficcional. Ademais, até a revelação de suas identidades, Briony e Teresa atuam como qualquer outro romancista que busca a verdade interna do romance, no entanto, ao romper com essa ilusão, geram o questionamento: Briony e Teresa procuram se redimir das atrocidades feitas ou se redimir com o leitor por terem quebrado a ilusão criada *a priori*? A resposta talvez seja dada pela própria ficção, quando a protagonista de McEwan reflete: “Não há reparação para Deus, nem para os romancistas, nem para os romancistas ateus” (MCEWAN, 2002, p. 443).

Além do mais, a presença de outras obras ficcionais em diálogo com o texto de McEwan quebra com a expectativa do leitor acostumado com um romance realista clássico.

Assim Finney (2002, p. 73) afirma: “as numerosas alusões a outros textos, alertam ao leitor para não tratar *Reparação* como um clássico texto realista”<sup>71</sup> Dessa maneira, vemos que o entrelaçamento da metaficção e da intertextualidade agem a favor do questionamento do conceito de ficção.

Na mesma linha, Waugh (1985) afirma que a metaficção funciona como um jogo em que são estabelecidas regras e papéis, às vezes de forma explícita, outras de modo subentendido. Assim, a pesquisadora revela que o ato de “jogar” é facilitado por regras e papéis; e a metaficção opera explorando regras ficcionais para descobrir o papel da ficção na vida. Ela objetiva descobrir como nós “jogamos a nossa própria realidade”. (WAUGH, 1985, p. 40)<sup>72</sup>. O leitor deve ocupar um lugar existente entre a esfera empírica e a ficcional para descobrir como ele “joga” a própria realidade. Assim, ao compartilhar com o escritor conhecimentos linguísticos e experiências subjetivas, o receptor pode rever sua posição entre esses espaços. Apesar de Waugh (1985) não focar na questão do paradoxo do leitor, como Hutcheon (1991) faz, ela confirma o papel desempenhado por ele como colaborador, assinalando uma postura ativa. Desta maneira, o leitor deve observar que a realidade do cotidiano é construída e não “dada”, da mesma forma que as situações são construídas nos textos que lê. O personagem João, também leitor das inúmeras obras citadas durante a narrativa, traz a percepção para o público da leitura da vida pela arte e vice-versa. Ao contar para Marisa, sua companheira, que Teresa provavelmente havia simulado o afogamento para chamar atenção da mídia, Marisa exclama:

Mas isso é coisa de maluco. Isso é coisa de novela, de filme, de livro, sei lá. Ninguém faz isso na vida real. As pessoas não são tão maquiavélicas assim. Fiquei calado. Queria dizer para Marisa que ela estava enganada, queria lhe contar que a vida imita a arte que imitava a vida e etcétera e tal, que novelas e filmes eram a vida real, e pronto (LISBOA, 2003, p. 124).

Analisando as antigas regras para tentar enxergar novas possibilidades de jogar com a realidade presente, Waugh (1985) ressalta que a metaficção problematiza mais a noção de “real” do que a destrói. A questão é observar como “o romance sugere que cada pessoa até certo ponto é vítima de seus próprios jogos com a realidade, sendo que o erro é procurar por

---

<sup>71</sup> “The numerous allusions to other texts warn the reader not to treat *Atonement* as a classic realist text” (FINNEY, 2002, p. 73).

<sup>72</sup> “how we each ‘play’ our own realities” (WAUGH, 1985, p. 40).

uma perfeita forma de ordem” (WAUGH, 1985, p. 44)<sup>73</sup>. Este jogo levantado pela metaficção também é uma temática presente em ambos os romances de forma mais ampla. Em *Reparação*, onde o jogo pode ser exemplificado pelo processo de formação de Briony, as peripécias da protagonista nos vale uma reflexão da assertiva de que “a arte imita a vida” e vice-versa, sob diversos pontos. Um deles é que os acontecimentos que se desenrolam ao longo do processo de formação da garota (*Bildungsroman*) apontam para o desnudamento das convenções do Realismo ao exibir a “desordem” da vida como um aspecto inerente à realidade. Desde criança, Briony tem fixação por organização, conceito que ela associa como algo presente na moralidade do mundo. A desordem, por outro lado, é uma ideia associada à imoralidade, distante dos bons costumes. Vários acontecimentos ao longo da narrativa abalam suas concepções binárias a respeito da ordem, como a chegada dos primos, a presença incômoda de Lola, a tentativa fracassada de ensaiar uma peça que ela mesma escreveu, a cena da fonte, o bilhete que Robbie escreveu para Cecília, entre outros. O jogo da ordem e da desordem, ditado pelas concepções literárias de Briony, juntamente com a excêntrica imaginação e a ingenuidade, conduzem-na ao erro. O uso da metaficção, principalmente na última parte do livro, onde é usada de forma ampla e intensa, exhibe a frustração da escritora ao reconhecer que arte não tem o poder de espelhar totalmente a realidade, visto que, além de mudar os fatos para que atinja o efeito da reparação, a ficção não soluciona o caos vivido na infância, nem fornece a sensação de completude e coerência da vida.

Teresa, em *Um Beijo de Colombina*, nos mostra, através de seu personagem João, a dificuldade do ser humano em encontrar a solidez e coerência necessária para a compreensão do mundo, derrubando a ideia de que a literatura seja capaz de captar totalmente para o texto as dores e angústias de seu personagem. Teresa intenta representar as dores de João, destacando a importância das sensações causadas pelos pequenos detalhes. Para o rapaz, a ordem estabelecida era de sua profissão e da relação amorosa com a namorada. O sumiço dela vem abalar toda estrutura, chegando ao ponto do narrador levantar a hipótese de que o namoro não passou de uma invenção:

(...) o problema é comigo. Nunca houve Teresa, não se perde o que jamais se teve, tudo foram delírios, fabulações, alucinações (...). Estou notando como são macias estas paredes. E o chão: fluido, líquido. O chão é um solo de trompete, as paredes são Ella Fitzgerald cantando “Misty”. *Look at me, I’m a helpless as a kitten up a tree* (...) (LISBOA, 2003, p. 57).

---

<sup>73</sup> “The novel suggests that each person is to some extent the victim of his or her own games with reality, but that the mistake is to search for a perfect form of order” (WAUGH, 1985, p. 44).

Vemos que a sensação de desconforto e desespero faz com que o personagem não se sinta seguro. Ele está em meio ao caos, onde nem o chão, nem as paredes são sólidos ou seguros. Além da exploração sinestésica, muito presente na linguagem de Lisboa, temos como complemento das sensações de João textos e músicas de outros autores que se integram à narrativa – aspecto intertextual que será discutido na próxima sessão.

Percebemos que a responsabilidade do leitor no “jogo” da escrita metaficcional, como coloca Waugh (1985), é ainda maior e mais complexa, em razão de que tanto em *Um Beijo de Colombina* quanto em *Reparação* as regras e papéis outrora estabelecidos, como de narrador, escritor e leitor, se confundem e se diluem ao final da narrativa. Dessa forma, a reviravolta que o leitor encontra ao fim dos dois romances, mostra que a leitura da obra não termina na última linha. Isto se deve ao fato de que a interpretação feita até o momento vai requerer do público uma reavaliação do próprio enredo, uma retomada da narrativa e reinterpretção dos personagens. A resposta ao exercício de reflexão não está disponível no próprio texto literário. É preciso refletir sobre a estrutura da narrativa e as pistas que foram deixadas ao longo do enredo, tal como ocorre em *Reparação*, com as iniciais de Briony Tallis, na página 418 – “BT Londres, 1999” (MCEWAN, 2002). A partir destas iniciais, vemos Briony se dirigir ao leitor, de modo a mostrar-lhe que a narrativa até aquele ponto é fruto de uma confissão feita através do seu olhar, insinuando a possibilidade de reconstrução dos fatos. Em *Um Beijo de Colombina* também temos dicas deixadas pelo narrador sobre a “real” autoria de sua história. Na página 63, metade da narrativa, antes que o leitor tenha o desvelamento do destino de Teresa e João, o narrador diz: “Se a vida imita a arte, que imita a vida, que imita a arte, Teresa era um personagem de Teresa. Ela se escrevia. A vida de Teresa era o romance da vida de Teresa” (LISBOA, 2003, p. 62).

A metaficção atua também enquanto componente estrutural nos romances analisados. Waugh (1985, p. 6) aponta que o comentário da ficção sobre a própria ficção é um artifício que resulta na impossibilidade de se apagar o caráter dialógico do romance, no sentido bakhtiniano<sup>74</sup>. As diferentes vozes que dialogam e entram em combate no gênero romance são enfatizadas pelo efeito metaficcional, o qual rebate a possibilidade do privilégio de uma só voz como autoridade única. A metaficção se aproxima de uma das funções da intertextualidade, que será discutida posteriormente. Sendo assim, “(...) o menor denominador comum da metaficção é simultaneamente criar uma ficção e fazer uma

---

<sup>74</sup> Ver na próxima sessão o conceito de dialogismo proposto por Mikail Bakhtin.

declaração sobre a criação desta ficção” (WAUGH, 1985, p. 6)<sup>75</sup>. Acreditamos que a ótica do tempo presente no texto literário é consciente da complexidade da subjetividade humana, encarando o ser humano, a cultura e as ideologias como construções sociais e não como elementos naturais. De acordo com Waugh (1985), para causar esse efeito, os escritores vêm cada vez mais rejeitando noções irrigadas de determinismos e essencialismos. Assim, evitam: “(...) sequência cronológica, o autoritário autor onisciente, a conexão racional entre o que os personagens ‘fazem’ e o que eles ‘são’, conexões casuais entre detalhes ‘superficiais’ e ‘profundos’, ‘leis científicas da existência’ (...)” (WAUGH, 1985, p. 7)<sup>76</sup>. De acordo com a citação de Waugh, os escritores metaficcionais ampliam suas concepções literárias, percebendo que os personagens são simplesmente determinados por aquilo que são e fazem, já não podem mais serem concebidos. O enredo não poderia ser escrito de forma simétrica e circular em que as intenções por trás das ações das personagens seriam sempre límpidas e transparentes, tal como os finais definitivos.

No que diz respeito à estrutura dos romances, a fim de imprimir na narrativa esta visão, os modos de narrar atendem à diversidade de pontos de vistas, adquirindo uma forma mais fluida e despreocupada com aquilo que vem a ser considerada a “verdade dos fatos”, como já comentamos anteriormente. Por assim dizer, em *Reparação* e em *Um Beijo de Colombina*, observamos uma preocupação maior em narrar os diversos ângulos que uma mesma história pode ser contada, sem que com isso uma versão se sobrepuje a outra. Cruise (2008) faz uma reflexão sobre *Reparação* no que se refere a este quesito, podendo ser também aplicada à obra de Lisboa. A estudiosa explica que o leitor pode apreciar como ocorre a construção dos pontos de vistas em um *continuum* de perspectivas, de modo a relacionar essa construção com a realidade, a qual é permeada por situações e pessoas que não se apresentam sempre de forma límpida e transparente, assim como, nem sempre as pessoas podem ser resumidas a partir das ações.

Discutimos outrora que era trabalho do leitor julgar, absolver ou não Briony e Teresa. Ao buscarmos ultrapassar os determinismos e essencialismos, perceberemos que as verdades e crenças são muitas vezes mais interessantes em seu processo de construção do que de legitimidade. Aprofundando a leitura do romance, podemos notar que o foco das duas narrativas centra-se no poder de criar realidades por meio da ficção e no alcance desse poder.

---

<sup>75</sup> “the lowest common denominator of metafiction is simultaneously to create a fiction and to make a statement about the creation of that fiction” (WAUGH, 1985, p. 6).

<sup>76</sup> “(...) chronological sequence, the authoritative omniscient author, the rational connection between what characters ‘do’ and what they ‘are’, the casual connection between ‘surface’ details and the ‘deep’, ‘scientific laws’ of existence” (WAUGH, 1985, p. 7).

Em outras palavras, importa mais mostrar ao leitor como Briony interpretou a cena do estupro e quais foram as consequências para sua vida, do que descobrir a identidade do estuprador ou se a protagonista agiu corretamente ou não. Do mesmo modo, em *Um Beijo de Colombina*, os desdobramentos do processo criativo de João, personagem de Teresa, possuem mais espaço e impacto do que a elucidação do paradeiro da namorada. Portanto, os questionamentos recaem sobre o modo com o qual as versões sobre a realidade são formadas, não sobre os fatos em si – aspecto trazido pela metaficção que, nesta variação, valoriza mais o *processo* que o *produto* final, de acordo com Hutcheon (1991). Como a própria Briony atesta: “A Era das respostas definidas havia terminado” (MCEWAN, 2002, p.336).

Em outras palavras, *Um Beijo de Colombina* e *Reparação* representam a metaficção do tempo presente ao direcionar a leitura para saber “*como* a arte é criada, não apenas *em que* é criada” (HUTCHEON, 1991, p. 8)<sup>77</sup>. Assim, as narrativas são permeadas de fragmentos do passado, lembranças, revisões dos acontecimentos na tentativa de diminuir a sensação do caos. Por isso, os aspectos mais técnicos como ordem cronológica, autor onisciente, essencialismos, detalhes superficiais não encontram terreno para se apossarem, pois as situações que perpassam a vida do indivíduo não permitem tal ordenação e imposição. Se aplicarmos esse posicionamento ao *Künstlerroman* presente, representado por *Um Beijo de Colombina* e *Reparação*, veremos que sua própria essência traz a obra de arte ou o artista para o centro da narrativa, automaticamente. O romance de formação lança discursos sobre a criação artística. Ou seja, a própria temática pode favorecer o foco mais no processo que no produto. Essa ideia é ratificada por Cruise (2008), quando ela diz: “o que faz de *Reparação* uma leitura fascinante não é apenas seu enredo convincente, mas sim o método habilidoso específico que McEwan escolhe contar tal história”<sup>78</sup>. Do mesmo modo, podemos afirmar sobre *Um Beijo de Colombina*, onde Lisboa brilhantemente escolhe um método para contar sua história que torna a obra complexa, instigante e reveladora sob o prisma da arte.

Ao trazerem para o nível da narrativa escritoras que se utilizam da metaficção para narrar suas histórias, McEwan (2002) e Lisboa (2003) lançam mão de técnicas que enfraquecem a autoridade do autor onisciente, de um único fim para o romance e da interpretação única dos fatos. Desde modo, o leitor vai se afastando de uma concepção de literatura convencional e de ideologias dadas como naturais, ao mesmo tempo em que adquire um papel muito mais ativo na construção do significado do texto. Assim, o receptor tem a

<sup>77</sup> “how art is created, not just in what is created” (HUTCHEON, 1991, p. 8).

<sup>78</sup> “What makes *Atonement* such a fascinating read is not just its compelling plotline, but rather the specific crafting method McEwan chooses to tell such a story (CRUISE, 2008).



oportunidade de perceber como os personagens constroem para si próprios e para os outros linguisticamente, além de problematizar a noção de “real”. A colocação é posta por Campello (2003) como um aspecto norteador nos romances pertencentes ao gênero *Künstlerroman*, pois, já que se trata da formação da artista, a projeção de si mesmo e do mundo são os elementos que expõe o conflito arte/ vida.

Uma outra faceta da autoria presente em textos metaficcionalis é aquela discutida por Mark Currie (1995), no livro organizado por ele, intitulado *Metafiction*. O pesquisador explica haver um problema com o termo “metaficção”, já que um texto desta natureza não apenas reflete a si mesmo, mas também outras produções artísticas. O teórico adota uma concepção de metaficção como discurso-limite, pois trata de um tipo de escrita que se coloca na fronteira entre a ficção e a crítica literária. Ele ressalta que o foco da atenção na questão do discurso-limite é reconhecer como eles se influenciam mutuamente. Isso acontece por vários motivos, entre eles, o fato de que a pessoa do crítico literário e do escritor é, por muitas vezes, a mesma. É comum os escritores atuarem como críticos literários para revistas, jornais. Mais importante ainda para a metaficção são os casos dos críticos literários acadêmicos atuarem como romancistas, o que traz para a obra um alto nível de consciência crítica.

A situação colocada por Currie (1995) leva-nos a relacionar com a condição tanto de McEwan quanto de Lisboa, pois ambos frequentaram o meio acadêmico. Lisboa é graduada em Música pela Uni-Rio, possui mestrado em Literatura Brasileira e doutorado em Literatura Comparada pela Uerj. Realizou pesquisas em diversas universidades, atua como tradutora e já trabalhou com ensino de Música<sup>79</sup>. Em entrevista a Christian Schwatz<sup>80</sup> (2010), Lisboa diz que seu objetivo ao cursar a pós-graduação foi o de entrar em contato com outros ficcionistas e abrir um espaço maior para a discussão literária. Tanto que sua dissertação e tese não foram de natureza acadêmica. Assim, ela revela:

(...) tanto a minha dissertação de mestrado quanto a minha tese de doutorado não foram trabalhos acadêmicos, foram trabalhos de ficção. A primeira foi *Um beijo de colombina*, sobre a poesia de Manuel Bandeira; a segunda, *Rakushisha*, sobre a poesia de Bashô. Foram teses acadêmicas que apresentei como romances (LISBOA, 2010).

<sup>79</sup> Informações retiradas no site oficial da escritora. Disponível em: <<http://www.adrianalisboa.com.br/pt/>>. Acesso em: 10 ago. 2015.

<sup>80</sup> LISBOA, Adriana. (Entrevista a Christian Schwatz). Paiol Literário. Disponível em: <<http://rascunho.gazetadopovo.com.br/adriana-lisboa/>>. Acesso em: 20 jul. 2015.

Ainda, vemos na narrativa de seus personagens em *Um Beijo de Colombina* que João é professor de Latim, tendo frequentado o meio acadêmico e decidido escrever um romance. Teresa, por sua vez, formou-se em Letras e tornou-se romancista, dava aulas particulares de português para conseguir sobreviver financeiramente, publicou quatro livros e ganhou prêmios importantes antes de desaparecer. Inserindo personagens que, da mesma forma que ela, frequentaram o ambiente acadêmico, Lisboa se apropria do enquadramento de escritores para expor o processo de criação de seu romance, tendo a oportunidade, a partir da figura dos artistas, de expor suas leituras críticas e reflexões acerca da arte de uma maneira geral. Dessa forma, Lisboa cria Teresa, a qual se apropria do mesmo recurso em relação ao personagem João. Assim, através da voz do namorado, Teresa escreve:

Peguei um livro a esmo, e o livro falava de Marllamé e os três poderes fundamentais de sua poesia, segundo ele mesmo, a solidão, o recife e a estrela. A solidão essencial do poeta moderno. O recife onde ele ia a pique, fracasso. A estrela, realidade inatingível, a estrela impossível, seu norte, seu fim (LISBOA, 2003, p. 116).

Ainda sobre a questão do discurso- limite entre ficção e crítica apontado por Currie e a figura do escritor metaficcional, vemos que o autor de *Reparação*, McEwan, graduou-se na University of Sussex, em Literatura Inglesa, obtendo o título de mestre na mesma área, pela University of East Anglia<sup>81</sup>. No enredo, observa-se que o pai de Briony decidiu financiar os estudos de Robbie, que tirou um diploma de primeira classe em Literatura Inglesa. Na descrição de quarto dele, a narradora, diz:

Atrás da bússola estavam os *Poemas*, de Auden, e *Um rapaz de Shopshire*, de Housman.(...) Em cima de dez poemas datilografados, uma carta de rejeição da revista *Criterion*, impressa, porém rubricada pelo próprio sr. Elliot. (...) Perto da borda da mesa, várias fotografias: o elenco de *Noite de Reis* no gramado da faculdade, ele a caráter, no papel de Malvolio, com ligas cruzadas nas pernas (MCEWAN, 2002, p. 103).

Em outro momento, Robbie cita o livro *Clarissa*, de Richardson, em discussão com Cecília; mais tarde pensa que sua paixão por Cecília seria algo que “Freud certamente teria algo a dizer sobre o assunto (...) E também Keats, e Shakespeare e Petrarca, e todo mundo, e mais o *Romance da Rosa*” (MCEWAN, 2002, p. 106). Podemos notar então, que McEwan coloca um personagem que é crítico literário e, através dele, revela as leituras que ajudaram a

---

<sup>81</sup> Informações retiradas na página oficial do escritor. Disponível em: <<http://www.ianmcewan.com/>>. Acesso em: 10 ago. 2015.

compor sua formação. Apesar da paixão pelos livros, Robbie decide que, para acalmar sua mente inquieta, seria melhor se dedicar à Medicina. Assim, McEwan se apropria da voz do personagem para aproximar a arte e a ciência em igual valor. Ao fazer planos para o futuro, Robbie imagina ter, na estante, livros sobre Medicina e Meditação, junto com os de ficção. Dessa forma, ele diz:

Pois essa era a questão, sem dúvida: ele seria um médico melhor por ter estudado literatura. Que leituras aprofundadas a sua sensibilidade refinada não fariam do sofrimento humano (...) um médico como ele estaria atento para as configurações monstruosas do destino e para a negação inútil e cômica do inevitável; ele tomaria pulso enfraquecido, ouviria o último suspiro, sentiria a mão febril começando a esfriar e meditaria, como só fazem os que conhecem a literatura e a religião, sobre a mesquinhez e a nobreza da espécie humana... (MCEWAN, 2002, p. 115-116).

A citação sugere a comparação de que o leitor de obras ficcionais e o romancista têm suas experiências comparáveis as dos estudiosos de ciências que vivenciam em suas práticas questões relacionadas à vida e à morte. Ademais, ele salienta a importância da arte como substância necessária para a compreensão da existência humana, tal como a medicina – uma reflexão nascida da crítica de arte. A figura de Briony igualmente se mistura a de uma estudiosa de obra literária, porém, fazendo uma autocrítica. No capítulo final de *Reparação*, ela justifica para o leitor a escolha de manter unido o casal que ela separara na infância, demonstrando conhecimento crítico: “Quem iria acreditar que eles nunca mais voltaram a se ver, nunca consumaram seu amor? Quem ia querer acreditar nisso, a menos que fosse em nome do realismo mais árido?” (MCEWAN, 2002, p. 443).

Dessa maneira, pode-se dizer também que, além da metaficção, o *Künstlerroman* abre margem para se tratar do discurso crítico em consonância com o literário, pois sua temática pensa o artista e/ou a obra de arte. Embora nem todas as obras de ambos os escritores tenham natureza metaficcional, mesmo porque eles ainda publicam, é possível inferir que em *Reparação* e em *Um Beijo de Colombina* a autoconsciência e a autorreflexividade não se restringem somente ao texto literário. Nos romances, está aplicado um profundo conhecimento acadêmico, refletindo sobre questões relacionadas sobre autor, leitor e processo criativo. Entretanto, acreditamos que isso não significa dizer que usar a metaficção em um texto faz do escritor um acadêmico. Sobre a dupla função, Currie acrescenta:

(...) escrita e leitura – é ao mesmo tempo o reino da sua especialidade e a textura de sua experiência. O escritor/ crítico é, portanto, uma figura dialética, incorporando tanto a produção quanto a recepção de ficção nos

papéis de autor e leitor de uma forma que é paradigmático para metaficção (CURRIER, 1995, p. 3)<sup>82</sup>.

Desse modo, ele define metaficção da seguinte forma: “Uma metaficção não é definitivamente um romance no qual o autor é o escritor e o crítico. Mas um romance que dramatiza a fronteira entre ficção e crítica (...)”. (CURRIE, 1995, p. 3)<sup>83</sup>. O teórico aponta que os romances que citam e utilizam referências de outras obras literárias, como *Reparação* e principalmente *Um Beijo de Colombina*, são, na visão de dele, exemplos de metaficções que lançam mão da intertextualidade para a formação da autoconsciência. Além disso, Currie afirma que é através deste limite interno entre arte e vida que no romance é desenvolvido o comentário que vai gerar a autoconsciência. Nessas situações, notamos que a relação do limite entre a referência extraliterária à vida real e a referência intertextual feita pela apropriação de outras produções deixam a entrever a artificialidade do mundo fictício. Assim: “A fronteira entre arte e vida dentro da ficção, reproduzindo a fronteira entre arte e vida que envolve a ficção, subverte sua própria ilusão referencial e ao fazê-lo, se estabelece na fronteira entre ficção e crítica” (CURRIE, 1995, p. 4-5)<sup>84</sup>.

Entendemos que a colocação de Currie estabelece, no plano da ficção, a relação entre arte e vida. Briony e Teresa são personagens, ou seja, figuras internas ao romance, mas ao mesmo tempo se projetam para esfera extraliterária quando revelam serem autoras das obras que estamos lendo. Esse movimento cria, mais uma vez, o efeito de *mise en abyme* nos romances, pois temos o enquadramento da relação arte/vida nas narrativas. No caso dos dois textos, temos “o livro, que é o livro dentro do livro, que na verdade só existe por causa do livro dentro do livro, que passa a ser o livro de verdade; assim como a arte que imita a vida que imita a arte que imita a vida” (MARTINS, 2004)<sup>85</sup>. Por conseguinte, os autores empíricos, as heroínas artistas e as personagens-escritoras criadas imprimem no texto literário certa ambivalência, salientando a necessidade de narrar as experiências vividas, o que Hutcheon (1991) aponta como natural na condição humana.

---

<sup>82</sup> “(...) writing and reading – is both the realm of their expertise and the texture of their experience. The writer/critic is thus a dialectic figure, embodying both the production and the reception of fiction in the roles of author and reader in a way it is paradigmatic for metafiction” (CURRIER, 1995, p. 3).

<sup>83</sup> “A metafiction is not definitively a novel whose author is both writer and a critic, but a novel which dramatizes the boundary between fiction and criticism (...)” (CURRIE, 1995, p. 3).

<sup>84</sup> “The boundary of art and life within the fiction, by reproducing the boundary of art and life which surrounds the fiction, subverts its own referential illusion and in so doing places it on the boundary between fiction and criticism” (CURRIER, 1995, p. 4-5).

<sup>85</sup> MARTINS, Taís. *As dores de um Pierrô qualquer*, 2004. Disponível em: <<http://www.adrianalisboa.com/#!um-beijo-de-colombina/ckeg>>. Acesso em: 15 ago. 2015.

A relação do sujeito com a ficção é maestral em *Um Beijo de Colombina*. O rapaz busca se colocar no lugar do Outro, no espaço da subjetividade da namorada, ao decidir continuar o livro que a mesma havia começado a escrever. Pelos relatos feitos sob a ótica de João, descobrimos um espelhamento da personagem Teresa, alimentando as angústias do namorado. Isso porque existe a Teresa que João descreve para o leitor e, num outro momento, a Teresa, autora das palavras de João. Através do envolvimento com a poesia de Bandeira, João dialoga com o próprio poeta, mostrando como a Literatura pode influenciar a vida do leitor, na busca de si mesmo e no entendimento com o Outro. Lisboa (2003) brilhantemente mostra a que veio a arte literária e o seu alcance no plano do “real”. O diálogo com o poeta influencia a escrita de seu suposto romance. João desabafa:

O livro foi se tornando íntimo, E, assim, fiquei amigo de Manuel Bandeira. Passamos vários dias conversando, de manhã até de noite, de tarde da noite até de manhã. Fiquei conhecendo coisas de sua vida, e outras que escrevera, em verso e em prosa (LISBOA, 2003, p. 74).

Isso pode atingir o leitor empírico ao mostrar para ele os aspectos que alimentam um texto literário, suas condições de existência. Assim, o papel do receptor também é construído sobre o efeito do *mise en abyme*. Teresa lê e reflete sobre a obra de Manuel Bandeira, escreve o romance inspirado nos poemas dele e em outras obras literárias. No caso de João, por exemplo, acompanhamos os primeiros contatos com o livro de poesias, reflexões sobre os poemas e depois o processo criativo resultado das leituras. O casal simboliza os leitores fictícios ao levarem para narrativa suas leituras de Bandeira. Desse modo, existe a tentativa de Lisboa em fazer seus personagens responderem afetivamente e intelectualmente a obra do poeta modernista como forma de representar o leitor no texto. A metaficção, de acordo com Currie (1995), não é um termo restrito apenas à autorreflexividade, portanto, ao se falar sobre metaficção também se reflete sobre outras obras. Em outras palavras, a metaficção não se restringe em analisar a própria ficção, ela pode refletir outras obras e interagir com elas. Na obra de Lisboa, tanto João quanto Teresa, enquanto personagens-escritores, exibem simultaneamente as funções de crítico, leitor e romancista – tripé que sustenta a carga metaficcional da obra. Desse modo, vemos que os personagens compõem figuras dialéticas que assumem a produção e recepção no papel de autor e leitor.

A *mise en abyme* atua em diversos níveis em *Um Beijo de Colombina*, inclusive na composição dos personagens. No plano do enredo, temos Teresa, namorada de “Teresa Dois” (LISBOA, 2003, p.19), bissexuais, que tiveram um namoro no passado e resgatam a relação

depois da suposta tragédia. A crítica de Lisboa se coloca nessa situação também, através da voz de seu narrador ao dizer que, para a mídia, a bissexualidade vende ainda mais que a heterossexualidade. Por fim, nos contornos intertextuais, existem as duas versões de Teresa presentes nos versos de Manuel Bandeira que, em alguns momentos, João tentar relacionar com a namorada. O próprio narrador, já nas primeiras páginas, adianta o que veremos a seguir, tanto sobre a estrutura do romance, quanto sobre Teresa:

As pequenas pevides aguardavam, pequenas promessas prontas a explodir. Mas não explodiam: seguiam sendo promessas, simples promessas de outra maçã dentro daquela maçã, como as bonecas russas que vão saindo umas de dentro das outras. Como as pessoas que somos, e que vão saindo umas de dentro das outras ao longo dos anos. Ao longo das horas (LISBOA, 2003, p. 14).

Segundo Hutcheon (1991), é importante perceber qual o lugar da *mise en abyme* dentro do texto, uma vez que pode revelar futuros eventos e direcionar o leitor para eles. Na citação, já no início do primeiro capítulo, nota-se uma alusão ao efeito desse recurso, através da figura das bonecas russas, as quais saem umas de dentro das outras. Portanto, o narrador pode avisar ao leitor sobre os diversos enquadramentos, principalmente das Teresas. Além disso, estabelece-se uma relação arte-vida ao apontar que o efeito de um elemento estar contido em outro está relacionado às pessoas, que possuem diversas facetas e são passíveis de mudanças ao longo do tempo, como já comentamos antes. Mais tarde, no próximo capítulo, discorreremos sobre a multiplicidade das Teresas e o que isto implica em sua representação. Ademais, no que se refere à estrutura narrativa, temos a escritora empírica Lisboa que cria uma personagem-escritora, Teresa, que cria um personagem-escritor, João. Por consequência, através da metaficção e da *mise en abyme*, ainda temos o processo criativo sendo exposto por Lisboa, representado ficcionalmente por Teresa e depois por João. Não só Teresa é apresentada de forma múltipla, mas João também adquire dupla personalidade quando a escritora fictícia revela que o namorado, enquanto narrador, é uma criação e que existe o João “empírico”, o qual não faz ideia de estar inserido em sua narrativa como personagem.

Em *Reparação*, os enquadramentos de narrativas também surtem efeito no caráter metaficcional e na temática *Künstlerroman*. McEwan (2002) lança a escritora Briony como autora da obra que estamos lendo. Além disso, ela é a narradora que conta as peripécias da personagem homônima, criando o mesmo efeito das bonecas russas e da *mise en abyme*. Além disso, a narrativa de *Reparação*, feita pelo autor empírico McEwan, guarda dentro si a história de Briony, a qual lança um livro homônimo da sua personagem.

Neste universo de espelhos encontramos a quebra das convenções literárias realistas, uma vez que as personagens são construídas e refletidas de forma plural, sem fixar características que possam resumi-las. Isso está de acordo com aquilo que foi exposto anteriormente por Waugh (1985), quando a autora explica que a metaficção atualmente chama a atenção do leitor ao evitar a voz onisciente e autoritária do autor, conexões racionais entre o que eles fazem e o que eles são – aspectos que permitem enxergar as diferentes facetas do sujeito quando inserido em diversos contextos. Tendo essas observações em mente, passamos a analisar, de forma breve, os diálogos intertextuais presentes em *Um Beijo de Colombina* e em *Reparação*, para que tenhamos um panorama das leituras envolvidas no processo de formação das escritoras Teresa e Briony, respectivamente.

#### 4.2 Os intertextos de *Um Beijo de Colombina* e de *Reparação*

Como apresentamos na introdução deste capítulo, Hutcheon (1991) assinala que o texto narcisista pode se apresentar de diferentes formas e usar variados recursos além da metaficção. Faz parte da narrativa autoconsciente e autorreflexiva, a *mise en abyme* e a intertextualidade. Júlia Kristeva, em seu livro *Introdução à semiótica* (2005), cunha o termo, em 1969, baseando-se na concepção de dialogismo bakhtiana. Mikail Baktin, em *Problemas da Poética de Dostoiévski* (2010 p. 47), afirma que “o romance polifônico é inteiramente dialógico”. Isso se deve ao fato de que nenhum texto existe sem que haja um processo de interação com outras consciências, vozes e enunciados. Estas múltiplas vozes estabelecem diálogos infinitos ao entrarem em interação umas com as outras, podem harmonizar ou desarmonizar-se. Assim, analisando o discurso e suas relações com outros discursos, o filósofo afirma:

As palavras do outro, introduzidas na nossa fala, são revestidas inevitavelmente de algo novo, da nossa compreensão e da nossa avaliação, isto é, tornam-se bivocais. O único que pode diferenciar-se é a relação de reciprocidade entre essas duas vozes. (...) O nosso discurso da vida prática está cheio de palavras de outros. Com algumas delas fundimos inteiramente a nossa voz, esquecendo-nos de quem são; com outras, reforçamos as nossas próprias palavras, aceitando aquelas como autorizadas por nós; por último, revestimos terceiras das nossas próprias intenções, que são estranhas e hostis a ela (BAKHTIN, 2010, p. 195).

Diante desse processo de interação, torna-se impossível haver um primeiro autor de um discurso, já que no dialogismo as trocas entre os sujeitos estabelecem uma relação de

assimilação entre discursos, em que um é gerado a partir de outro, produzindo novos elementos. O regaste de textos anteriores representa também a noção de Walter Benjamin, em “O Narrador” (1994, p, 205), ao dizer que “contar histórias sempre foi a arte de contá-las de novo”.

Nesta linha de pensamento, no capítulo do livro de Kristeva, chamado “A Palavra, o Diálogo e o Romance” (2005), é atestado que a palavra literária é um cruzamento de diversas vozes e contextos em um espaço dialógico. A assertiva corrobora o pensamento de Roland Barthes em “A morte do autor” (2004), quando o filósofo francês desacredita a figura de um “autor-Deus”, gênese de todo significado da obra, já que um texto se alimenta de outros continuamente, tornando-se “um espaço de dimensões múltiplas, onde se casam e se contestam escritas variadas, nenhuma das quais é original: o texto é um tecido de todas as citações, saídas dos mil focos da cultura” (BARTHES, 2004, p. 4).

Tais considerações nos levam a retomar as afirmações de Waugh (1985) e Hutcheon (1991), quando elas atestam que a metaficção desconstrói a voz autoral como única autoridade do discurso. Da mesma forma, as colocações dos teóricos mencionados imprimem a noção de reflexividade acerca da linguagem, levando-nos de volta às considerações de Lawson (1985) e Waugh no início deste capítulo, os quais observam que o sujeito sentiu a necessidade de refletir sobre a própria linguagem ao perceber que suas convenções sociais, sempre dadas como naturais são, na verdade, construções feitas através das palavras, as quais são instrumentos passíveis de manipulação.

Kristeva (2005) afirma que a palavra literária deve ser entendida também como um elemento à mercê de um contexto cultural presente, o qual foi construído a partir de contextos passados e ainda dialoga com eles. A forma de pensar a linguagem, adotada por Kristeva, é um exercício reflexivo, no qual ela diz que “a palavra (texto) é um cruzamento de palavras (textos), onde se lê, pelo menos, uma outra palavra (texto)”. (KRISTEVA, 2005, p.68). A partir destas constatações, a estudiosa afirma:

Todo texto se constrói como um mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto. Em lugar da noção de intersubjetividade, instala-se a de intertextualidade, e a linguagem poética lê-se pelo menos como dupla (KRISTEVA, 2005, p. 68).

Após o estudo de Kristeva, o conceito de intertextualidade se expande a partir da perspectiva de outros teóricos, sendo analisado e categorizado em suas diversas formas e graus. Teresa Cristina Oliveira (2010), no capítulo de sua tese em que discorre sobre “As



formas e graus da intertextualidade”, se apropria da estudiosa Ingedore Villaça Koch<sup>86</sup>, para dizer que a existência da intertextualidade pode ser implícita ou explícita. Implícita quando a fonte não aparece de forma clara no texto, mas fazendo alusões, em diversas formas, como em paródia, paráfrase, entre outros, mas de modo que para o leitor seja perceptível o diálogo. Já a explícita ocorre quando a fonte é citada de maneira clara no texto, presente através de citações e referências. Para esta pesquisa, interessa-nos àquelas feitas de forma explícita, pois acreditamos que, em *Reparação* e em *Um Beijo de Colombina*, a intertextualidade ajuda a perceber o processo de formação da obra, ficcionalmente escrita por Briony e Teresa, de forma que o leitor possa acompanhar esse processo tendo conhecimento das obras que influenciaram a formação delas.

Seguindo os estudos de Bakhtin, Kristeva (2005, p. 72) vê a escritura como “leitura do *corpus* literário anterior, o texto como absorção e réplica de outro texto (...)”. Nessa linha de raciocínio, veremos em ambos os romances analisados a exposição da ideia de que um texto advém de outro ao se retratar o processo de formação das artistas e de suas obras. Não só o material escrito absorve e responde a outra matéria textual, mas também os enredos de *Reparação* e de *Um Beijo de Colombina* subjazem a perspectiva de que as pessoas vão se transformando a partir da leitura de obras literárias. Em outras palavras, os textos lidos pelas personagens ao longo de sua trajetória, no sentido do *Bildungsroman*, possuem influência em suas ações, as quais podem ser vistas como resposta à formação literária. A intertextualidade explícita, neste contexto, funciona como um instrumento para mostrar o alcance da literatura enquanto elemento transformador, abrindo espaço para que os personagens se desvelem seres cada vez mais complexos.

Embora ambos os romances objetos deste estudo apresentem um gama de possibilidades intertextuais, estaremos apresentando apenas algumas que consideramos importantes para seguir o objetivo e a hipótese desta pesquisa. Assim, passamos agora para a análise de alguns intertextos presentes em *Um Beijo de Colombina*.

#### 4.2.1 As leituras de Teresa em *Um Beijo de Colombina*

Diante dos pressupostos teóricos acerca da intertextualidade e sempre em diálogo com as noções de metaficção e *mise en abyme*, estaremos nesse momento apontando alguns dos

---

<sup>86</sup> KOCH, Ingedore Villaça. *O Texto e a Construção dos Sentidos*. São Paulo: Contexto, 2005.

contornos intertextuais percebidos em *Um Beijo de Colombina*, os quais podem corroborar para a representação da artista Teresa.

Sobre o entrelaçamento com a obra de Manuel Bandeira no livro de Lisboa, Antônio Carlos Secchin (2004)<sup>87</sup> brinca com o poema “Quadrilha” (1985)<sup>88</sup>, de Carlos Drummond de Andrade:

Adriana Lisboa narra a vida de João, que amava Teresa, que amava a poesia de Bandeira, que é amada por Adriana, que recebeu o prêmio José Saramago 2003. João é professor de latim. Teresa é uma bem sucedida escritora. Adriana Lisboa é autora de *Um Beijo de Colombina*, além de dois outros romances. E Manuel Bandeira entra na história como o elo que une todas essas escritas e destinos.

Assim, vemos Lisboa beber na fonte do poeta modernista, o qual é conhecido também por tratar de temas do cotidiano. Em entrevista ao *Jornal Rascunho*, Lisboa esclarece sua predileção por Bandeira:

Aquilo que mais me motiva a escrever são sempre esses pequenos detalhes e, por causa disso, me interessou também escrever um livro a partir da obra do Manuel Bandeira (*Um beijo de colombina*), um poeta que dedicou o olhar às coisas da ordem do prosaico, do cotidiano, do pequeno, e não da ordem das grandes estruturas (LISBOA, 2015).

Sobre essa característica de Bandeira, Norma Seltzer Goldstein (1987, p.718). afirma: “A partir do cotidiano, o poeta faz um mergulho na realidade, resultando numa reflexão sobre a condição humana”. Desse modo, vemos em alguns momentos da narrativa, João fazer alusão à importância dos detalhes e das experiências simples, as quais são constituidoras dos valores que o narrador aprecia. São nas minúcias, cores, texturas, sabores, pequenos sons, fragmentos que João busca articular suas lembranças e tentar construir o quebra-cabeças que Teresa lhe impôs. Assim, a narrativa de Lisboa é cercada por elementos sinestésicos que ajudam o receptor a entrar na esfera de melancólica e nostálgica de João. Para ele,

---

<sup>87</sup> Trecho retirado de página virtual sem numeração de lauda.

<sup>88</sup> Vide o poema “Quadrilha”:

João amava Teresa que amava Raimundo  
que amava Maria que amava Joaquim que amava Lili  
que não amava ninguém.  
João foi pra os Estados Unidos, Teresa para o convento,  
Raimundo morreu de desastre, Maria ficou para tia,  
Joaquim suicidou-se e Lili casou com J. Pinto Fernandes  
que não tinha entrado na história.

(ANDRADE, Carlos Drummond de. *Nova reunião*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1985)

O amor, se existe, não é uma entidade. O amor é um milhão de pequenas coisas. (...) O amor é uma flor murcha, um marcador amarelo de textos, um disquete de computador, um chave de fenda (...) guardanapos de papel sobre a mesa-de-cabeceira, alguém que martela um prego em outro apartamento, uma lista telefônica aberta, nada mais (LISBOA, 2003, p. 28).

Taís Martins (2004) reforça a ideia ao dizer que “ao acompanhar essa busca, somos envolvidos pelo que diferencia Adriana Lisboa de muitos de seus contemporâneos: uma poesia sutil e delicada que se sente nos relatos”. Até mesmo ao descrever fisicamente Teresa, a beleza apontada por João não é aquela fruto dos padrões e das modelos de capas de revista. Ele descreve Teresa pelos detalhes, “a primeira vez que vi Teresa, reparei nas pernas. Achei estúpidas. Mais curioso ainda, achei que a cara parecia uma perna” (LISBOA, 2003, p. 16), fazendo alusões à primeira estrofe do poema “Teresa”, do poeta modernista Manuel Bandeira:

A primeira vez que vi Teresa  
Achei que ela tinha pernas estúpidas  
Achei também que a cara parecia uma perna  
(BANDEIRA, 1970, p. 28)

As alusões a Manuel Bandeira e as inserções de poemas do livro *Estrela da vida inteira* (BANDEIRA, 1970) são postas a serviço de reflexões sobre a importância da valorização dos sentimentos e detalhes de uma vida, sem rebuscamentos e luxos. Essa visão se aplica principalmente a João e estabelece uma oposição ao caminho tomado por Teresa, a qual busca fama e dinheiro. Dessa maneira, ele reflete:

Como pode, eu hoje me pergunto, tendo por testemunha o meu bloco vagabundo de papel, como é possível que com Teresa eu tenha descoberto a beleza das pequenas coisas, e ao mesmo tempo compreendido que certas existências precisam galgar o grandioso, precisam de superlativos (LISBOA, 2003, p. 62).

As recorrentes referências a Bandeira não se restringem apenas às obras dele. Em diversos momentos, vemos João recuperando dados sobre a vida do poeta, como os lugares, recordações da infância, cartas trocadas com Mário de Andrade, prêmios literários:

Manuel Bandeira recebeu prêmios, muitos, como o Moinho Santista, em 1966. Sobre esse prêmio ele fez pilhéria, numa entrevista: Como amigo do Rei, protesto, para um porta de 80 anos de idade são conferidos apenas 2 milhões de cruzeiros, enquanto dois jovens, Dori Caymini e Chico Buarque de Hollanda, recebem cada um 20 milhões. Quando Bandeira morreu, às 12

horas e 50 minutos do dia 13 de outubro de 1968, acho que encontrou Mozart no céu (LISBOA, 2003, p. 129).

Através da intertextualidade, o receptor também tem a oportunidade de conhecer melhor a obra e a vida do poeta, além de perceber que a construção do processo criativo de escrita deriva da presença de outros escritores e textos que antecederam. Ademais, o público pode observar um diálogo entre a poesia e a prosa – objetivo de Lisboa ao apresentar *Um Beijo de Colombina* enquanto dissertação de mestrado. Além de Bandeira, ela cita os haicais do escritor japonês Bashô, traduzidos para o português por Bandeira e os quais serviram de elemento intertextual para o livro *Rakushisha*, publicado por ela em 2007. Ainda, Lisboa percorre os bastidores da Semana de Arte Moderna, em 1992, cita uma série de obras, pertencentes a outras artes, como esculturas, canções populares nacionais e internacionais, músicos de diversos gêneros musicais, outros poetas como Carlos Drummond, com o qual estabelece um diálogo intertextual com o poema “Quadrilha”, a partir do seguinte trecho:

Eu contei para Marisa: Lá em São Paulo eles tinham esse grupo, Mário de Andrade, Tarsila do Amaral, Pagu, Anita Malfatti, Oswald de Andrade. Anita, dizem, acabou apaixonada por Mário, e Mário acabou apelidado de Miss Macunaíma por Oswald, entre outras rixas mais, e Oswald, que preferiu o angu de Pagu, acabou enxotado pela mulher, Tarsila, que despertara uma paixão em Mário, acabou odiada por Anita, que nunca mais conseguiu pintar nada que prestasse depois que Monteiro Lobato acabou com ela numa crítica (LISBOA, 2003, p. 104).

Especulamos se Bandeira não chega também a ocupar a função de personagem, pois além de claramente inspirar os personagens-escritores, torna-se objeto de reflexão tão “próximo” do narrador quanto a lembrança de Teresa, como ele mesmo diz: “falei de Manuel Bandeira, que acabara se tornando meu amigo íntimo em tão pouco tempo” (LISBOA, 2003, p. 80). A sensação é causada pelo caráter metaficcional e intertextual encontrado no romance de Lisboa, o qual se aproxima e se mescla com a poesia de Bandeira. Ademais, a aproximação ocorre porque João começa a observar os rascunhos no computador de Teresa, os recortes sobre a vida do poeta, entre outras pesquisas, para poder compreender as razões pelas quais a namorada decidiu abandoná-lo. Assim, ele aprofunda os estudos sobre o poeta, porém, o livro que está supostamente escrevendo, torna-se uma narrativa mais sobre seus anseios do que sobre respostas finais acerca do mistério de desaparecimento: “Não sei se um dia fui outro homem ou uma mulher ou um vaga-lume. *Não sei se medito, se morro de espanto ou se venho de muito longe*” (LISBOA, 2003, p. 15).

Na citação, observamos a intertextualidade explícita, na qual o trecho do poema de Bandeira, escrito em itálico, se mescla com texto de Lisboa. As dicas tipográficas, como os trechos em itálicos, facilita o público ter o reconhecimento do intertexto presente, expondo de maneira explícita a intenção de se construir um texto claramente dialógico. A estratégia é recorrente durante toda a narrativa, tendo os trechos do poeta ora destacados por itálico, como citações, ora embutidos no texto por meio de referências bastante claras, como no trecho: “Para Parsárgada era preciso ir desacompanhado” (LISBOA, 2003, p. 67).

Além disso, temos no texto de Lisboa uma descrição do Rio de Janeiro a partir de uma visão microscópica, ao trazer para o leitor imagens do dia a dia, como a padaria na esquina, a papelaria, as ruas históricas, bairros tradicionais, entre outros. Este tipo de descrição é recorrente nos livros da autora, como em *O coração às vezes para de bater* (2013), no qual um adolescente skatista escreve cartas para o amigo que sofreu um acidente e se encontra gravemente ferido. Neste romance, o adolescente também busca, através da escrita criativa, encontrar sentido para suas experiências e para os acontecimentos de sua vida. Ao tentar contornar o caos da existência, o cenário da cidade do Rio de Janeiro se mistura com suas sensações e percepções, sendo descrito em detalhes:

No Catete eu me sinto à vontade. O Aterro do Flamengo fica bem perto. Foi lá que aprendi a andar de bicicleta (...). E temos o Museu da República, que é um lugar bom para ir quando você está de saco cheio e tudo mais (LISBOA, 2003, p. 31).

Sobre essa característica da escritora, em entrevista a Christian Schwatz (2006), Lisboa comenta: “Para mim, é importante pensar em quem esse personagem esbarrou ao virar aquela esquina, ou no sinal de trânsito que viu ali, ou no que estava escrito no muro. Para isso, é importante ter a experiência dos lugares” (LISBOA, 2006). Em *Um Beijo de Colombina*, os personagens João e Teresa caminham por ruas e bairros por onde Bandeira viveu:

A rua Morais e Vale ficava bem perto. Bastava seguir pela Joaquim Silva na direção do trânsito, até o final, para desembocar naquele intervalo de casas esquecidas, de sobrados tristemente profanados diante do chão de paralelepípedos imundos, a memória da cidade desincumbindo-se de guardar com carinho o poeta Manuel Bandeira, que tinha morado ali (LISBOA, 2003, p. 122).

Além disso, cada capítulo de *Um Beijo de Colombina* recebe o nome de um poema de Bandeira, de modo que cada um deles ajuda o narrador a contar sua história. Por exemplo, o primeiro capítulo intitulado “Maçã”, começa da seguinte maneira:

O quarto verso do poema falava sobre pequenas pevides dentro da maçã. Eu não conhecia aquela palavra, pevides. O livro era de Teresa e estava sobre a mesa da cozinha, junto com um saca-rolhas e um porta-guardanapos sem guardanapos e uma lista de compras da qual constavam, entre outras coisas, vinho e guardanapos (LISBOA, 2003, p. 13).

Além de se ater aos pequenos detalhes memorizados um dia antes da namorada sumir, neste capítulo o narrador nos apresenta as causas de sua angústia e o relato do início do relacionamento. O fato de ter mencionado o quarto poema de Bandeira do livro *Estrela da vida inteira* (1970), pode fazer com o que o leitor se interesse ou busque o poema a fim de entender melhor a relação que o narrador está fazendo. Ademais, quando o personagem cita a obra que está inspirando-o a escrever, descreve seu processo criativo, assim como o de Lisboa e, ficcionalmente, o de Teresa, de forma que a intertextualidade cause uma construção em *mise en abyme*.

Os poemas usados como aparato intertextual no texto de Lisboa, inserem os versos de Manuel Bandeira dentro de um panorama histórico, social e literário diferente daquele em que originalmente a obra do poeta foi escrita. Neste novo ambiente, os poemas são recolocados em um contexto específico ligado ao enredo e à temática de *Um Beijo de Colombina*, produzindo significados diferentes daqueles dados aos poemas quando Bandeira os compôs. Essa percepção nos leva a discorrer brevemente sobre o termo “ambivalência”, usado por Kristeva (2005, p. 71) no sentido de que a história está inserida no texto e o texto na história, de modo a não poder desconectá-los. Sendo assim, primeiramente notamos a atualização da poesia de Bandeira por Lisboa para um novo contexto. No nível do enredo, temos a interpretação dos poemas feita pelos fãs do poeta, João e Teresa e, por fim, a interpretação do leitor empírico da escrita de Lisboa e de Bandeira. Com isso, Lisboa corrobora a construção da formação de uma autoconsciência por parte do leitor, o qual é representado por João e precisa responder afetiva e intelectualmente frente ao texto de Lisboa e de Bandeira.

Por fim, *Um Beijo de Colombina* tem seu nome inspirado na “Commedia Dell’Arte<sup>89</sup>”, de origem italiana, surgida no século XVI. A peça teatral possuía diferentes versões, mas, de maneira geral, trazia como núcleo a história do triângulo amoroso Pierrô, Colombina e Arlequim. Eles interpretavam serviçais que estavam constantemente rodeados por outros personagens de camada social mais alta, trazendo histórias que faziam sátiras sociais e crítica

---

<sup>89</sup> Para mais informações ver:

VIEIRA, Marcílio de Souza. *A estética da Commedia Dell’Arte*. Contribuições para o ensino das Artes Cênicas. 2005. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2005. Disponível em: <<ftp://ftp.ufrn.br/pub/biblioteca/ext/btdt/MarcilioSV.pdf>>. Acesso em: 08 ago. 2015.

aos costumes da elite. Pierrô sofria de amores por Colombina e era constantemente alvo de piadas dos outros personagens, por também ser o mais pobre entre eles. Arlequim desejava Colombina, era conhecido por ser malandro e pregar peças nos outros personagens, conseguindo sempre se safar das punições. Colombina, por sua vez, era graciosa, bela e idealizada por Pierrô, porém, amava Arlequim.

Manuel Bandeira, se apropriando destes personagens, escreveu uma série de poemas, como “Canção das lágrimas de Pierrot”, “Rondó de Colombina”, “Pierrot Branco, Pierrot Místico”, em sua coletânea *Carnaval* (1919). Goldstein (1987, p. 719) atesta que esta obra traz como temática principal o carnaval, os disfarces, as máscaras, volúpia e o amor impossível. Ao revelar as ideias para o próximo romance, Teresa conta para João que pretende usar alegoricamente os personagens do livro *Carnaval*, Pierrô, Colombina e Arlequim, e talvez, uma pierrette. A Colombina seria uma escritora. Diante disso, João responde: “(...) Temos uma colombina escritora. E um triângulo amoroso. O arlequim fodão, e o pobre do corno pierrô. E a pierrette se encaixa em algum lugar no meio deles, mas tem que ser uma moça legal, e tem que ser amiga do pierrô” (LISBOA, 2003, p. 43).

Como podemos notar, através da metaficção e da intertextualidade, os personagens vão refletindo sobre o processo criativo do romance, pois, à medida que vão se identificando com as alegorias trazidas por Bandeira, pensam também o processo de leitura na formação do romance e dos artistas. Na página 73, João relembando os comentários da namorada sobre a criação do romance, relata que ela queria usar o poema “Pierrot Branco” como nome do último capítulo, e uns versos do mesmo como epígrafe. Não só a reflexão sobre o processo criativo aparece nitidamente, mas também o leitor participa do jogo, ao perceber que a epígrafe e o último capítulo correspondem ao poema citado. Ao longo da narrativa, João vai cada vez mais se identificando com Pierrô e Teresa com Colombina: “Quem sabe Teresa pode pegar as folhas reais e virtuais e fazer delas um romance? Quem sabe esse pierrô apaixonado não passa a trafegar pelo enredo em que ela, autora, colombina, já traçara de antemão?” (LISBOA, 2003, p. 132).

Como dissemos na introdução deste capítulo, não é possível desvincular a intertextualidade, a *mise en abyme* e a metaficção na análise dos romances examinados, pois os inúmeros enquadramentos e os variados contornos intertextuais compõem o discurso metaficcional e estão presentes em diversos momentos. Além da intertextualidade já apontada por nós, temos também as referências aos poemas de Bandeira, no que diz respeito à história de Pierrô, Colombina e Arlequim. Além disso, existe a construção *mise en abyme* ao adaptar o enredo do triângulo amoroso para o texto de Lisboa. Como observamos nos capítulos

anteriores sobre o *Künstlerroman*, percebemos que a ficção de Bandeira e a própria escrita ficcional da personagem-escritora Teresa se apresentam como parte estrutural do romance, a partir da temática da formação do artista e da busca por respostas através da arte. Destarte, a intertextualidade e a *mise en abyme* servem para potencializar o caráter reflexivo da narrativa, exacerbando seu efeito metaficcional. Esse efeito, juntamente com a transfiguração da escritora, serve aos propósitos do presente estudo de se observar como as artistas são representadas e o que elas trazem de discursos sobre a profissão. A seguir, veremos as relações intertextuais presentes em *Reparação*.

#### 4.2.2 Intertextualidade em *Reparação*

Por se tratar de um romance que descreve o processo de formação pessoal e artístico de uma escritora, *Reparação* estabelece diversos contornos intertextuais e é constantemente analisado pelo meio acadêmico a partir de seu intenso diálogo com outras obras. Assim, selecionamos alguns intertextos que julgamos mais relevantes para perceber a formação dos personagens e também o papel da literatura na obra. Tendo em mente as considerações de Julia Kristeva, em *Introdução a semiótica* (2005), no que diz respeito ao dialogismo e ao cruzamento de vozes, passamos então à análise de alguns intertextos presentes em *Reparação* que ajudam na caracterização de personagens, principalmente Briony, e nos discursos acerca da Literatura enquanto elemento presente no *Bildungsroman* e *Künstlerroman* da escritora.

Como falado anteriormente, no romance, a figura do crítico literário recai com maior intensidade sobre Robbie, que frequentou a Universidade de Cambridge, se formando em Literatura Inglesa. Percebemos a formação acadêmica do rapaz quando são descritas as obras favoritas dele:

Nas estantes, livros de referência de medicina e de meditação, sem dúvida, mas também os livros que enchem seu cantinho no sótão (...) seu exemplar de Jane Austen de terceira edição, Eliot, Lawrence, Wilfred Owen, as obras completas de Conrad (...) (MCEWAN, 2002, p. 115).

As obras citadas por Robbie marcam o gosto literário da época. Ademais, adiantam para o leitor os acontecimentos que virão a seguir, como é o caso da relação que ele estabelece ao ter interpretado em uma peça teatral na faculdade o papel Malvolio, do texto de Shakespeare, *Noite de Reis* (1602). Em alguns momentos os dois são comparados, convidando o leitor a participar da construção do personagem. Na peça, Malvolio é um



mordomo, moralista que se submete a uma situação inusitada quando acredita que a personagem Olivia nutre sentimentos por ele. Esta crença nasce de uma brincadeira feita por Sir Toby e sua empregada Maria que falsificam cartas no nome de Olivia, dama disputada por outros cavaleiros, fazendo-o acreditar que ela o amava. Para conquistar a garota, os falsificadores pedem a Malvolio que se vista e se comporte de modo inadequado, bastante diferente da forma como o mordomo costumava se comportar. No encontro, Olivia estranha o modo de agir de Malvolio; Sir Toby convence a todos de que ele estava louco e manda trancá-lo por horas em um quarto escuro. Mais tarde, toda a história é esclarecida. A frustração do personagem em relação ao futuro que sonhara em ter com Olívia é similar àquele visto em *Reparação*, no que se refere ao casal apaixonado. Quando Robbie e Cecília são interrompidos na biblioteca por Briony e logo depois dirigidos para o jantar, o estudante está cheio de esperança e de ansiedade para que pudesse se encontrar com Cecília de novo. Daí, vemos a intromissão do narrador, recuperando a informação já dita de que Robbie havia interpretado Malvolio na faculdade: “Protegidos pelo cetim da escuridão, começariam outra vez. E isso não era fantasia, era a realidade. Mas fora justamente isso que o infeliz Malvolio pensara, Malvolio cujo papel ele havia representado uma vez na faculdade” (MCEWAN, 2002, p. 160). No entanto, como sabemos, esta seria a noite que Briony acusaria Robbie do estupro e, por isso, ele jamais iria consumir seu amor com Cecília. A intertextualidade ajuda a adiantar o que acontecerá em seguida com o rapaz, no sentido de que tanto Robbie quanto Malvolio tiveram suas expectativas de estar com a amada frustradas pela confusão e pelo desentendimento. Além disso, Malvolio é preso em um quarto escuro por ter sido injustamente dado como louco, assim como Robbie vai para a cadeia por ter sido injustamente considerado esturador. O destino de Robbie se torna trágico, já que, de acordo com a narradora Briony, ele acaba morrendo de septicemia na guerra.

Os intertextos também se tornam importantes na descrição da personagem Cecília. Um exemplo é o breve diálogo entre Robbie e Cecília sobre o romance *Clarissa*, de Samuel Richardson, em que a irmã de Briony anseia pela tomada de atitude e de movimentação por parte da protagonista do romance epistolar. Em outro momento a narradora diz:

Quanto à Clarissa – depois de tantas horas passadas na cama com o braço dormitante –, era na verdade o contrário de Paraíso perdido: à medida que ia se revelando a virtude da heroína, por fim selada pela morte, mais repulsiva ela parecia (MCEWAN, 2002, p. 135).

Além de fazer referência à longevidade da narrativa de Richardson, considerada uma das maiores da Literatura Inglesa, o diálogo intertextual ajuda a caracterizar a personagem Cecília, considerada corajosa, ativa e transgressora – o oposto da personagem de Richardson. Ao contrário de Briony, o anseio da irmã é pela falta de simetria, desordem. Em vez de procurar um bom marido e casamento – como a mãe deseja – Cecília abandona o ninho de afeto da família para se dedicar aos estudos. Logo, o exemplo de mulher representado pela personagem Clarissa, puritana e passiva, não atende aos seus desejos de independência da garota. Portanto, vemos que McEwan se utiliza da intertextualidade explícita, dialogando com personagens de outras obras, para caracterizar Robbie e Cecília.

Ainda, a Literatura perpassa o relacionamento do casal, pois ambos leram textos literários em suas formações acadêmicas. O diálogo que precede a cena da fonte é sobre *Clarissa* e as cartas que trocavam enquanto Robbie estava preso e tiveram seu conteúdo codificado por nomes de personagens literários:

Algumas cartas – tanto dele quanto dela – foram confiscadas por terem alguma tímida manifestação de afeto. Por isso escreviam sobre literatura, utilizando personagens como uma espécie de código. (...) Tristão e Isolda, o duque Orsino e Olívia (e Malvolio também), Tróilo e Créssida, o sr. Knightly e Emma, Vênus e Adonis. Turner e Tallis (MCEWAN, 2002, p. 245).

Ademais, McEwan requer do leitor um conhecimento intertextual no intuito de enriquecer a caracterização das personagens. Os intertextos convidam o público a participar mais ativamente da leitura sugerindo ao leitor dialogar com outras produções literárias.

Por fim, o primeiro intertexto que encontramos em *Reparação* é a epígrafe do romance, um trecho da obra *Northanger Abbey*, de Jane Austen, publicado originalmente em 1817, o qual corrobora a constituição de Briony:

Cara senhorita Morland, pense o quanto são horrorosas as suspeitas que tem nutrido. Em que se fundamentam tais julgamentos? Pense em que país e em que era vivemos. Lembre que somos ingleses, que somos cristãos. Consulte seu próprio entendimento, seu senso do que é provável, sua observação poderia nos preparar para tais atrocidades? Como nossas leis seriam coniventes com elas? De que modo coisas assim poderiam ser perpetradas sem que ninguém delas soubesse num país como este, em que as relações sociais e literárias são como são, em que cada homem está cercado por toda uma vizinhança de espiões voluntários, e as estradas e os jornais deixam tudo às claras? Querida senhorita Morland, que ideias a senhorita tem se

permitido conceber? Haviam chegado ao final da galeria, e com lágrimas de vergonha ela foi embora correndo para o seu quarto<sup>90</sup>.

McEwan nos adverte dos perigos presentes nos julgamentos feitos a partir da confusão entre realidade e fantasia, ao selecionar como epígrafe um trecho da história que traz a jovem protagonista, Catherine Morland, imersa no mundo da fantasia por influência da leitura de romances góticos. Na epígrafe, Henry Tilney repreende a imaginação fértil de Morland, já que moça começa a desconfiar que o pai dele assassinou uma mulher. Ela possui uma relação amorosa com Henry, situação que serve como estratégia para perceber o contraste entre o pensamento realista do garoto e a mentalidade fantasiosa da protagonista. Em entrevista a Sereza (2012)<sup>91</sup>, McEwan é perguntado se vê alguma relação entre a obra de Jane Austen e a dele, já que ele utiliza um trecho da obra de Austen em *Reparação*. Assim ele responde:

Adoraria que isso fosse verdade, porque ela é uma grande autora. Acho que *Northanger Abbey* e *Reparação* têm alguma relação, e talvez alguns outros livros meus. A heroína do livro de Jane é uma jovem leitora de clássicos, clássicos que a fazem compreender o mundo de um modo incorreto, algo que se parece com o que ocorre com Briony. Mais genericamente, *Reparação* se passa numa casa de campo, algo que faz parte de uma tradição (SEREZA, 2012 apud MCEWAN).

Aqui, ele adiciona mais um ponto de comparação, pois a casa de campo em que a família Tallis vive é palco de toda primeira parte da obra, a qual retrata a infância de Briony. É nesse ambiente claustrofóbico de poucos contatos pessoais superficiais com a família que a protagonista fecha-se em sua imaginação fértil. Finney (2002) aponta que a tradição à qual McEwan se refere na entrevista em relação à *Northanger Abbey* é que Morland fica obcecada pela leitura de romances góticos, gênero que tem por característica ambientes claustrofóbicos. Desta forma, além de comparar Morland à Briony, McEwan adiciona um ambiente fechado, isolado e restrito em *Reparação*, inspirado por *Northanger Abbey*.

Podemos especular se há alguma crença na sociedade do século XIX, que ecoa nos dias de hoje, relacionando o plano da fantasia e do sonho à mulher, pois tanto Morland, no romance de Austen (1817), quanto *Madame Bovary* (1857), de Gustave Flaubert, e *Alice no país das maravilhas* (1865) de Lewis Carroll, relacionam certa ingenuidade feminina no plano da fantasia, como se a mulher estivesse mais propensa a não perceber os limites entre fato e ficção, traço que sugere alienação. Ainda em *Northanger Abbey* (1817), Morland vai

<sup>90</sup> Esta epígrafe está alocada em uma lauda sem numeração de página.

<sup>91</sup> O trecho citado aparece em uma página virtual sem numeração.

amadurecendo sua visão de mundo ao ter sua perspectiva contrastada com a de seu namorado, em um processo no qual se observa o aperfeiçoamento da personagem. Sua trajetória poderia ser considerada um *Bildungsroman*, pois há um processo de formação psicológica e pessoal. Ademais, como Finney (2002) aponta, a epígrafe também revela as influências de McEwan e seus antecessores poéticos.

A partir destas considerações, vimos alguns intertextos que corroboram a construção dos personagens e entram em diálogo direto com obras constituidoras do próprio discurso sobre a arte literária presente em *Reparação*. Além disso, os intertextos escolhidos por McEwan possuem referências na Literatura Inglesa, tanto ao citar nomes de escritores pertencentes ao plano do “real”, quanto textos canônicos de alta popularidade. Ítalo Calvino, em “Por que ler os clássicos” (1993) assinala que a releitura de uma obra consagrada é um acontecimento totalmente novo, visto ser promovida uma nova versão do mesmo texto, não só porque este muda sob o ponto de vista do momento histórico, mas também porque o leitor é convidado a participar de uma nova interação com a obra. Assim, ao entrar em contato com *Reparação*, o leitor também interage com produções que serviram para a construção daquela presente.

Concatenando as ideias levantadas neste capítulo, podemos dizer que a metaficção, a *mise en abyme* e a intertextualidade são artifícios utilizados por Lisboa e McEwan que levam o leitor ao conhecimento acerca dos elementos que rondam a artista e sua formação. A partir disso, lançam discursos sobre a arte literária e o posicionamento das personagens sobre a arte. Ainda, as personagens escritoras examinadas se utilizam das estratégias narrativas para se revelarem, sobretudo, através do caráter metaficcional, discorrendo sobre o processo de formação através da intertextualidade, dialogando com outros artistas e obras literárias. A *mise en abyme*, sendo uma das características fundadoras do gênero *Künstlerroman*, torna-se uma das estratégias que mais discute a relação vida/ arte por meio dos enquadramentos das experiências das personagens artistas em relação a existências das autoras fictícias.

A intertextualidade é um artifício poderoso na construção da temática da narrativa ao trazer a Literatura como uma componente auxiliadora na construção de personagens, perpassando por acontecimentos chaves das obras. O efeito *mise en abyme* se revela também através da intertextualidade ao favorecer o enquadramento do livro dentro livro, do escritor que ficcionaliza outro escritor, de outras obras literárias discutidas em uma obra literária. Estes aspectos mostram a complexidade do projeto metaficcional proposto por Lisboa e McEwan. Ademais, estes recursos em *Reparação* e em *Um Beijo de Colombina* são formadores das diversas camadas narrativas, sendo eles responsáveis pela fragmentação e

densidade do texto, além de corroborarem para a construção da representação das protagonistas.

No entanto, Briony e Teresa se utilizam da escrita narcisista de formas diferentes. A metaficção desenvolvida por Briony quer refletir sobre as próprias experiências em relação à formação da artista e ao vínculo entre vida/ arte que pode ser alcançado via escrita ficcional. Teresa, por sua vez, compõe também um romance metaficcional, mas cria um personagem-artista que pensa sobre o processo criativo e as relações arte/ vida por meio da Literatura. Nesse processo, o personagem criado narra a formação da escritora Teresa e os elementos envolvidos na criação da artista. Em ambos os casos, impressões, crenças e convicções são desconstruídas e reconstruídas, salientando a versatilidade da linguagem enquanto instrumento de criação de si e dos outros.

Desse modo, a ficção que se volta para si mesmo faz com que Teresa e Briony voltem-se para elas mesmas, procurando sentido em suas existências, refletindo sobre o poder transformador da linguagem. As estratégias narrativas analisadas são utilizadas como instrumentos para que as autoras desenhem seus caminhos rumo à arte da palavra e convidem o leitor a participar do processo, principalmente aquele concernente à formação de mundos e de realidade. Ao mostrar como se constrói “verdade” no mundo ficcional, os autores alertam os leitores sobre como estas podem também ser construídas no mundo real, como afirma Finney (2002):

(...) quando romancistas nos forçam a entender a natureza construída de seus personagens, eles nos convidam simultaneamente a refletir na forma que a subjetividade é similarmente construída no mundo não-ficcional que nós habitamos (FINNEY, 2002, p. 81)<sup>92</sup>.

As escritoras fictícias trazem uma narrativa autoconsciente em relação: aos malefícios e benefícios de se criar ficções; à natureza flexível e manipuladora da linguagem ao contar histórias; a seus papéis como produtoras de conhecimento acerca da relação arte/ vida. Assim, as artistas representadas por Lisboa e McEwan refletem em seus textos a preocupação com as construções e representações, desde os detalhes cotidianos até grandes eventos em suas vidas.

Diante do que foi exposto até o momento e das conclusões parciais vistas em cada capítulo, daremos continuidade à pesquisa. O capítulo seguinte tem por objetivo investigar as etapas de formação pessoal e artísticas de Teresa e Briony, levando-se em conta os gêneros

---

<sup>92</sup> “when novelists force us to understand the constructed nature of their characters, they invite us simultaneously to reflect on the way subjectivity is similarly constructed in the non-fictional world we inhabit” (FINNEY, 2002, p. 81).

*Künstlerroman* e *Bildungsroman* de personagens femininos. Alguns aspectos importantes para percebermos a representação das escritoras nos dois romances já foram citados neste e nos capítulos anteriores, mas serão retomados sob nova perspectiva, procurando sempre responder a hipótese principal da presente pesquisa.

## 5 DOS PERCURSOS DAS ESCRITORAS BRIONY E TERESA

O ponto está em que o soube, de tal arte: por antipesquisas, acronologia miúda, conversinhas escudadas, remendados testemunhos. Jó Joaquim, genial operava o passado – plástico e contraditório rascunho. Criava nova, transformada realidade, mais alta. Mais certa? (Guimarães Rosa, 1967)

Platão (1975)<sup>93</sup> lança o conceito de *phármakon*<sup>94</sup>, trazendo a ideia de que no mesmo frasco existem remédio, veneno e cosmético, se referindo, neste ponto, ao uso da linguagem escrita que, quando usada com o objetivo de construir conhecimento e equilíbrio, serve como remédio. Porém, se utilizada com a finalidade de causar danos, torna-se veneno. Por fim, se empregada para seduzir e mascarar uma verdade, é vista como cosmético. Desse modo, por analogia, pode-se comparar o texto literário ao frasco, onde as palavras são manipuladas em doses homeopáticas e podem construir verdades que se constituirão em conflitos e soluções, dependendo de seu administrador. Platão discorre sobre a plasticidade e o poder da palavra em criar realidades, assim como fez Jó Joaquim, personagem do conto “Desenredo” (1967), de Guimarães Rosa, citado na epígrafe que abre esse capítulo. O poder da ficção e seu alcance, envolto pela imaginação, pode tornar-se remédio, veneno e cosmético de acordo com o desejo do administrador.

Essa é a tônica dos romances analisados nesta pesquisa, os quais tratam, sobretudo, do poder de criação, via linguagem. Um *Beijo de Colombina* (LISBOA, 2003) e *Reparação* (MCEWAN, 2002) são ficções que discutem a si próprias e o alcance da Literatura em constituir mundos reais e fictícios. Da mesma forma que Jó Joaquim, no conto de Rosa, Briony e Teresa, cada uma do seu jeito, operam um passado plástico, contraditório, buscando transformar a realidade presente. A busca por respostas, através de relatos regados pelo ar de realidade ou confessadamente inventados, é transmutada pela ficção e se encontra permeada por sensações e descobertas impossíveis de serem medidas pelo signo linguístico. O passado para estes personagens acaba por se tornar nada mais que uma narrativa, a qual recria os fatos e logo depois analisa a recriação.

Neste capítulo vamos expor e analisar as fases de aperfeiçoamento pessoal e artístico das personagens Teresa e Briony, tendo em mente as colocações feitas nos capítulos anteriores sobre a tradição da representação da mulher escritora e os conceitos de

<sup>93</sup> PLATÃO. *Fedro*. Trad. Carlos Alberto Nunes. Belém: Universidade Federal do Pará, 1975.

<sup>94</sup> Palavra grega que deu origem ao termo *phármaco*.

*Künstlerroman* e *Bildungsroman* feminino. Veremos que algumas citações dos romances estudados, destacadas no último capítulo, aparecerão novamente nesta parte da pesquisa. Anteriormente, os trechos foram inseridos na pesquisa para que pudéssemos observar a metaficção, *mise en abyme* ou intertextualidade. Agora, alguns deles serão retomados quando estivermos tratando do desenvolvimento das artistas.

Para que possamos nos contextualizar, faremos um breve apanhado das reflexões feitas até o momento. No primeiro capítulo, vimos que os movimentos feministas e as linhas teóricas buscam o resgate de uma história marcada pelo obscurantismo no que se refere à protagonização da mulher no mundo das artes. Além disso, os movimentos analisam o próprio objeto de estudo, as mulheres, algo impossível de ser definido, pois suas variações são múltiplas, complexas e necessitam ser sempre contextualizadas. Expomos os padrões sociais que estabeleceram para mulher o papel de esposa e de mãe apenas. Para ter as experiências reconhecidas e adquirir autoridade para sua voz, a mulher enfrentou e enfrenta uma série de obstáculos que lidam com instituições sociais, políticas e econômicas como o patriarcalismo, por exemplo. Dentre os maiores desafios vividos pela mulher ao tentar se posicionar como sujeito na esfera pública, está a crença na inferioridade intelectual na execução de qualquer atividade que não seja restrita ao lar. Ao representar suas experiências na Literatura, o exercício da escrita era visto como algo de segunda ordem, um capricho. A partir deste quadro, a figura da mulher-escritora foi banhada por uma série de crenças, estigmatizada pela sociedade de forma geral e reproduzida na literatura por meio de perfis pejorativos, tendo sua figura associada à loucura, crueldade, excentricidade e sexualidade. A relação de uma escritora com sua antecessora não era tentar superá-la, e sim unir forças em um ambiente literário hostil a sua presença.

No segundo capítulo desta pesquisa, foi possível observar como tradicionalmente o *Bildungsroman* e o *Künstlerroman* da mulher-escritora se difere daquele protagonizado por homens-escritores. No *Bildungsroman*, a trajetória de aprendizagem do protagonista é amplamente analisada pelos críticos literários, ao passo que, quando temos narrativas protagonizadas por mulheres, a análise literária carece de mais atenção, o que é comprovado até mesmo pelos exemplos de obras literárias dos teóricos pesquisados nesta tese. Percebemos também que os obstáculos enfrentados pelas personagens femininas refletem uma saga de mulheres-escritoras que procuraram reconhecimento ao longo de sua caminhada. Os desafios encontrados por personagens masculinos e femininos são bastante distintos, não sendo possível analisá-los sob os mesmos critérios. No entanto, ainda na segunda parte do estudo, reconhecemos que diante deste quadro, as personagens-escritoras Teresa e Briony podem



servir de exemplos na literatura de autoria feminina e masculina como figuras que rompem com o ciclo de representação de mulheres na literatura.

O quarto capítulo analisou como os recursos metaficção, intertextualidade e *mise en abyme* constituem os romances estruturalmente, servindo como instrumentos para as protagonistas, autoras ficcionais dos romances, se posicionarem em relação ao mundo, aos outros e a si mesmas. Além disso, *Reparação* e *Um Beijo de Colombina*, obras que discutem o fazer literário como tema principal, possuem estratégias narrativas que desvelam as personagens enquanto artistas. Neste último capítulo iremos, então, dar prosseguimento à análise, tentando aprofundar o processo de aperfeiçoamento pessoal e artísticos das personagens dentro do microcosmo fictício.

### 5.1 Briony e a redenção

*Reparação*, originalmente publicado com o título *Atonement* – traduzido como “expição”, “reparação”, “indenização” –, narra a trajetória de desenvolvimento pessoal e artístico, da infância à maturidade, da personagem Briony, nos anos 1935 a 1999. O título se refere à tentativa da protagonista em se redimir pela acusação feita a Robbie, filho da servente da casa, de abusar sexualmente da prima Lola. Briony reconhece ter incriminado falsamente o rapaz, passa a vida se culpando e procurando se redimir por meio da criação artística. Ao longo de 59 anos, Briony escreve um romance com a intenção de narrar sua trajetória e também de eternizar a memória de sua irmã Cecília e de Robbie, casal que foi separado por consequência do erro dela. Superficialmente, o leitor pode acreditar que a narrativa trata da impossibilidade da concretização do amor entre Cecília e Robbie. No entanto, um olhar mais atento revela que *Reparação* narra o impacto que a má interpretação da realidade, causada por crenças pré-concebidas, imaginadas e ficcionais, pode causar. *Reparação* é, sobretudo, uma ficção que discute a si mesmo e o alcance da Literatura na formulação e reformulação da realidade.

Desde criança, Briony é fascinada pelo poder da linguagem em criar realidades, sejam elas ficcionais ou não. Esse encantamento percorre toda sua vida até a consagração como escritora. Por outro lado, a linguagem em todo seu poder é o instrumento que, ingenuamente, torna-se causador da desintegração da família; da infelicidade e do isolamento de Cecília; da condenação de Robbie pela Justiça e sua consequente morte na Guerra; do sentimento de culpa que persegue a protagonista durante sua trajetória. Nesse contexto, Finney (2002, p. 69)

explica: “*Reparação*, então, preocupa-se com os perigos da entrada no mundo ficcional e as compensações e limitações que este mundo pode oferecer aos seus leitores e escritores”<sup>95</sup>

Os momentos trazidos no processo de aperfeiçoamento da garota resguardam sempre os períodos de transição de uma fase da vida à outra, passagens que carregam dúvidas e descobertas sobre si mesma e sobre os outros. Nora Stovel ressalta no jornal “The International Fiction Review” (2004):

*Reparação* é um *bildungsroman* que explora a psiquê de uma “jovem garota no despertar de sua individualidade” (312), uma mente impressionável na fase liminar de iniciação no mundo adulto. Uma palavra a conduz da inocência da infância à paixão adulta<sup>96</sup>.

As fases de aperfeiçoamento da protagonista percorrem quase seis décadas. Para fins didáticos, as etapas serão analisadas de acordo com a estrutura do romance, o qual é dividido em quatro partes. A primeira diz respeito à infância e compõe o maior número de páginas da obra. A segunda parte centra-se no ponto de vista de Robbie sobre a guerra, mas também traz informações relevantes sobre Briony. A terceira concentra-se nas primeiras experiências da protagonista na composição do romance e no seu cotidiano na enfermaria de um hospital. Por fim, a quarta parte corresponde à vida madura da escritora, já reconhecida pela crítica. Desse modo, selecionaremos alguns eventos que acreditamos serem relevantes na perseguição do objetivo e na comprovação da hipótese principal desta tese.

A primeira parte da narrativa inicia-se com uma menina de 13 anos, no momento de transição entre a infância e a adolescência. Durante a narrativa, há várias reflexões provocadas por suas leituras de contos infantis. Quando criança, a garota escreve a peça *Arabella em Apuros*, em razão da chegada do irmão Leon. A peça serviria “para comemorar sua volta, despertar sua admiração e afastá-lo daquela sucessão descuidada de namoradas, orientá-lo em direção a uma esposa adequada (...)” (MCEWAN, 2002, p. 13). Como podemos ver, nesta fase, Briony enxerga a literatura como um instrumento de instrução da moralidade e dos bons costumes. Ela deseja interpretar teatralmente a protagonista-heroína, ser admirada pelo irmão e ter seus valores morais considerados elevados. O enredo de *Arabella em Apuros* “era uma história do coração, cuja mensagem (...) era a de que todo amor que não fosse fundado no

---

<sup>95</sup> “*Atonement*, then, is concerned with the dangers of entering a fictional world and the compensations and limitations which that world can offer its readers and writers” (FINNEY, 2002, p. 69).

<sup>96</sup> “*Atonement* is a *bildungsroman* that explores the psyche of a ‘young girl at the dawn of her selfhood’ (312), an impressionable mind at the liminal stage of initiation into the adult world. One word drives her over the bridge from childhood innocence to adult passion” (STOVEL, 2004).

bom senso estava fadado ao fracasso” (MCEWAN, 2002, p. 11). Esse texto remonta à temática básica dos contos de fadas, em que existe uma heroína inocente e de bom coração que passa por sofrimentos até encontrar um príncipe encantado e viver feliz para sempre. Após se casar com um homem mau, o destino dá a Arabella uma segunda chance:

(...) na pessoa de um médico sem dinheiro – o qual, na verdade, é um príncipe disfarçado que optou por trabalhar para os pobres. Curada por ele, Arabella dessa vez fez uma escolha sensata e é recompensada pela reconciliação com a família e pelo casamento com o príncipe médico ‘num dia primaveril de vento e sol’ (MCEWAN, 2012, p. 12).

As leituras feitas durante a infância e adolescência ajudam-na a construir uma visão de mundo e uma concepção estética, influenciando sua trajetória *Bildungsroman* e *Künstlerroman*. A carga metaficcional envolta pela *mise en abyme* e a intertextualidade estão presentes desde o início do texto, pois, como afirma Finney (2002, p. 69), a peça ajuda na antecipação dos fatos. Mais que adiantar algumas ações, acreditamos que a história de Arabella mostra o desejo de reparação da protagonista já primeira página. No enredo da peça, Briony cria o príncipe médico – uma clara referência a Robbie, que nos revela mais tarde seu desejo de cursar medicina. Arabella se relaciona com Cecília, que “dessa vez fez uma escolha sensata”, pois a irmã de Briony não se encaixa nos moldes das princesas à procura de um príncipe encantado. Mais adiante veremos como Cecília é criticada pela família por cursar uma faculdade e não buscar um marido. Em outras palavras, a criança Briony projeta uma pequena narrativa dentro de uma maior, que se complementam, causando o efeito *mise en abyme*.

Ao forjar um final feliz para Arabella e o príncipe médico, a protagonista desde o início já cria formas de obter a redenção, fazendo com que o casal termine a história juntos. Cabe notar, como já expomos no capítulo anterior, que a primeira versão do romance, “Dois Vultos na fonte” entregue para o editor de uma revista, Cyril Connolly, quando a protagonista já está na fase adulta, tratava apenas da cena que em o casal disputa o vaso na fonte. Connolly faz uma crítica literária ao texto e pede que a autora fictícia insira na narrativa um exemplo da produção literária infantil. Relacionando estas três colocações, vemos a engenhosidade de McEwan na construção das personagens e das camadas narrativas, pois Briony acrescenta ao texto a peça sobre Arabella.

Embora *Arabella em Apuros* seja a primeira tentativa de escrever uma peça teatral, o narrador nos diz que, aos 11 anos de idade, Briony escreveu sua primeira história, uma “imitação de meia dúzia de narrativas folclóricas (...)” (MCEWAN, 2002, p.12). Ela percebeu

que lhe faltava conhecimento de mundo suficiente para conseguir a admiração do leitor, além de haver mistérios e segredos no mundo adulto que ela ainda não conseguia ter acesso ou compreender. Nesta fase também, Briony começa a perceber o poder da palavra na constituição do sujeito. Quando ela descreve personagens, ações e situações, “era fatal que o leitor imaginasse estar ela descrevendo a si própria” (MCEWAN, 2002, p. 15). O narrador diz que ela se sentia ridícula em fingir com palavras e sentir as emoções de outra pessoa. Por outro lado, o ato de contar histórias,

(...) também conseguia desse modo satisfazer sua paixão pela organização, pois o mundo caótico ficava exatamente como ela queria. Uma crise na vida da heroína podia coincidir com uma chuva de granizo, vendavais e trovões; já os casamentos eram normalmente abençoados por sol e brisas suaves (...) (MCEWAN, 2002, p. 16).

A obsessão de escritora pela ordem vai desde objetos físicos, como gosto por miniaturas, até uma noção de estética literária. Nesse sentido, o narrador expõe o seguinte: “Briony era uma dessas crianças possuídas pelo desejo de que o mundo seja exatamente como elas querem (...) o gosto pelas miniaturas era um dos aspectos de seu espírito organizado. Já outro era a paixão pelos segredos” (MCEWAN, 2002, p. 13) – daí a obsessão pela escrita onde acredita poder controlar personagens e situações. Todavia, ela não tinha segredos, porque seu senso de moral e a necessidade de ordenação não permitia que ela infringisse qualquer “regra”. Esta é uma colocação irônica, já no começo do romance, pois ao longo de seu percurso Briony é consumida pelo segredo de saber que não foi Robbie quem cometeu o crime. A partir disso, Finney (2002) faz uma interessante análise quando diz:

O livro de fato se inicia com uma descrição irônica, não de Briony, mas da peça que ela escreveu na idade de treze anos. É um melodrama bruto com o qual ela rapidamente se torna desencantada. O ponto é que nós encontramos exemplo da imaginação literária de Briony antes de nós a conhecermos como uma personalidade. Primeiro, ela é um autora, depois, uma garota à beira de entrar na adolescência (FINNEY, 2002, p. 70)<sup>97</sup>.

Em entrevista a Haroldo Ceravolo Sereza (2002) para o *Estado de São Paulo*, McEwan foi perguntado se existia relações entre os perfis de escritores e crianças como Briony. Ele respondeu o seguinte:

---

<sup>97</sup> “The book proper opens with an ironic description, not of Briony, but of the play she has written at the age of thirteen. It is a crude melodrama with which Briony quickly becomes disenchanted. The point is that we meet an instance of Briony’s literary imagination before we get to know her as a personality. She is an author first, and a girl on the verge of entering adolescence secondly” (FINNEY, 2002, p. 70).

Num certo sentido. Parte do trabalho de um romancista é tentar criar um mundo. Mas, claro, mesmo a imaginação é difícil de controlar. Sim, nós tentamos criar uma espécie de universo paralelo. Algumas vezes, queremos impor a desordem, claro, mas certamente o que acontece com Briony é que ela tem uma imaginação produtiva e, ao mesmo tempo, uma grande necessidade de ordem. Dois desejos que podem ser um desastre, como mostra a história do século 20. Quando os homens desejaram ordem demais, surgiram os mais tirânicos Estados. Temos, portanto, de achar um meio-termo.

Iremos perceber que o controle e a ordem são essenciais no processo de formação literário e pessoal, pois são elementos que constroem a visão de mundo dela e, por consequência, as concepções de arte. A protagonista acredita ser a Literatura um espaço apropriado para abordar apenas temas elevados e grandes feitos. Embora apresentasse alguns personagens em sofrimento nas suas narrativas, deveria ao final moralizar e trazer ordem. O divórcio dos pais dos primos, por exemplo, é um tema que jamais deveria ser incluído em seus textos, pois não pertencem às histórias folclóricas e, por isso, concernem ao âmbito desordem:

(...) não o considerava um assunto apropriado e, portanto, não pensou mais naquilo. Era um desenredo mundano que não podia ser desfeito, e desse modo não oferecia oportunidade para o contador de histórias: fazia parte da esfera da desordem. (...) Se o divórcio se manifestasse como a antítese vil de tudo isso, poderia facilmente entrar no outro prato da balança, juntamente com a traição, a doença, o roubo, a agressão e a mentira (MCEWAN, 2002, p. 18).

Ao tentar ensaiar a peça com os primos recém-chegados do Norte, ela se vê frustrada por perceber que não consegue controlá-los e realizar os ensaios, em outras palavras, não consegue obter a ordem desejada. Por causa disso, não seria capaz de apresentar a peça e atingir o objetivo de moralizar o irmão. Além disso, ela encontra nessa situação as diferentes interpretações sobre o material que escreveu, tendo sua primeira experiência com leitores e seus questionamentos. Em seu processo de aprendizagem, ela diz: “Uma história era algo direto e simples, que não permitia que nada se intrometesse entre ela e seu leitor – nenhum intermediário competente e cheio de ambições próprias (...)” (MCEWAN, 2002, p. 51). Nesse momento, Briony acredita que entre o texto e o leitor não há nada que interfira na construção de sentido. A menina desconsidera, ainda nesta fase, a visão de mundo, a bagagem cultural e as ideologias de quem lê.

Linda Cruise, em *Getting an Angle on Truth: An Analysis of Narrative Viewpoint in Ian McEwan's Atonement* (2008), afirma “como nós percebemos o mundo concreto, ao nosso redor para ser ordenado é o que tomamos por realidade”<sup>98</sup>. Como discutimos no último capítulo, a criança Briony, envolta pelo mundo da ficção mais do que pelo “real”, tem o seu senso de realidade filtrado pelas ficções que lê, o que a leva a adotar algumas interpretações errôneas dos eventos de sua vida e de outras personagens. Tanto que, no momento em que vê o casal perto da fonte, estranha o fato de a cena do “afogamento” da irmã não ter ocorrido antes de Robbie ter feito o pedido de casamento. Para ela, a sequência era ilógica, porém, ao perceber que a cena presenciada estava além de seu conhecimento, constatou que não era uma história de fadas, mas a realidade, o mundo dos adultos.

Diante de sua obsessão pela escrita, ela começa a criar uma narrativa para aquilo que não é capaz de compreender. Ela poderia criar “um observador oculto, como ela própria” (MCEWAN, 2002, p. 55), tal como escrever sobre três pontos de vistas diferentes, sem a necessidade de considerar uns mocinhos e outros vilões. Estes elementos mostram tanto a fase do processo de aperfeiçoamento artístico de Briony, quanto de seu aprendizado pessoal, pois ela começa a perceber que as outras pessoas não são como personagens de histórias, e sim como seres humanos, complexos e cheios de segredos. Cathrin Sernham, na tese de doutorado *Briony through her own eyes* (2009), aponta que a protagonista ficcionaliza os acontecimentos de sua vida e usa as pessoas como personagens em sua imaginação. Stovel (2004) ratifica esta ideia ao afirmar: “Testemunhar esta cena impele Briony a explorar a si mesmo e a especular sobre os outros”<sup>99</sup>. O *Bildungsroman* de Briony vai acontecendo à medida que ocorre sua formação enquanto escritora. Percebemos aí, então, que a cena da fonte traz as primeiras percepções ao longo do processo de aprendizagem artístico da garota, pois ela desconfia que o “real” encontra pontos divergentes daquilo que ela aprendera sobre a “vida” a partir dos contos de fadas e das narrativas folclóricas. Ler as entrelinhas dos acontecimentos daquele dia é um processo que se assemelha à leitura de um texto literário, no qual o leitor possui diante de si a possibilidade de variadas interpretações do texto. Com isso, a menina descobriu, a partir de suas experiências, mesmo de forma tímida, a noção de verdade absoluta: “A verdade se tornou tão espectral quanto a invenção” (MCEWAN, 2002, p. 56).

---

<sup>98</sup> “How we ‘perceive’ the concrete, surrounding world to be ordered is what we take for reality” (CRUISE, 2008).

<sup>99</sup> “Witnessing this scene impels Briony to explore her selfhood and to speculate about that of others” (STOVEL, 2004).

Já nesta fase, vemos a protagonista passar por momentos importantes em sua formação artística. Fazendo um apanhado, notamos que, primeiramente, ela acreditava que o teatro servia para edificar e moralizar. Os personagens de suas narrativas eram construídos a partir de concepções binárias (“bom” *versus* “mau”). A crença na recepção da obra era a de que existia uma ligação direta entre autor, texto e leitor. No entanto, em um segundo momento, marcado pela cena da fonte, ela descobre que a vida adulta não pertence ao mundo dos contos de fadas. Desconfia de que há sempre mais de uma versão para os fatos e ainda percebe que pode utilizar o recurso de um narrador onisciente, embora ela desconheça a nomenclatura. Além disso, Briony compreende que as pessoas eram tão reais quanto ela e, por isso, são complexas e cheias de segredos. A partir disso, o narrador antecipa:

Seis décadas depois, ela mostraria como, aos treze anos de idade, havia atravessado, com seus escritos, toda história da literatura, começando com as histórias baseadas na tradição folclórica europeia, passando pelo drama com intenção moral simples, até chegar a um realismo psicológico imparcial que descobrira sozinha, numa manhã específica, durante uma onda de calor em 1935. Ela teria perfeita consciência do quanto havia de automitificação nesse relato, que apresentava num tom irônico ou heroico-cômico. Suas obras de ficção eram conhecidas por sua amoralidade (MCEWAN, 2002, p. 55).

Nessa primeira fase, também é possível perceber que a personagem vai se tornando reflexiva em relação à linguagem e aos modos de narrar. Para tanto, o narrador insere outros comentários, os quais antecipam que a história lida é de uma personagem dedicada ao mundo da Literatura e que os eventos ocorridos em sua infância vão ecoar nos próximos anos. O narrador adianta que a Literatura fará ainda parte da vida de Briony.

Percebemos também como o *Bildungsroman* e o *Künstlerroman* estão entrelaçados na trajetória de Briony e como a personagem estabelece um intenso diálogo entre vida e arte. Os aprendizados na arte deságuam na vida e vice-versa. Além disso, neste excerto e nos trechos que se seguem a este, o narrador diz que ela se sentiu obrigada a produzir um enredo com um momento em que ela se reconheceria. Quando é dito que as obras da futura Briony eram conhecidas pelo sua amoralidade, temos então uma forte oposição à concepção de ordem e moral desenvolvida na infância. Em outras palavras, vemos, assim, uma alta carga metaficcional que discute a obra, ao mesmo tempo em que a antecipa. Ainda, no que confere ao *Bildungsroman* e ao *Künstlerroman*, é apresentado o percurso de aperfeiçoamento artístico da protagonista, bastante diverso daquele exposto no segundo capítulo deste estudo, tido como tradicional, em que as personagens enfrentam preconceitos de gênero para ter seu

trabalho reconhecido. Apesar de Briony nessa fase ser criança, não vemos *Reparação* enquanto um *Künstlerroman* feminino que reproduz a temática similar de seus antecedentes.

Interessante notar a caracterização de Cecília em oposição à irmã. Emily pede a Cecília para fazer um arranjo de flores no vaso herdado pela família. Ao buscar flores, percebemos que ela se incomoda pela insistente ordenação delas no recipiente, deixando a entrever que nem a ordem, representada por Briony, nem a desordem, representada por Cecília, são sempre passíveis de controle. Vejamos:

Quando as largou dentro dele, mais uma vez as flores se recusaram a formar um padrão artisticamente desordenado, como ela queria, e, em vez disso, imersas na água, se dispuseram com uma simetria teimosa. (...) Cecília levantou as flores e soltou-as outra vez, e de novo elas formaram um padrão ordenado (MCEWAN, 2002, p. 59).

Através da citação, McEwan mostra que pode existir beleza também na desordem, na espontaneidade, como as flores do vaso. Essas características construtoras das personagens se estendem até aos objetos físicos – o quarto de Cecília é considerado o mais bagunçado da casa, enquanto o de Briony é o único organizado. Nota-se que há concepções estéticas diversas, já que Cecília, ao contrário de Briony, tem sua concepção amparada pela falta de simetria, regras, pela repulsa às virtudes românticas de Clarissa, personagem de Richardson que citamos no último capítulo. A irmã da escritora não deseja ordenar o caos, embora a ideia pareça contraditória. Neste momento, especulamos ao questionar se não seria uma crítica de McEwan ao realismo clássico quando destaca a necessidade de ordem que Briony sente em relação à vida e à Literatura. Esta indagação poderia ser respondida num outro estudo, que não este, já que o foco desta tese é averiguar se os romances analisados rompem com a tradição do *Bildungsroman* e *Künstlerroman* femininos. De qualquer forma, a protagonista, em sua trajetória, está revelando suas descobertas em seu processo de aprendizagem pessoal e artístico, como pudemos ver no trecho acima.

Ainda sobre Cecília, a mãe Emily, de tendências conservadoras, repudia a escolha da filha de fazer curso superior. O narrador diz:

(...) ela sabia muito bem que toda essa papagaiada, isso de moça fazer faculdade, era no fundo uma infantilidade, na melhor das hipóteses uma brincadeira inocente, como o torneio de remo feminino, meninas tentando brilhar ao lado dos irmãos em nome do sacrossanto progresso social. (...) não tinha nenhuma habilitação profissional, nenhum emprego, e continuava precisando encontrar um marido e enfrentar a dura tarefa de ser mãe. E o que



teriam a lhe dizer sobre isso suas professoras feministas? (MCEWAN, 2002, p. 83).

Cecília reflete o desejo da mulher da época de assumir outros papéis sociais. Ela frequentou a mesma universidade que Robbie, porém, possui um diploma de segunda classe, enquanto o rapaz possui um de primeira. Isso causa um desconforto na personagem, porque ela se sente humilhada, já que às mulheres não era permitido adquirir o diploma de primeira classe. Dessa maneira, a irmã de Briony não deseja repetir a vida da mãe, pois quer atuar em outros contextos fora da esfera familiar. Destarte, ela abala as estruturas organizadas e ordenadas da casa, quebra o ciclo de vida proposto à mulher naquele contexto e questiona a ordem social e familiar. Percebemos que McEwan usa Cecília para demonstrar alguns sinais do progresso feminino no cenário público da época.

Um outro exemplo importante nesta fase de aprendizado de Briony é o bilhete escrito por Robbie destinado à Cecília, que possui um conteúdo explicitamente sexual. Quando o rapaz pede que a garota leve o papel até a irmã, ela o abre primeiro e se choca com a mensagem. Isso porque o conteúdo pertence à esfera da desordem, uma vez que confessa os desejos sexuais do rapaz. Ao mostrar a carta para a prima Lola, mais velha e mais experiente, a protagonista aprende uma nova palavra: “Psicopata. A palavra tinha refinamento, e o peso de um diagnóstico médico” (MCEWAN, 2002, p. 146). Esse fato ajudou Briony a compor um pré-julgamento sobre Robbie. Esse termo ainda era novo para ela e ao entrar em contato com um vocabulário que não fazia parte da esfera ingênua e doce dos contos folclóricos, mais uma vez sua noção de ordem é abalada. Faz-se necessário salientar que todas essas mudanças ocorreram em apenas um dia, ou seja, a fantasia que perpassava a vida de Briony vai sendo desmantelada em poucas horas, fazendo com que ela pense ter entrado no mundo adulto.

“Psicopata” com certeza pertenceria à esfera da desordem, assim como o divórcio dos tios. Restaurar a ordem era sua missão. Além disso, o novo termo de conotações pesadas, estranhas e sombrias para Briony estava sendo relacionado ao seu amigo Robbie, com quem brincava e conversava antes de o rapaz mudar para a cidade. Assim, Robbie torna-se uma figura perigosa, um vilão, e a menina se coloca no papel de salvar a irmã. Depois da experiência de ler o bilhete, Briony quer escrever:

Naquele momento, o impulso de escrever era mais forte do que qualquer ideia que ela tivesse a respeito de um tema. O que Briony desejava era se entregar aos desdobramentos de uma ideia irresistível, ver o fio negro desenrolar-se da ponta da pena de prata e ir formando palavras. (...) Mas como fazer justiça às mudanças, que a haviam finalmente transformado,

numa escritora de verdade (...). Era necessário impor a ordem (MCEWAN, 2002, p. 141).

A partir da formação do pré-julgamento, a garota surpreende o casal na biblioteca em relação íntima e sua imaginação permeada pela imagem preconcebida de Robbie, julga aquela cena sem conseguir compreender todos os fatos. Neste momento, se apresenta para Briony a descoberta da vida sexual, tema que não pertencia ao seu mundo até algumas horas antes, naquele mesmo dia. Juntamente a isso, a visão obtida na biblioteca gera a confirmação de que as coisas aparentam estar fora de ordem, permeadas por elementos que ela considerava inferior, como o desejo carnal. Além disso, ela se convence de que havia virado adulta e, portanto, deveria agir como tal. Corrompida pela imaginação e pela fantasia, Briony tira conclusões também da cena presenciada, atitude que vai levá-la a ver na figura de Robbie, um estupro.

Embora os acontecimentos deste dia sejam um aprendizado muito valioso para a garota, ela está em um momento de transição no qual ainda não se encontra completamente segura em relação às novas descobertas. São muitas as mudanças que confundem seu senso de ordem e harmonia, misturadas com a gana de conhecer o mundo e escrever sobre tudo aquilo. Ao incriminar Robbie, Briony acredita deixar a infância de lado e ter a autoridade de um adulto, como vemos no trecho do interrogatório do policial: “o modo sutil como tentavam extrair-lhe informações, tudo isso parece confirmar sua maturidade recém-obtida” (MCEWAN, 2002, p. 210). Por várias vezes arguida sobre o testemunho, ela se convence da própria narrativa que criou e se guia pelo lema “Eu sou. Eu digo” (p. 204). Esse mantra repetido pela garota várias vezes, enquanto ela acusa o rapaz, nos faz compreender que, naquele momento, ela dá vida à palavra, tendo como referência o lugar de onde se fala, no caso, o posto de autoridade ocupado por ser a única testemunha. Ela experimenta o poder da palavra em criar realidades.

Antes da cena da fonte, ela possui uma concepção de escrita de que era possível criar toda uma história com objetivos específicos e atingir o leitor de forma direta, sem que as palavras ou situações causassem interpretações diferentes. É como se Briony relacionasse o significante ao significado<sup>100</sup>, sem levar em consideração todos os filtros, como ideologia, contextos, bagagem cultural, visão de mundo do leitor:

Por meio de símbolos traçados com tinta numa página, ela conseguia transmitir pensamentos e sentimentos da sua mente para a mente de seu

---

<sup>100</sup> Ver: SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de Linguística Geral*. São Paulo: Cultrix, 2006.

leitor. (...) Ler uma frase e entendê-la era a mesma coisa (...). Não havia um hiato durante o qual os símbolos eram decifrados. A gente via a palavra castelo e pronto, lá estava ele, visto ao longe, com bosques verdejantes (...) (MCEWAN, 2002, p. 52).

Apesar de a garota atentar para o fato de que existem outros pontos de vista no mundo, depois que ela presencia a cena da fonte, ainda sim está passando por um processo simultâneo de formação pessoal e artística. Quando Briony se convence de que era responsabilidade dela, já que se via como a heroína de todas as suas histórias, condenar Robbie, ela experimenta o poder criador de forma muito mais intensa do que a experiência de criação na folha de papel. Como afirma Martín Felipe Castagnet, no artigo *De Atonement a 'Atonement'* (2007), “o falso testemunho é a primeira ficção relevante que Briony produz”<sup>101</sup>.

Assim como a romancista é capaz de criar mundos e personagens, Briony cria uma situação concreta, real, por meio da linguagem. Robbie vai ser condenado porque ela o acusou, ou seja, ela acredita ter condição para levá-lo à prisão, já que “não tinha dúvidas. Ela seria capaz de descrevê-lo. Não havia nada que ela não soubesse descrever” (MCEWAN, 2002, p. 199). Ademais, é perceptível o prazer da garota quando todas as atenções se voltam para ela. Os momentos de dúvida que apareceram mais tarde foram descartados, uma vez que ela não admitiria ter sua palavra desautorizada e seu orgulho não permitiria voltar atrás no depoimento que dera repetidas vezes nos meses seguintes:

(...) deu-se conta de que qualquer pequena ressalva perturbaria o processo que ela havia desencadeado. Briony não queria voltar atrás. Achava que não tinha coragem para isso, depois de toda a sua certeza inicial e de dois ou três dias (MCEWAN, 2002, p. 205).

De posse do conhecimento trazido pelos livros, ela permanece firme em seu testemunho contra Robbie, pois, naquele momento, possui ação efetiva na vida dos adultos. Ela se torna a protagonista daquela história, a heroína que está lutando contra o vilão, fazendo justiça e salvando a irmã das garras do mal. Como aponta Finney (2002, p. 80), “é a escritora nela que a induz a identificar Robbie como o estuprador de Lola”<sup>102</sup>. A partir disso, temos o efeito inverso: agora o leitor tem a capacidade perceber que Briony foi vítima de si mesma ao manter a qualquer custo a sensação de ordem. Em uma das várias vezes que o narrador interfere de modo claro na narrativa, temos comentários como estes: “Briony caiu numa

<sup>101</sup> “El falso testimonio es la primera ficción relevante que produce Briony”(CASTAGNET, 2007).

<sup>102</sup> “It is the writer in her that induces her to identify Robbie as Lola's attacker” (FINNEY, 2001, p. 80).

arapuca armada por ela própria, penetrou num labirinto construído por suas próprias mãos” (MCEWAN, 2002, p. 206). Os atos e as motivações que a levaram a concluir que Robbie estuprara a prima são pensados e repensados infinitas vezes mais tarde. Cruise (2008) atesta que prolepses deixadas ao longo do texto pelo narrador, por natureza, implicam distância temporal que, por associação, criam a oportunidade para a distorção da verdade. A antecipação da narrativa é um aspecto relevante não só porque mostra ao leitor parte do enredo, mas porque questiona as ações dos personagens. O narrador nos diz que os diversos testemunhos dados à polícia, depois da fatídica acusação, não atormentariam a garota tanto quanto as lembranças e fragmentos da cena que ela pensou ter visto. Em seguida, diz: “A culpa refinava os métodos de tortura que ela se infligia, enfiando uma a uma as contas dos detalhes num fio eterno, um rosário que ela passaria o resto da vida dedilhando” (MCEWAN, 2002, p. 209).

Assim como Cruise (2008), acreditamos que as prolepses, como vimos na última citação da obra, servem também para contradizer a noção de verdade que está sendo exposta, alertando o leitor para os perigos daquela ação ou discurso. No exemplo, o narrador antecipa que as ações de Briony foram uma arapuca, ou seja, a menina ter acusado Robbie, duvidado mais tarde do próprio testemunho e não ter tomado uma atitude sobre isso naquela época, é algo que trará consequências para ela. Cruise (2008) afirma:

(...) é um perfeito exemplo de como McEwan, tecendo diferentes períodos tão fluidamente, é capaz de amplificar distorção da verdade que ocorre quando as percepções são manipuladas, seja através de personagens ou autores, intencionalmente ou não<sup>103</sup>.

Desse modo, salientamos aqui alguns momentos relevantes na formação pessoal e artística de Briony na primeira fase da obra. Os acontecimentos deste dia vão trazer consequências para o resto da vida da personagem, como já dissemos, corroborando com a conclusão do processo de aperfeiçoamento dela.

Na segunda parte do livro, temos a narrativa das experiências militares de Robbie na evacuação das tropas aliadas em Dunkirk, na França, quando esta é tomada pelos nazistas, em 1940, na Segunda Guerra Mundial. Vale comentar que, de acordo com a verossimilhança do texto, temporalmente os eventos ocorridos neste período são concomitante àqueles que serão analisados na terceira parte. Neste momento, o ponto de vista da narrativa é feito por um

---

<sup>103</sup> “(...) is a perfect example of how McEwan, in weaving together different time-periods so fluidly, is able to amplify the distortion of truth that occurs when perceptions are manipulated, either through characters or authors, whether intentionally or not” (CRUISE, 2008).

narrador onisciente em terceira pessoa, mas sob o ponto de vista de Robbie, não de Briony. A profunda e detalhada narrativa dos horrores vividos pelo rapaz e por seus companheiros, dão a dimensão do sofrimento que um ser humano é capaz de impor ao outro. Tanto Briony, no âmbito particular, quanto os governantes, na esfera pública, tomam atitudes e decisões que irão perpassar a trajetória do rapaz. Finney (2002) aponta que a narrativa centrada em Robbie mostra uma visão particular de um acontecimento público. Citando uma entrevista de McEwan, ele revela que “decepções particulares e decepções nacionais não estão totalmente desconectadas” (FINNEY, 2002 apud MCEWAN, p.78)<sup>104</sup>. Assim, notamos que o autor traz diferentes perspectivas também sobre um mesmo evento público, já que Robbie vê a guerra de dentro para fora porque participa dela. Já Briony a vê de fora para dentro por causa das atividades como enfermeira. Esse acontecimento histórico se mescla à trajetória particular da protagonista:

Se alguma coisa acontecesse com Robbie, se Cecília e Robbie jamais pudessem ficar juntos... Sua tortura secreta e a comoção pública da guerra antes pareciam mundos separados, mas agora ela se dava conta de que a guerra poderia agravar seu crime ainda mais (MCEWAN, 2002, p. 344).

Por isso, poderíamos dizer que McEwan magistralmente mostra a confluência da História oficial com a história pessoal, expondo como ambas se constroem mutuamente. Percebemos o processo de amadurecimento da protagonista que, nesta fase mais madura, consegue reavaliar o passado e perceber os erros cometidos. Procurando se punir por ter destruído o futuro de Robbie, Briony desiste de cursar Cambridge, ingressando na enfermagem como forma de pagar pelo mal cometido. Ficamos sabendo através de cartas de Cecília a Robbie que ela e Briony cortaram relações com a família e entre si depois do ocorrido. Além disso, a garota revela o desejo de procurar um oficial de justiça e mudar o testemunho. Robbie busca compreender a mente de Briony e os motivos que a levaram a incriminá-lo. Consciente de que a garota estava entregue ao mundo dos livros e sua imaginação era extremamente produtiva, ele reflete:

Na sua imaginação, ele traía o amor dela ao preferir sua irmã. (...) Primeiro, decepção e desespero; depois, um ressentimento cada vez maior. Por fim, uma oportunidade extraordinária de se vingar na escuridão, durante a busca dos gêmeos. Ela o acusou – e ninguém, se não Cecília e a mãe dele, duvidou de suas palavras (MCEWAN, 2002, p. 280).

---

<sup>104</sup> “private deceptions and national deceptions are not entirely disconnected” (FINNEY, 2002 apud MCEWAN, p. 78).

Robbie acredita ser a razão da acusação o sentimento de traição da criança quando ela se percebeu trocada pela irmã e, assim, levada pelo desejo de vingança, contou a mentira. Todavia, o leitor sabe que este não é o motivo da acusação. Anos mais cedo, Briony simula uma cena de afogamento para que Robbie pudesse salvá-la. Ele se indigna com a brincadeira e a menina diz que fez isso porque o amava, ou seja, ela se coloca em uma situação na qual exerce o papel de princesa e ele, de príncipe salvador. A partir da lembrança deste acontecimento, acreditar que a intenção da garota era se vingar, é a única explicação plausível no ponto de vista dele. Vemos aqui uma inversão também dos fatos, pois neste momento é Robbie que julga erroneamente Briony, baseando-se na sua concepção de verdade. Vale a pena lembrar que embora a narrativa seja do ponto de vista de Robbie e o narrador onisciente, a autoria ficcional do romance pertence à Briony, portanto, a escritora nos mostra que o rapaz jamais conseguiria compreender e perdoá-la pela mentira. No entanto, o soldado nunca teria acesso à outra versão dos fatos, no caso a de Briony, porque sua tropa sofre um ataque surpresa e ele acaba ferido e, em seguida, morre.

Ao narrar sob a perspectiva de Robbie e de outras personagens, diferentes pontos de vista são trazido para a narrativa. A autora ficcional Briony atende a uma demanda atual autorreflexiva, que dessacraliza o conceito de verdade absoluta e exhibe para o público essas diferentes vozes e versões, a partir de perspectivas que levam em conta o contexto particular das personagens. Por exemplo, a cena da fonte é narrada em três versões, sendo que cada ponto de vista foi formado partindo da carga emocional e dos desejos que cada personagem trazia consigo naquele momento.

Em *The Dialogic Imagination* (1988), Bakhtin destaca a variedade de mundos presentes no romance, mostrando que devido às peculiaridades das consciências individuais, surgem diversas vozes que estabelecem diálogos intermináveis. Além da polifonia, temos o dialogismo que também remete à proliferação de vozes quando discutimos os aparatos intertextuais, no capítulo anterior. Dessa forma, as representações das personagens são complexas por não se mostrarem como seres limitados e finitos. Briony procura a afirmação de uma identidade una, mas entra em conflito ao perceber que é plural e infinita. Ela anseia pela fixação de uma só voz, mas começa a se dar conta de que o mundo era composto por uma multiplicidade de consciências e pela desordem:

Ser Cecilia seria uma coisa tão intensa como ser Briony? (...) Se a resposta fosse sim, então o mundo, o mundo social, era insuportavelmente

complicado, dois bilhões de vozes, os pensamentos de todo mundo a se debater, todos com igual importância, investindo tanto na vida quanto os outros, cada um se achando o único, quando ninguém era único (MCEWAN, 2002, p. 50).

Assim, Briony começa a perceber o Outro e as diferentes vozes que concorrem entre si. Embora a criança de 13 anos ainda não tivesse o conhecimento acadêmico sobre a polifonia, é interessante observar que a lição adquirida neste dia é levada para a prática da autora ficcional, quando em *Reparação* vemos diversos pontos de vista dos personagens sobre um mesmo evento. Se o romance aqui referido fosse unificado em torno da consciência monológica da autora ficcional, os diversos fragmentos, até mesmo contraditórios, que se cruzam, iriam formar um painel onde cada voz ocuparia um lugar isolado. Entretanto, *Reparação* rompe com a narrativa monológica por meio de uma acentuada inserção de diferentes vozes dos personagens, as quais não se apresentam isoladas, mas se inter cruzam. Como McEwan poderia causar o efeito no leitor da dúvida sobre as ações de Briony e fazê-lo compreender os motivos do pedido da redenção, se não fosse pela apresentação de pontos de vista diferentes sobre uma mesma situação? A intenção é justamente criar desconfiança nas narrativas dotadas de apenas uma ótica que nos são apresentadas no dia a dia. Nesse sentido, Linda Cruise, (2008) aponta que:

Cada possível “versão” da verdade que o escritor retrata constitui um diferente ângulo de observação pela qual o leitor pode “ver” as realidades externas e internas da história, o que é comumente denominado como ponto de vista (P.O.V), ou ponto de vista narrativo<sup>105</sup>.

Existe, então, uma profusão de vozes de personagens tal como uma dupla voz autoral. Embora saibamos que Briony é a personagem e autora fictícia e McEwan é o autor empírico, o ponto de vista dela, enquanto escritora, também é representado na obra de acordo com a trajetória de aperfeiçoamento pessoal e artístico. Cruise (2008) explica que a proliferação de pontos de vistas é também um artifício para criar uma ilusão da verdade. Isso se deve ao fato de que as diferentes perspectivas são feitas a partir de um narrador onisciente, estratégia que em primeiro plano conquista a confiança do leitor. Mais tarde, descobrimos que esse narrador é criação de Briony e, portanto, traz as considerações dela, o que pode abalar ou não a confiança do leitor no relato.

---

<sup>105</sup> “Each possible ‘version’ of truth the writer portrays constitutes a different *angle of observation* by which the reader can ‘view’ the story’s external and internal realities, what is commonly referred to as point-of-view (P.O.V.), or narrative viewpoint (CRUISE, 2008).

Além de estabelecer um jogo polifônico, este recurso também ajuda a compor a personagem na medida em que, ao se observar o olhar dos personagens e suas intenções, é possível caracterizá-los. Por exemplo, Robbie deseja escrever um pedido de desculpas à Cecília pelo acontecido na fonte, busca inspirações literárias e uma linguagem poética. No entanto, ele escreve mais de um bilhete, se confunde e entrega um conteúdo sexualmente explícito para Briony levar para a irmã. A criança, ainda alimentada pela ingenuidade da idade de treze anos e por sua concepção de ordem, condena o bilhete e cria uma imagem de Robbie desajustada da realidade, como já dissemos. Acrescenta-se que a forma com a qual ela interpreta o bilhete revela a visão de mundo de Briony. Assim, a partir do momento da entrega do bilhete, vemos a reação da garota e o desespero de Robbie, que desejava criar uma boa imagem de si para Cecília. Quando a amada recebe a mensagem, vemos também o comportamento dela, o qual surpreende os outros dois personagens. Assim, a leitura de uma mesma mensagem encontra diferentes interpretações de acordo com a perspectiva e desejos e cada personagem.

Notamos que a narrativa sobre a guerra também faz parte do projeto metaficcional de McEwan e, até mesmo, intertextual, ao dialogar com fatos históricos. Um dos momentos em que a construção da narrativa é exposta de forma mais evidente é quando Briony envia para Cyril Connolly as páginas de “Dois Vultos na fonte”. Entre outras sugestões, ele pede para que ela insira no texto o momento histórico que vive, isto é, o da guerra. Desse modo, o editor pede que Briony saia de seu mundo particular e se posicione na esfera pública, ou seja, Connolly cobra da escritora uma intervenção na realidade coletiva a partir da arte. A garota acaba por acatar as sugestões dele e insere na versão final de *Reparação*, a narrativa sobre a guerra.

Na terceira parte do livro, a protagonista trabalha como enfermeira em um hospital, convivendo com o sentimento de culpa gerado pela acusação a Robbie. Nesta altura, temos acesso a um conhecimento mais amplo do grau de intensidade das consequências geradas pelo testemunho de Briony na vida de cada personagem e como o destino de cada um deles e o dela própria mudou de acordo com o que eles haviam planejado na primeira parte do romance. Percebemos que a protagonista começa a se movimentar de maneira mais acentuada na busca de seu reconhecimento como escritora ao mesmo tempo em que desempenha o papel de enfermeira, se forçando a encarar a miséria humana como forma de penitência pelo crime cometido. Ela também vê neste emprego um meio de se aproximar de Cecília, já que começa a trabalhar no mesmo hospital que a irmã trabalhava. Da mesma forma, será um meio de se aproximar de Robbie, que estava lutando na França, como também atesta Finney (2002). Os



horrores advindos da guerra são elementos pertencentes ao contexto da época que alteram a visão de mundo da escritora em sua formação, mudando sua concepção de fantasia e de realidade. Deste modo, a história coletiva se mistura a história individual no *Bildungsroman* de Briony. A iminência da invasão alemã à Inglaterra e as angústias vividas como enfermeira, são situações de tamanho impacto que distanciam a personagem do mundo da fantasia, no qual ela se encontrava imersa quando criança:

Como todo mundo dizia o tempo todo, agora o país estava sozinho, e era melhor assim. Já as coisas começavam a parecer diferentes (...) a moldura de massa rachada do espelho, seu rosto refletido nele no momento em que ela escovava o cabelo, tudo parecia mais vivo, mais nítido. A maçaneta que ela girava estava mais fria e dura. (...) A claridade de tudo o que ela via, tocava, ouvia (...) (MCEWAN, 2002, p. 378).

Como podemos notar, a “clareza” com a qual Briony via as coisas agora faz parte do seu processo de formação, *Bildungsroman*, e, conseqüentemente, de seu processo de formação enquanto artista, pois ela é obrigada a se afastar do mundo da fantasia e enfrentar o real. É nesta época que a menina consegue ligar os acontecimentos ocorridos na noite do estupro e perceber a culpa de Paul Marshall pela violência sofrida por Lola. A rígida disciplina imposta pela chefe das enfermeiras se assemelha àquela exigida dos soldados no campo de batalha. Na enfermaria, ela é conhecida como a enfermeira Tallis e sua identidade é resumida pelo crachá que designa seu nome, do mesmo modo que Robbie é visto apenas como um soldado na guerra, pelo seu nome na farda. As histórias particulares de ambos não tem mais significado no contexto em que estão. Na enfermaria, ninguém coloca Briony como o centro das atenções, nem como a escritora imaginativa reconhecida pelo talento de criar histórias, como a mesma queria ser vista enquanto criança. Tal qual, neste ambiente, ela não é culpada pelo crime. Dentro deste contexto, ela é apenas mais uma enfermeira, porém, “ali, por trás do crachá e do uniforme, estava seu eu verdadeiro, guardado em segredo, acumulando-se em silêncio” (MCEWAN, 2002, p. 334). Briony não consegue escapar da tentação de criar por meio da ficção, mesmo que o ambiente não favoreça a atividade da escritora:

Briony criava pequenas histórias – não muito convincentes, em um estilo um pouco amaneirado – em torno das pessoas que via na enfermaria. (...) Naquele momento, o diário preservava sua dignidade: ela parecia uma estagiária em enfermagem, levava a mesma vida que todas as outras, mas na verdade era uma escritora importante disfarçada. E, numa situação em que estava desligada de tudo o que acontecia – família, casa, amigos – a escrita era o fio da continuidade. Era a coisa que ela sempre fizera (MCEWAN, 2002, p. 335).

Mesmo diante da cruel realidade de uma guerra e do remorso que consome sua alma, sua identidade como escritora não é apagada e ainda anseia pela produção de ficções. Diante dos desdobramentos da acusação, nem o sonho do rapaz em ser médico e nem o de Briony de estudar em Cambridge são possíveis. Dessa maneira, McEwan procura aproximar o sofrimento de Robbie no campo de batalha àquele vivo por Briony na enfermaria, como vemos no seguinte trecho: “Briony jamais chegaria mais perto do campo de batalha do que ali, pois cada paciente de que ela cuidava continha alguns de seus elementos essenciais – sangue, óleo, areia, lama (...)” (MCEWAN, 2002, p. 364).

Nesse momento, Briony também se encontra na transição do fim da adolescência para a vida adulta, com 18 anos de idade. Diante da necessidade de narrar o acontecido e buscar uma ordenação, ela começa a escrever as primeiras versões do que mais tarde se constituiria na versão final de *Reparação*. Ela se espelha nas produções de Virginia Woolf (1882-1941) para escrever o primeiro rascunho. Finney (2002) explica que Virginia Woolf influencia Briony positivamente e negativamente. O crítico aponta que, além de *Reparação* ter um diálogo intertextual com os romances de Woolf, *Between the acts* (1941) e *To the Lighthouse* (1927) – obra que é considerada pelos críticos como um *Künstlerroman* feminino –, Briony lê pela terceira vez o romance de Woolf, *As Ondas* (1931). A partir dessa leitura, a protagonista chega a algumas conclusões:

O que se interessava era o pensamento, a percepção, as sensações, a mente consciente como um rio atravessando o tempo, e o objetivo era representar o movimento da consciência. (...) Penetrar uma consciência e mostra-la em funcionamento, ou sofrendo uma influencia externa, e fazer isso dentro de um projeto simétrico – seria um triunfo artístico (MCEWAN, 2002, p. 366).

Inspirando-se nas técnicas de Virginia Woolf, Briony escreve “Dois Vultos na fonte” e envia a uma revista, como já havíamos comentado no último capítulo. Para a surpresa da garota, quando o editor responde fazendo uma análise crítica de seu romance, ele diz que, embora ela capte um fluxo de consciência<sup>106</sup> e faça isto bem, houve nitidamente um excesso das técnicas de Woolf em “Dois Vultos na fonte”. Este é um dos exemplos que mostram as influências da escritora em sua formação e também marcam uma época na qual as obras de Woolf eram conhecidas e aclamadas pela crítica. Notamos, então, a tentativa de Briony de

---

<sup>106</sup> Para mais informações sobre a técnica do fluxo de consciência na literatura inglesa, ver a dissertação *Estratégias da narrativa do romance metaficcional inglês* (1996), de Rogério de Souza Sérgio Ferreira.

seguir a “moda” e aproximar seu estilo ao de sua precedente. Por outro lado, segundo Cruise (2008), por meio da carta de Cyril Connolly:

McEwan é capaz de introjetar as tendências literárias dele enquanto permanece discretamente omitido através de vozes mútuas – isto é, sob o disfarce da opinião escrita de Connolly (sobre o trabalho de Briony) como se estivesse sendo filtrada por meio do ponto de vista narrativo de Briony – o qual, é claro, em última análise, mascara a própria voz autoral de McEwan<sup>107</sup>.

Apesar de McEwan se apropriar da voz de Briony, neste momento, acreditamos não ser possível afirmar com toda certeza que o autor imprima seus conceitos e visão da literatura na figura de Briony. Ela é uma personagem criada por ele, no entanto, a protagonista carrega sua própria história com a ficção pelo *Bildungsroman* e *Künstlerroman* e, por isso, analisar a representação da escritora Briony requer que a análise se especifique apenas em sua trajetória e não na de McEwan.

Voltando à carta de Cyril Connolly enviada à Briony como resposta a “Dois Vultos junto a uma fonte”, o crítico fala para a garota sobre necessidade de desenvolver uma narrativa simples que permeasse todo o preciosismo impresso no texto. A partir da leitura da romancista inglesa, Briony também chega à conclusão de que havia terminado “a era dos personagens e dos enredos. (...) no fundo, ela não acreditava mais em personagens. O personagem era uma criação antiquada do século XIX” (MCEWAN, 2002, p. 372). Finney expõe que:

McEwan disse que o primeiro trabalho de ficção de Briony reflete essa tendência modernista, “Dois Vultos junto a uma fonte”, “ela está enterrando a consciência dela sob o fluxo de consciência”, indicando como para ele a ideologia do modernismo (especialmente a priorização da inovação estilística) esconde consequências morais. Compare a crítica de Briony de seu primeiro rascunho do romance: “Ela realmente pensou que poderia se esconder atrás de algumas noções emprestadas da escrita moderna, e afogar sua culpa em um ou três fluxos de consciência?” (FINNEY, 2002, p. 72)<sup>108</sup>.

---

<sup>107</sup> “McEwan is able to interject his personal bias of literary criticism while remaining discreetly concealed behind several mutual voices – namely, in the guise of Connolly’s written opinion (of Briony’s work) as it is being filtered through the narrative viewpoint of Briony – which of course is ultimately masking McEwan’s own authorial voice (CRUISE, 2008).

<sup>108</sup> “McEwan has said that in Briony’s first piece of fiction that reflects this modernist bias, ‘Two Figures by a Fountain’, ‘she is burying her conscience beneath her stream of consciousness’ indicating how for him the ideology of modernism (especially its prioritization of stylistic innovation) has hidden moral consequences. Compare Briony’s critique of her early draft of the novel: ‘Did she really think she could hide behind some borrowed notions of modern writing, and drown her guilt in a stream-three streams-of consciousness?’” (FINNEY, 2002, p. 72).

Finney (2002) está se referindo a um trecho em que a garota reflete sobre o exagero na técnica do fluxo de consciência e a crítica sobre ausência de ações de seus personagens. Ela chega à conclusão de que estes recursos não seriam suficientes para esconder sua covardia e não poderia se camuflar por trás de conceitos da literatura moderna, a fim de omitir a culpa. Em outras palavras, a protagonista queria publicar um romance carregado por sensações e percepções, escondendo as ações que a culpavam. Ela entende a carta de Connolly quase como uma acusação, embora o editor não tenha acesso aos fatos “reais” de sua vida. Desse modo, podemos ver o brilhantismo de McEwan quando ele imprime concepções de momentos literários da Literatura Inglesa na formação pessoal e artística de Briony. Nora Stovel (2004) ratifica a ideia defendida por nós: “*Reparação* não é apenas um *Bildungsroman*; é também um *Künstlerroman*. Anos depois, Briony escreve uma novela intitulada “Dois Vultos junto a uma fonte”. A crítica do editor é uma valiosa peça de metaficção”<sup>109</sup> (STOVEL, 2004). Nesse sentido, Virginia Woolf influencia positivamente Briony quando esta amplia sua concepção literária a partir das inovações trazidas pela romancista inglesa. E influencia negativamente, quando Briony procura se esconder por detrás do fluxo de consciência, deixando de lado o desenvolvimento da parte que confere as ações dos personagens.

Contrariando a representação tradicional de personagens femininas no *Bildungsroman* e no *Künstlerroman*, o editor sugere à Briony escrever sobre a guerra em curso, como havíamos comentado, um assunto que por muito tempo foi considerado socialmente como pertencente ao campo masculino de conhecimento. A crítica de Connolly torna-se valiosa, como Stovel (2004) aponta, para o tom metaficcional que McEwan procura imprimir no romance, sem que com isso haja preocupações com o contexto político-social específico que a artista mulher passava na época. Importante ressaltar que a fase na qual Briony faz suas primeiras tentativas de reconhecimento enquanto profissional, nos anos de 1940, foi chamada por Showalter (1977) de “Female”, em nosso primeiro capítulo. Esta fase se caracteriza pela busca de uma voz feminina que apresentasse a escritora de forma assumida e não se concentrasse na “guerra entre os sexos”. Deve-se levar em conta também a própria história de vida da protagonista que, ainda na infância, vivia isolada na mansão, enquanto na esfera pública aconteciam os momentos mais acirrados de luta da mulher pelo direito em ser reconhecida como intelectual.

---

<sup>109</sup> “*Atonement* is not only a *Bildungsroman*; it is also a *Künstlerroman*. Years later, Briony writes a novella entitled *Two Figures by a Fountain*. The publisher's reader's critique is a priceless piece of metafiction” (STOVEL, 2004).

Entretanto, a única vez que Briony se refere ao assunto de forma explícita, é quando ela já está com a última versão da obra terminada. A parte da narrativa que descreve os horrores da Segunda Guerra Mundial é enviada para um coronel do exército inglês que procura corrigi-la em alguns termos de guerra, como nomes de tanques e bombas, os quais Briony considera serem elementos triviais ao enredo. A escritora percebe a impaciência do coronel, tal como as crenças dele sobre a produção intelectual feminina. Assim, ironicamente ela diz: “Por fim, o coronel, que começara a carta dirigindo-se a mim como ‘srta. Tallis’, traiu uma certa impaciência com meu sexo. Afinal, por que diabos uma mulher tinha que se meter a escrever sobre essas coisas?” (MCEWAN, 2002, p. 429). Dessa forma, a escritora se revela consciente dos preconceitos que perpassam a escrita feminina. Além disso, quando narra o desgosto da mãe em relação ao desejo de independência e afirmação de Cecília, a protagonista também mostra, enquanto autora ficcional, até certo ponto, conhecimento sobre as tentativas da mulher em ser reconhecida intelectualmente.

Nesta parte ainda, temos a revelação de que quem cometeu o crime foi o amigo rico do irmão da garota, Paul Marshall, que estava hospedado na casa naquela noite. Finney (2007) aponta que em *Reparação* não é apenas a criança Briony que tem sua visão deturpada por suas crenças. No encontro com Robbie e Cecília, Briony confessa a verdadeira identidade do criminoso. Para a irmã e o soldado, a culpa recaía até então no jovem Danny, filho de um serviçal da casa, o qual não teve seu álibi confirmado na noite do crime e, por isso, o casal acusava-o, mesmo sem provas cabais. Neste ponto, acreditamos que a obra de McEwan causa um nível elevado de reflexão sobre o fato de que as crenças sobre a realidade e sobre as pessoas são fruto da perspectiva de cada um. Além do mais, a família toda, durante o jantar, ignora os arranhões nos braços de Lola, a repentina amizade entre Marshall e ela e o fato da prima não ter confirmado o testemunho de Briony na noite do estupro. O visitante, dono de uma fábrica de chocolates, não foi considerado suspeito, o que pode deixar a entender que sua condição social o eximiu de qualquer julgamento por parte dos familiares da garota. Nisto, incluem-se Cecília e Robbie, que imersos pelo mesmo preconceito social, acusam Danny, o qual não possuía o mesmo *status* e atributos financeiros que Marshall.

Neste encontro com o casal, eles pedem à menina que procure os pais no intuito de dizer a eles tudo que precisavam saber para se convencerem de que o depoimento dela foi falso. Depois, Briony deveria procurar um tabelião, confessar o equívoco e retirar o testemunho que incrimina Robbie. Por último, a protagonista escreveria uma carta ao rapaz detalhando os motivos que a levaram a acusá-lo e o porquê de ela não ter voltado atrás com a acusação, apesar de ter passado todos esses anos com dúvidas. A partir disso, Briony diz:

A carta para os pais e a declaração formal, ela as escreveria rapidamente. Então estaria livre o resto do dia. Sabia o que se exigia dela. Não apenas uma carta, mas um novo rascunho, uma reparação, e ela estava pronta para começar. BT, Londres, 1999 (MCEWAN, 2002, p. 417-418).

Entendemos que o “rascunho” pretendido por ela é a narrativa de *Reparação*, o espaço da escrita criativa em que ela pode se explicar e se redimir, pois a linguagem que ela melhor se expressa é da ficção, como pudemos notar por sua trajetória. Neste momento, temos o término da terceira voz do narrador onisciente, juntamente com as siglas do nome Briony Tallis, o lugar e data de sua narrativa – esses aspectos servem como prolepse, adiantando ao leitor a autoria fictícia da obra. Estas siglas fazem com que o leitor reconstrua a narrativa, agora entendendo que ela fora escrita sob o ponto de vista de sua própria protagonista.

Na quarta parte, Briony assume ser a autora da narrativa e expõe os motivos pelos quais ela escreveu o romance. Vemos nesta altura uma senhora de 77 anos que passa por um momento de transição entre a memória e a perda desta. Ademais, a protagonista está perdendo também o poder da linguagem, pois sua doença, demência vascular, a impedirá de rememorar as lembranças em breve: “Tenho pela frente toda uma maré de esquecimento, e depois a anulação completa” (MCEWAN, 2002, p. 443). Apesar de a escritora deixar claro que modificou alguns personagens e situações, também não é possível dizer se o progresso da doença influenciou no resgaste das memórias. Ainda, só pelo fato de Briony precisar recorrer à memória para narrar, já é possível dizer que ela não conseguiu ser fiel aos fatos. No entanto, a escritora não pretende também fazer com que o leitor confie totalmente em seu relato, pois, através da metaficção, ela deixa claros seus objetivos, os quais precisam justamente da intervenção da imaginação e não da factualidade. Com isto, ela faz uma proposta ao leitor:

Depois que eu morrer, e que os Marshall morrerem, e o romance for finalmente publicado, nós só existiremos como invenções minhas. Briony será uma personagem tão fictícia quanto os amantes que dormiram na mesma cama em Balham, indignando a proprietária. Ninguém estará interessado em saber quais os eventos e quais os indivíduos que foram distorcidos no interesse da narrativa. Sei que haverá sempre um tipo de leitor que se sente obrigado a perguntar: mas, afinal, o que foi que aconteceu de verdade? A resposta é simples: o casal apaixonado está vivo e feliz (MCEWAN, 2002, p. 443).

Este trecho, já citado anteriormente no último capítulo, é importante para nós porque Briony discute a própria criação como se a personagem pertencesse ao plano do real. O projeto metaficcional proposto por McEwan atua de forma vertiginosa em suas diversas

camadas e níveis da narrativa com o efeito *mise en abyme*. Embora o leitor saiba que Briony exista apenas no plano da ficção, o jogo metaficcional reforça a pretensa realidade dos fatos que a protagonista quer destacar, pois, na verossimilhança interna ao texto, ela se coloca como autora do romance e alerta ao leitor que após a sua morte, ela e os outros personagens só existirão enquanto ficção. Ela “será uma personagem tão fictícia quanto os amantes que dormiram na mesma cama em Balham, indignando a proprietária”, porque o casal não chegou a dormir junto – o narrador revela muito antes disso que eles morreram. Briony discorre, em primeira pessoa, os motivos de ter composto a narrativa, as preocupações com o leitor e os comentários sobre a própria ficção. Ela manda um recado para o público: a única verdade que importa é a *verdade* ficcional. E ainda: embora o nome do personagem seja o mesmo que o do autor (a), o texto não está livre do caráter ficcional.

Dito isso, percebemos então que Briony não entregou a carta pedida por Robbie, pois o encontro com o casal nunca aconteceu. No entanto, ela aponta também que não poderá publicar o livro enquanto Lola e Marshall estiverem vivos, pois os editores temeriam ações processuais. Por isso, a obra só poderia ser publicada depois da morte deles, “para não correr riscos, o jeito é pegar de leve e ser obscuro. Sei que só posso publicar o livro depois que eles morrerem. E, hoje assumo que isso só vai acontecer depois que eu estiver morta” (MCEWAN, 2002, p. 442). Com isso, o leitor pode perguntar se o projeto de redenção de Briony foi alcançado ou não. Percebemos também que, por mais que a protagonista quisesse fazer justiça revelando ser Marshall o estuprador, ela ainda recua diante do medo de um processo.

Trata-se, neste momento, de mostrar ao leitor que a identidade de autor de ficção é aquela que se inscreve por meio da linguagem no texto – aspecto trazido por Barthes em “A morte do autor” e discutido por no capítulo anterior –, já que Briony admite que após sua morte e a publicação da obra ela existirá somente no nível da narrativa. Metaforicamente, podemos pensar que a morte da autora Briony, enquanto “pessoa”, caso ela pertencesse ao plano do real, aconteceria justamente no momento da publicação do romance, pois, neste caso, ela passaria existir somente como “sujeito” do texto e não como “pessoa”, dentro da proposta fictícia. Desse modo, McEwan provoca no leitor uma visão crítica acerca das nuances que envolve o contar histórias.

McEwan cria uma personagem-escritora que se descontrói dentro do enredo, utilizando a metaficção para jogar com a questão da autoria. Ademais, a credibilidade da escritora é reforçada ao se fazer a *mea culpa*, já que ela insere a informação de que modificou elementos da história e agora, no auge dos seus 77 anos, consegue discernir ficção de realidade. Este jogo se opõe àquele colocado durante a infância da garota, quando a mesma

comete o crime de acusar injustamente Robbie, alimentada pelo mundo da fantasia. Nesta altura, ela já publicou outros romances e é amplamente reconhecida pela crítica e público. Finney (2002) cita uma entrevista de McEwan em que ele diz ter pensado em inserir no texto uma breve biografia da personagem. Percebemos nisto, a clara intenção do autor em brincar com a questão de autoria fictícia e a empírica:

Sobre a autora: Briony Tallis nasceu em Surrey em 1922, filha de um funcionário público. Ela frequentou Roeden School, e em 1940 treinou para ser enfermeira. Sua experiência como enfermeira na época da guerra forneceu o material para o seu primeiro romance, *Alice Riding*, publicado em 1948 e ganhador do mesmo ano do prêmio Fitzrovia. Seu segundo romance, *Soho Solstice*, foi aclamado por Elizabeth Bowen como “uma joia obscura da acuidade psicológica”, enquanto Graham Greene a descreveu como “um dos mais interessantes talentos que emergiu desde a guerra”. Outros romances e coleções de contos consolidaram sua reputação durante os anos cinquenta. Em 1962 ela publicou *A Barn in Steventon*, um estudo sobre encenações domésticas na infância de Jane Austen. O sexto romance de Tallis, *The Ducking Stool*, foi best-seller em 1965 e foi transformado em filme estrelado por Julie Christie. Depois disso, a reputação de Briony Tallis entrou em declínio, até a editora Virago disponibilizar o trabalho dela para gerações mais jovens no fim dos anos setenta. Ela morreu em julho de 2001 (FINNEY, 2002 apud MCEWAN)110.

Vemos aí uma breve biografia de Briony e a informação de que ela morreu em 2001, dois anos depois de ela ter escrito o romance, pois como explicitado acima acerca dos Marshalls, ela só poderia ter publicado após a sua morte. Dessa forma, vemos McEwan atingir em profundidade o efeito *mise en abyme* e o aspecto metaficcional, com o enquadramento de escritores e a discussão da própria ficção.

Como comentado anteriormente, diante das camadas narrativas, o leitor possui duas entidades em relação à autoria: o autor empírico McEwan e a personagem-autora Briony. Ficcionalmente, ela cria um narrador, assim como McEwan, no plano real, também cria. Estamos falando da representação da escritora e do processo de criação em que estão inseridos sob diversos níveis da narrativa. Acreditamos que, embora por meio do recurso

---

<sup>110</sup> “About the author: Briony Tallis was born in Surrey in 1922, the daughter of a senior civil servant. She attended Roedean School, and in 1940 trained to become a nurse. Her wartime nursing experience provided the material for her first novel, *Alice Riding*, published in 1948 and winner of that year’s Fitzrovia Prize for fiction. Her second novel, *Soho Solstice*, was praised by Elizabeth Bowen as ‘a dark gem of psychological acuity’, while Graham Greene described her as ‘one of the more interesting talents to have emerged since the war’. Other novels and short-story collections consolidated her reputation during the fifties. In 1962 she published *A Barn in Steventon*, a study of domestic theatricals in Jane Austen’s childhood. Tallis’s sixth novel, *The Ducking Stool*, was a best-seller in 1965 and was made into a successful film starring Julie Christie. Thereafter, Briony Tallis’s reputation went into a decline, until the Virago imprint made her work available to a younger generation in the late seventies. She died in July 2001” (FINNEY, apud MCEWAN, 2002).



metaficcional, Briony rompa com o tom realista que o narrador em terceira pessoa estabeleceu na parte anterior, ela cria um outro tom realista para a sua figura de autora da obra neste último momento. Cruise (2008) afirma:

A componente metaficcional de *Reparação* complica mais a frente o método de elaboração de McEwan porque se pode argumentar que duas vozes autorais existem simultaneamente – a de Briony e de McEwan – ao longo da história. Assim sendo, a narrativa de múltiplas camadas dita *o que/qual, quando e como* a informação é revelada para o público. O resultado é que, em essência, tanto Briony e quanto McEwan apresentam informação distorcida e filtrada – assim, manipulando a percepção do leitor de verdade numa extensão ainda maior<sup>111</sup>.

Além de a Literatura estar presente na construção de personagens e ajudar a estabelecer o significado do texto, através dos intertextos, ela vai atuar como causa e consequência da formação de Briony. É a ficção responsável por: dar asas à imaginação de Briony na infância; é uma das instâncias apontadas por ela como causa do erro cometido; é através dela que Briony vê o mundo e vê a si mesma durante o processo de formação; é através dela que a protagonista sobrevive, já que seguiu a carreira de escritora; é através da Literatura que ela busca “consertar” ou “amenizar” o crime.

A construção de Briony, enquanto entidade autoral no plano da ficção, é solidificada no momento em que ela “abre o jogo”, dizendo que, apesar da narrativa ter sido conduzida por ela sem compromisso com a “verdade” dos fatos, narrar sua trajetória, enquanto artista e pessoa, se mostrou atitude necessária de acordo com o seu objetivo. Objetivo que a autora ficcional sabe ser impossível de alcançar, em termos de modificação do passado. Por isso, a única absolvição possível pelo crime poderá ser dada pelo leitor.

Depois de rever e repensar os acontecimentos vividos aquela noite, após 59 anos, a escritora transforma o vilão Robbie em príncipe. Briony relaciona, nas últimas páginas do livro, a narrativa de *Arabella em Apuros* com a história de amor de Cecília e Robbie ao dizer que, por meio da ficção *Arabella*, pode seguir feliz para sempre com seu príncipe médico. Em entrevista a Dan Cryer (2002), McEwan diz:

Eu não quis escrever sobre a mentalidade de uma criança com as limitações de um vocabulário ou de um ponto de vista da criança. Eu quis ser mais

---

<sup>111</sup> “*Atonement’s* metafictional component further complicates McEwan’s crafting method because it can be argued that two authorial voices exist simultaneously – Briony’s and McEwan’s – throughout the story. With this being so, the multiple-layered narrative dictates *what, when, and how* information gets revealed to the reading audience. The result is that, in essence, both Briony and McEwan present distorted and filtered information – hus, manipulating the reader’s perception of truth to an even greater extent” (CRUISE, 2008).

como James em *What Maisie Knew*: usar todos os recursos de uma mentalidade adulta lembrando a si mesma<sup>112</sup>.

Esse recurso utilizado por McEwan é visto também pela própria engenhosidade da narrativa, pois quando Briony revela ter criado uma história sobre si mesma em seu processo de formação, temos a perspectiva de uma senhora de 77 anos, que já é uma escritora consagrada pela crítica, revisitando o passado e carregando consigo uma ótica mais madura, sem a preocupação em ser fiel aos fatos. Ao fazer isso, ela narra o processo de aperfeiçoamento da criança, colocando nas palavras da menina um vocabulário e nível de reflexão literária não usual para uma criança: “Ela admitiria que talvez tivesse atribuído mais deliberação do que lhe seria possível aos treze anos de idade” (MCEWAN, 2002, p. 55). Ademais, em seu processo de aperfeiçoamento, ela mostra que o caos pertencia à menina, uma vez que esta não estava conectada ao mundo real e que ironicamente a obsessão pela ordem levou a vida dos personagens a uma desordem total.

Nesta quarta parte, Briony conta que foi convidada para uma celebrar seu aniversário na antiga mansão dos Tallis. Neste evento, ela é atropelada por um misto de emoções que a casa, alguns antigos familiares e as lembranças causam. Os netos e filhos do gêmeo Pierrot, irmão de Lola, resgatam a peça *Arabella em Apuros* e a apresentam para ela. Refletindo sobre seu processo de aprendizagem pessoal e artístico, ela diz:

Houve um crime. Mas houve também um casal apaixonado. Essa noite toda estive pensando em casais apaixonados. (...) Ocorre-me que não viajei muito. (...) Ou melhor, dei uma grande volta e terminei no ponto de partida. É só nesta última versão que o casal apaixonado termina bem, um ao lado do outro, numa calçada da zona sul de Londres, enquanto eu vou embora. Todas as versões anteriores eram impiedosas (MCEWAN, 2002, p. 422).

Desse modo, temos um movimento circular na narrativa, no que diz respeito ao processo de formação da personagem. Este é o momento em que o ponto de partida e de chegada se encontram e levam a personagem a perceber como ela se transformou durante este percurso que agora se encontra parcialmente concluído. Este evento é apontado por Castagnet

---

<sup>112</sup> “I didn't want to write about a child's mind with the limitations of a child's vocabulary or a child's point of view. I wanted to be more like James in *What Maisie Knew*: to use the full resources of an adult mentality remembering herself.”

Ver: *Interview with Dan Cryer*. Newsday 24 Apr. 2002. Disponível em: <<http://www.newsday.com/lifestyle/a-novelist-on-the-edge-british-writer-ian-mcewan-has-been-pushing-the-boundaries-of-fiction-for-almost-30-years-his-new-book-atonement-already-has-been-proclaimed-a-masterpiece-1.298609>>. Acesso em: 16 ago. 2015.

(2007) como uma das características narrativas do *Künstlerroman* e *Bildungsroman* tradicionais:

O risco que Briony corre para escrever a coda é compensado pela circularidade, elemento típico do *Bildungsroman* que é reproduzido em *Künstlerroman*, onde o protagonista retorna ao seu ponto de origem, mas modificado pelas experiências sofridas. Briony retorna à mansão de sua infância para ser homenageada por ocasião do seu aniversário; sem que ela percebesse antes, sua família representa a peça que ela escreveu e sustentou durante os eventos descritos na primeira parte do romance<sup>113</sup> (CASTAGNET, 2007).

Para completar sua missão, resta consolidar a trajetória por meio da redenção, sendo esta o único elemento temático que está em construção ainda neste momento. A questão da circularidade é constantemente mostrada nos *Künstlerroman* por meio da ideia de “viagem”. Campello (2003) explica:

Um dos temas predominantes de artista é o da viagem, que pode se realizar concretamente, isto é, por meio do deslocamento físico da personagem – artista no tempo e no espaço, ou pode ser psicológica ou simbólica. O importante é que o/a percorra os caminhos da criatividade e que sua expressão se dê na forma de uma arte (CAMPELLO, 2003, p. 33).

Ao visitar a casa de sua infância e entrar em contato com a narrativa de *Arabella em Apuros*, a protagonista tem a chance de reviver as sensações do passado sob uma ótica já madura e bastante diferenciada daquela da infância. Em breve, Briony vai perder o poder de criar por meio da palavra e seu último romance vem como uma atenuação pelo crime cometido, causado justamente pelo poder de criar ficções. Acreditamos que, apesar da tentativa de eternizar a história e a imagem de Cecília e Robbie, o que escritora procura é se explicar para os leitores e, ao mesmo tempo, realçar ainda mais a gravidade do erro irreparável:

Agrada-me pensar que não é por fraqueza nem por evasão, e sim como um gesto final de bondade, uma tomada de posição contra o esquecimento e o desespero, que deixo os jovens apaixonados viver e ficar juntos no final. Dei-lhes a felicidade, mas não fui egoísta a ponto de fazê-los me perdoar. Não exatamente, não ainda. (MCEWAN, 2002, p. 444).

---

<sup>113</sup> “El riesgo que corre Briony al escribir la coda se compensa con la circularidad, elemento típico del *Bildungsroman* que se reproduce en el *Künstlerroman*, donde el protagonista vuelve a su punto de origen pero modificado por las experiencias sufridas. Briony regresa a la mansión de su infancia para ser homenageada con motivo de su cumpleaños; sin que ella esté advertida, su familia representa la obra de teatro que ella escribió y suspendió durante los hechos narrados en la primera parte de la novela” (CASTAGNET, 2007).

A escritora se mostra consciente que a ficção não tem o absoluto poder de transmutar a realidade e que, por mais que se deseje resolver no plano da ficção as questões do passado, isso é uma tarefa impossível, mesmo que o autor tenha todos os poderes de criar e controlar a narrativa. Ela reflete que o problema destes 59 anos que demorou para concluir o romance, é este: “como pode um romancista realizar uma reparação se, com seu poder absoluto de decidir como a história termina, ela é também Deus?” (MCEWAN, 2002, p. 443). Isso porque ela deseja que Robbie e Cecília estivessem vivos e a perdoassem. Caso a escritora-personagem quisesse ter finalizado o destino dos dois dessa maneira, teria feito, porque enquanto romancista, ela tem o mesmo poder criador de mundo e pessoas que Deus. Todavia, a resposta para o questionamento feito por ela vem logo em seguida: “Não há reparação possível para Deus nem para os romancistas, nem mesmo para os romancistas ateus” (MCEWAN, 2002, p. 444). Embora reconheça que não há reparação possível, a tentativa – as inúmeras possibilidades de recriação dentro da narrativa – também não pode ser ignorada. Diante disso, a personagem de McEwan dialoga com a de Guimarães Rosa (1967), Jó Joaquim, citado na epígrafe deste capítulo. Com ajuda da ficção, Briony “genial operava o passado – plástico e contraditório rascunho. Criava nova, transformada realidade, mais alta. Mais certa?”.

Diante da trajetória de Briony, desenhada neste capítulo, vemos a personagem passar por um processo de aprendizagem artístico paralelo à formação pessoal. Ademais, durante todo esse percurso, a apresentação do progresso da personagem caminha junto com o desenvolvimento de movimentos literários da história inglesa. Ao longo de 59 anos de vida da protagonista, as questões estéticas e éticas relacionadas à arte repercutem no plano da vida e vice-versa, mostrando a capacidade de cada uma dessas instâncias corroborarem para a formação dos sujeitos.

Ao longo deste capítulo, selecionamos alguns momentos importantes que demonstram como o processo de aprendizado da personagem rompe com a tradicional forma de se representar na literatura mulheres escritoras. Bailey (1990), como exposto no quarto capítulo deste estudo, explica que muitos romances de artistas femininos mais tradicionais, expõe o desenvolvimento de cada estágio no desenvolvimento físico, espiritual ou intelectual da personagem:

(...) infância da personagem, conflito de gerações, provincianismo ou limitação do meio de origem, o mundo exterior, autoeducação, alienação, problemas amorosos, busca de uma vocação e de uma filosofia de trabalho

que podem levar a personagem a abandonar seu ambiente de origem e tentar uma vida independente (BAILEY, 1990, p. 14).

Como vemos, no romance de McEwan, é mostrado o percurso da escritora em quase todos os momentos mostrados por Bailey (1990). Apesar de a teórica apontar ser recorrente a apresentação de todos os estágios, o mais comum no *Bildungsroman* feminino é a trajetória de aprendizagem da protagonista ser evidenciado a partir da idade adulta, que é o caso de Teresa, que veremos na próxima sessão. A estudiosa ressalta que os romances de formação trazem, muitas vezes, o potencial para que a artista seja bem-sucedida na carreira, porém, ao tentar uma vida independente, ela encontra barreiras para se integrar ao meio social, obtendo um fim negativo ou fracassado, representado pela morte, loucura, entre outras tragédias. Na obra de McEwan, a protagonista não possui um fim negativo, nem é castigada pelo autor por ter se tornado uma artista. Embora Briony tenha se casado e seja uma viúva, os problemas tradicionalmente trazidos pelo casamento das personagens-escritoras não repercutem em seu desenvolvimento enquanto artista. O processo pelo qual passa Briony se assemelha com aquele geralmente visto pela *Bildungsroman* e *Künstlerroman* de personagens masculinos. Ela possui um “teto todo seu”, sendo capaz de se profissionalizar, sem passar pelos sofrimentos de suas antecessoras empíricas e fictícias.

As primeiras incursões no mundo literário da protagonista, nos anos de 1940, são relativamente dificultadas pelo contexto político e social que o país está vivendo e não pelas crenças tradicionais que se impunham às escritoras na época. Briony não adota o total anonimato ou pseudônimo para se projetar enquanto artista. O editor analisa seu texto literário sem explicitar qualquer preconceito de gênero ou possível desmerecimento. Todavia, ela assina o texto com as iniciais “B.T”, como já dissemos, e não escreve seu nome completo. A partir disso, podemos especular se a escolha pela sigla não evidenciaria uma preocupação em esconder seu gênero. Como foi exposto no primeiro capítulo desta tese, as incursões da mulher no meio literário foi marcado pelo preconceito e dificuldade da escritora em ser reconhecida enquanto artista. Virgínia Leal, no estudo “As escritoras contemporâneas e o campo literário brasileiro”<sup>114</sup>, comenta que a escritora canadense contemporânea:

Margaret Atwood lembra que começou a publicar em revistas literárias nos anos 1950 com suas iniciais para não ser marcada pelo seu gênero e não ser tratada diferenciadamente pela crítica. Segundo ela, “A mulher que escreve” é sempre vista com suspeitas (...) (LEAL, 2008, p. 2).

---

<sup>114</sup> Ver: <[http://repositorio.unb.br/bitstream/10482/3569/1/2008\\_VirginiaMariaVasconcelosLeal.pdf](http://repositorio.unb.br/bitstream/10482/3569/1/2008_VirginiaMariaVasconcelosLeal.pdf)>.

Levando-se em conta a recente chegada da mulher no mundo das letras e de sua tentativa de inserção no cânone, vemos que a reflexão de Atwood se mostra coerente dentro daquilo que foi exposto por Elaine Showalter (2009) sobre a luta da mulher pela valorização e reconhecimento, luta que se mostra cada vez mais atual. Assim, poderíamos especular se McEwan usou deste artifício como um instrumento comum na literatura feminina.

De acordo com Eliane Campello (2003) a tradição do *Künstlerroman* recai na representação de personagens masculinos, no entanto, quando escritores transmutam para o texto personagens femininas, de modo geral, elas são caricaturadas e seguem a tendência da representação da mulher na literatura como explicamos nos primeiros capítulos desta tese: “Nas obras de autoria masculina, à mulher, cabe um dos dois papéis: ou ela é projetada como texto – objeto material da visão e do desejo do homem –, ou como musa, – objeto idealizado da inspiração do artista (CAMPELLO, 2003, p. 39).

Primeiramente, para nossa pesquisa, foi bastante difícil encontrar *Künstlerromane* contemporâneos de personagens-escritoras que fossem de autoria masculina, como é o caso de *Reparação*, o que, a princípio, já mostra certa singularidade dessa obra dentro do arcabouço do romance de artista. Em segundo lugar, vemos que McEwan foge dos rótulos citados por Campello (2003), representando Briony de modo diverso, pois, segundo o próprio autor, esta foi sua personagem mais completa e complexa. Ao criar Briony e toda sua complexidade, ele projeta uma nova imagem da mulher-artista escritora, pois a personagem não atende às imagens negativas recorrentes da escritora representada na Literatura, pelo contrário, ela sugere o senso de altivez e dignidade ao longo de sua trajetória. McEwan afirma e confirma uma imagem de escritora dotada de extremo talento e habilidade para lidar com a arte – atitude encorajada pelas feministas do tempo presente. Em outros termos, embora *Reparação* não seja um romance que se proponha a discutir o papel da mulher nas artes de modo geral, o exemplo da protagonista livre das amarras das opressões, medos, estereótipos faz com que a representação desta personagem seja um exemplo positivo e ratificador da mulher no espaço da Literatura. Assim, *Reparação* pode ser visto como um exemplo de *Künstlerroman* e *Bildungsroman* que faz renascer a heroína-artista dentro do imaginário do leitor.

A seguir, daremos prosseguimento à análise da personagem-autora Teresa, protagonista de *Um Beijo de Colombina*.

## 5.2 A Colombina de Adriana Lisboa

No capítulo anterior, vimos que *Um Beijo de Colombina* (LISBOA, 2003) traz o relacionamento de oito meses entre Teresa e João. Uma noite Teresa foi nadar no mar de Mangaratiba e não retornou. Diante do sumiço da namorada e de um bilhete que ela deixara afixado na geladeira com versos do poema de Manuel Bandeira, a polícia lança algumas possíveis explicações para o desaparecimento, mas não encontra o corpo da garota. João vai à procura de explicações para o sumiço por meio de suas memórias, recontando o tempo em que passou na companhia da namorada. O rapaz dá continuidade ao projeto literário de Teresa e escreve um romance baseado em sua história de amor e nos poemas de Manuel Bandeira. Assim, através de um diálogo intertextual, como já apontamos antes nesta tese, ele relaciona os poemas com a amada e com momentos de sua vida.

A maior parte da narrativa é feita aparentemente<sup>115</sup> sob a perspectiva de João, ex-namorado, que desconhece o paradeiro da namorada. A intertextualidade, a metaficção e a *mise en abyme* possuem efeitos não só na estrutura do romance, mas também no enredo, que apresenta um alto nível de consciência narrativa. Os aspectos trazidos sobre o processo de aperfeiçoamento de Teresa atendem a uma linha de *Bildungsroman* e *Künstlerroman* diferente daquela seguida por Briony. Neste romance, não temos a trajetória da protagonista da infância até a maturidade, e sim o percurso de aprendizado já na vida adulta – aspecto que dentro da análise de Cristina Baley (2009), discutida no segundo capítulo, atendem a uma narrativa típica do *Bildungsroman* e *Künstlerroman* femininos. Bailey aponta que muitas escritoras preferem narrar as experiências femininas com a arte após o período no qual as protagonistas já superaram alguns obstáculos, como o casamento e a maternidade, caracterizando uma espécie de renascimento da artista. Embora tenhamos o desempenho da personagem na vida adulta, Teresa foge da representação tradicional de personagens-escritoras, mesmo dentro da concepção do renascimento.

Sob o ponto de vista de João, Teresa é uma professora de Português que decide abandonar a carreira para se dedicar à profissão de escritora. Desde o momento em que a conhece, se encanta por seu espírito livre, intensidade e doçura. Ele está presente em alguns momentos de sua carreira e em outros narra a ascensão da namorada. Descobrimos ao fim da narrativa que Teresa não se suicidou ou se afogou no mar de Mangaratiba, ela criou essa ilusão para que seu nome fosse divulgado, assim como a obra que já tinha publicado, para aumentar a vendagem de seus livros. No entanto, o romance faz uma reviravolta que, tal como

---

<sup>115</sup> É necessário frisar que o rapaz é criação da personagem-escritora Teresa. Dessa forma, dentro da lógica desenhada por Lisboa, quem escreve ficcionalmente o romance é a protagonista.

em *Reparação*, uma voz no último capítulo, que se denomina autora fictícia, aparece para nos revelar que o narrador João é uma criação da escritora Teresa.

A carga metaficcional, os diversos níveis de enquadramento e a intertextualidade rompem com heterocosmo criado até então, fazendo com que o leitor precise reformular sua compreensão sobre o romance. Assim como Briony, Teresa deixa entender que a verdade procurada pelo leitor só existe dentro da própria ficção. Esta estratégia gera uma desconfiança, por parte do público, da realidade criada até aquele momento. Durante a narrativa, descobrimos que a forma com a qual João vê a si mesmo e vê Teresa é apenas uma das perspectivas possíveis. O narrador se revela não confiável, pois duvida do próprio relato, uma vez que suas memórias estão impregnadas de desejos, sentimentos e sensações. O processo de aperfeiçoamento de Teresa é supostamente narrado por João, personagem que é uma criação de Teresa. Assim, Teresa é construída primeiramente pelo olhar de João, para só depois entendermos que ele foi construído pela escritora. O interesse da personagem é demonstrar o alcance da Literatura na construção de verdades, pessoas e mundos.

No entanto, não possível determinar estágios definidos no *Künstlerroman* de Teresa, e sim observar os discursos que permeiam a representação de sua figura como artista de uma maneira geral. *Um Beijo de Colombina* se caracteriza como *Künstlerroman*, porque possui um artista e uma obra de arte como elementos essenciais ao enredo. Neste ponto, há a construção de dois artistas e duas obras como elementos estruturantes. Em primeiro plano, temos João, professor de Latim que escreve o romance que supostamente estamos lendo, embora deixe várias dicas ao longo do texto de que a construção da narrativa é da amada. Quando a protagonista diz pretender escrever um romance inspirado em versos de Bandeira, ele responde: “Interessante, comentei, e estava sendo sincero. Quer dizer, inventar uma história com começo, meio e fim a partir de poemas” (LISBOA, 2003, p. 22). Outra obra que se torna estruturante do enredo, no sentido *ipsis litteris*, é *Estrela da vida inteira* (1970), de Manuel Bandeira, a qual, como informamos, tem seus versos misturados à prosa de Lisboa, nomeia os capítulos, o título do livro e tem seus personagens relacionados com as alegorias Colombina, Pierrot e Pierrette. No trecho a seguir, a metaficção vem quase como uma palavra de ordem que vai tecendo toda a narrativa e levando o leitor a refletir sobre o processo de criação:

Teresa me disse que queria usar alegoricamente personagens do livro Carnaval – pierrô, colombina e arlequim. Quem sabe até uma pierrette também.

Me explica.

Ainda não sei. É só uma ideia. Talvez a protagonista seja uma escritora.

A colombina, claro (LISBOA, 2003, p. 43).



Após toda reviravolta que o capítulo “Unidade” provoca, é possível entender que a escritora é Teresa, reinventando a si mesma na ficção e criando um narrador masculino. A partir disso, além da coleção de poemas de Bandeira inserida ao texto, a autora-personagem nos faz compreender que aquela narrativa foi composta por ela, finalizando um projeto literário que fora confessado pelo voz do narrador já nas primeiras páginas. Rita Maria de Abreu Maia, no artigo “Sobre um espelho de águas e o brilho de certa estrela, a ficção se projeta e se cria” (2007, p. 57), afirma: “Há a Teresa, personagem principal do romance inicialmente morta, e que reaparece viva em um estágio mais avançado da história – primeiramente como personagem do enunciado para, no instante final, tornar-se autora da enunciação”.

Na primeira página, o narrador aponta que naqueles dias, a escritora se encontrava reclusa no quarto, tomada por um medo que não sabia explicar, o que serve para lançar um certo suspense na narrativa. Quando João conhece Teresa, ele fica sabendo que ela já publicou dois livros em uma editora pequena e um livro em uma grande, pelo qual foi premiada. Para imprensa, a protagonista é uma promessa, um novo ar para a literatura brasileira. João observa a escritora sempre simbolizando sua escrita pela onomatopeia. Vejamos:

tlec, tlec, tlec. Ela estava revisando o novo romance. Tinha uns horários engraçados para escrever. Como andava dormindo mal, às vezes levantava tarde, mas às vezes muito cedo. (...) Aí ia escrever, dizia que isso a acalmava, que funcionava como um colo de mãe, divã de analista e torpor de uma taça de vinho, três das coisas fundamentais da vida. Evoé, Baco! (LISBOA, 2003, p. 22).

Inicialmente, a imagem do/a artista vai se formando como aquele indivíduo isolado, excêntrico, singular em seus costumes, entregue a sua arte por completo, obsessivo pelas palavras, as quais apresentava uma relação conflituosa de apego e desapego. Ainda sobre as imagens de Teresa relatadas por João, segue mais uma citação:

Teresa dava aulas particulares de português para pagar o tempo do tlec, tlec, tlec. (...) Cada dia as aulas eram num horário diferentes, mas sempre em casa, o vaivém do trânsito a incomodava, e ela perderia um tempo precioso (de sono ou de tlec tlec) (LISBOA, 2003, p. 23).

Podemos ver aqui também a questão do espelhamento, fomentada pelo efeito do *mise en abyme* e pela temática *Küsnlerroman*, ao trazer para os textos personagens-escritores que passam por momentos importantes em sua formação, como as primeiras publicações, o

reconhecimento da crítica, as dificuldades financeiras causadas pela dedicação ao ofício. Assim, o leitor pode ter conhecimento sobre as peripécias que perpassam a vida do profissional. Nossa percepção é ratificada por Neila Brasil que, em 2015, publicou uma resenha chamada “Representações de um escritor: *Um Beijo de Colombina*”, na qual ela diz que os momentos narrados sobre a personagem-escritora levam os leitores a pensar no escritor empírico que precisa realizar outros trabalhos paralelos para poder se sustentar. Interessante notar que a breve resenha de Brasil (2015) é, dentro da fortuna crítica pesquisada nesta tese, a primeira reflexão publicada com o interesse de observar a representação da figura do escritor no romance de Lisboa. Em sua maioria, a fortuna crítica de *Um Beijo de Colombina* tem como foco os aspectos metaficcionais e intertextuais presentes na obra. De todo modo, Brasil (2015) propõe um olhar sobre o romance semelhante ao deste estudo:

Assim, em *Um Beijo de Colombina*, Lisboa também possibilita aos estudiosos da literatura contemporânea refletir sobre as diversas possibilidades de *representação* do escritor. Além de construir, uma narrativa onde o lirismo é predominante, Lisboa consegue apresentar parcialmente como funciona a trajetória de uma escritora por meio da personagem Teresa. O livro abre espaço, portanto, para refletirmos sobre a condição do escritor contemporâneo (BRASIL, 2015).

Concomitante à apresentação dos personagens e ambições literárias de Teresa, a narrativa apresenta uma série de prolepses em que a protagonista vai contando a João sobre seu projeto literário para o próximo livro. Ironicamente, o namorado é um dos personagens principais desta empreitada, mas ainda não está consciente disso: “Eu pensava que tudo fosse uma fraude gigantesca e eu, o último a saber” (LISBOA, 2003, p. 37). Os adiantamentos, tal como ocorre em *Reparação*, servem para antecipar a narrativa, refletir sobre ela, assim como compor os personagens. A busca pela identidade, utilizando a arte como meio de conhecimento, é uma das tônicas de *Um Beijo de Colombina*, pois ao relacionar os poemas de Manuel Bandeira para narrar a si mesmo e à Teresa, ele quer encontrar a identidade de ambos. O jogo imposto por Teresa a João faz com que o personagem busque reorganizar as ações e os pensamentos no intuito de achar algum sentido em sua experiência dolorosa:

Quem sabe eu fosse, então, uma pessoa menor. Nem chegavam a passar pela minha cabeça emoções estéticas, como as que sem dúvida tinham ocorrido à Bandeira, só o que eu tentativa era encontrar, ou criar, uma moldura para tudo aquilo que acontecera sem explicação (LISBOA, 2003, p. 83).

O que o narrador busca compreender são causas que levaram a namorada a simular o suicídio, desaparecer de sua vida e reatar com a antiga namorada dela. João não consegue desvendar as intenções de Teresa com o bilhete afixado na geladeira com os versos de Bandeira: “Nas ondas da praia, nas ondas do mar, quero ser feliz, quero me afogar” (LISBOA, 2003, p. 15). Trata-se de um caso de dislexia do gênero *Künstlerroman*, tal qual comentado no segundo capítulo, uma vez que o rapaz não consegue perceber a correlação entre a obra de arte, neste caso, os poemas de Bandeira e os fatos que irão se suceder. João lida com a ficção criada por Teresa sobre o suposto afogamento, como se estivesse lidando com o “real”, e não leva em conta o sentido conotativo que os versos de Bandeira poderiam significar nas atitudes e comportamentos da namorada. Sobre essa questão do suposto desaparecimento de Teresa nas águas de Mangaratiba, Maia (2007) diz que há muitos “mergulhos” na escrita de *Um Beijo de Colombina*. A analista atesta que há um “afogamento” de João nas poesias de Manuel Bandeira, as quais eram pouco conhecidas por ele. Há também um mergulho nas pesquisas feitas por Teresa a respeito da vida do poeta, assim como os trechos da cidade percorridos por Bandeira. Enquanto João acredita que amada esteja “imersa às águas de Mangaratiba”, de modo metafórico, ele começa a imergir na escrita ficcional e na Literatura.

Refletindo sobre as colocações de Maia (2007), podemos pensar em outros sentidos metafóricos para a ideia de “afogamento” no texto de Lisboa. O afogamento de Teresa passa de uma conotação literal para uma metafórica quando nos é revelado que o narrador, uma semana depois da suposta tragédia, viu Teresa morando na mesma casa que antes fora de Manuel Bandeira. A revelação só é feita por ele ao final da narrativa, quando o leitor começa a perceber que João está tentando lidar com o “afogamento”, “morte” de si mesmo e não da namorada em si. Ele procura por respostas, as quais nunca consegue alcançar enquanto procura a ordem. Entretanto, ele se percebe vítima de seu próprio projeto, já que ao relembrar detalhes e situações vividas com a namorada, consegue, aos poucos, descobrir que Teresa não era compatível com aquela que ele imaginara. Após todas as revelações, ele procura um motivo para terminar sua narrativa:

Não tem motivo. Assim como não tive motivo para escrever. No começo pensei no mais óbvio, pensei que era para arrumar a casa, para dar ordem à confusão. Mas agora estou vendo que não foi por isso. Se você pensar bem, se for desfiando as coisas que fazemos em busca de motivos, vai encontrar um oco no final da linha. Não há motivos para as coisas que fazemos, nós mesmos, é só isso (LISBOA, 2003, p. 130).

Em um primeiro momento, o rapaz procura a escrita criativa para “arrumar a casa”, mas ao longo da narrativa vai percebendo que se trata de uma missão impossível e não há como compreender ou capturar todos os motivos pelos quais as pessoas fazem as coisas. O jogo perigoso orquestrado pela escritora Teresa frustra o leitor ao chamar atenção para o fato de que o caos pode se apresentar como um jogo, desafio ou uma charada, mas é parte essencial da vida. Assim como em *Reparação*, o personagem busca respostas por meio da criação ficcional quando decide prosseguir com o projeto literário de Teresa:

Queria ver se, contando Teresa no território dela, alguma luz de acendia. E agora prossigo, mesmo sem teclado, sem computador, escrevendo à mão. Mas de que adianta? Não me parece ser possível retirar uma espécie de moral da história destes meses que não se encaixam em nada (LISBOA, 2003, p. 24).

Sobre a produção de realidades, Waugh (1993) diz:

A realidade contemporânea, em particular, está sendo continuamente reavaliada e resintetizada. Já não é mais experienciada como uma hierarquia ordenada e fixada, mas como uma teia de realidades inter-relacionadas e múltiplas<sup>116</sup>.

Somente pela imaginação, esta a serviço de seu criador, se consegue algum tipo de ordenação. Por mais que João acabe frustrado com a rejeição de Teresa, ela, enquanto escritora fictícia daquela história, cria um final feliz para o namorado, já que revela ao fim da narrativa que eles, na verdade, estão juntos. Desse modo, a posição de criador e criatura se inverte: se antes João criava uma narrativa sobre Teresa, agora descobrimos que ele é produto da imaginação dela: “Transformou-o em narrador, ele ainda não sabe (...). Ele vai tomar um susto. (...) João não sabe que ao longo de todos os doze meses que Teresa levou para escrever o livro, ele teve duas vidas, dupla personalidade” (LISBOA, 2003, p. 134). Assim como ocorre em *Reparação*, a quebra do ar de realidade anteriormente proposto pelo narrador e agora desconstruído pela autora ficcional não enfraquece a credibilidade da autoria fictícia, pelo contrário, alerta o leitor sobre a condição de texto literário e desnuda o alcance da Literatura enquanto formadora de mundos.

A protagonista narra o processo de criação do romance e dentro da malha ficcional, cria, assim como Lisboa faz, o escritor João, como já dissemos antes. Vale acrescentar que a

---

<sup>116</sup> “Contemporary reality, in particular, is continually being reappraised and resynthesized. It is no longer experienced as an ordered and fixed hierarchy, but as a web of interrelating, multiple realities” (WAUGH, 1993, p. 51).

partir deste efeito *mise en abyme* de enquadramento de escritores, temos a ficcionalização de um *Künstlerroman* de personagem masculino. Nesta camada narrativa, quando João, na condição de escritor, busca escrever um romance para Teresa ou sobre Teresa, coloca a personagem na função de musa. Vejamos na citação: “Depois daquele sábado em Mangaratiba, e de tudo que explodiu dentro dele como um sublime grotesco, um lixo de luxo, o livro, Estrela da vida inteira, tornou-se minha estrela. Meu guia de Teresa” (LISBOA, 2003, p. 19).

Na última sessão, utilizamos uma citação de Campello (2003) em que a teórica falava sobre a tradição masculina de se representar a mulher na literatura. Se fôssemos tomar como referência João como escritor que desenha uma personagem feminina, teríamos a representação tradicional da mulher dentro do romance de formação: “Nas obras de autoria masculina, à mulher, cabe um dos dois papéis: ou ela é projetada como texto – objeto material da visão e do desejo do homem –, ou como musa, – objeto idealizado da inspiração do artista” (CAMPELLO, 2003, p. 39).

A primeira vez que o leitor entra em contato com o romance de Lisboa, ele tem a impressão de que Teresa atua como musa de João, já que ele escreve enquanto sofre pelo desaparecimento dela, deixando clara a ideia de continuar as pesquisas sobre Bandeira e escrever o romance como homenagem à Teresa. Assim, sob a perspectiva do rapaz, na maior parte do texto, a protagonista é idealizada, fonte de admiração e inspiração de João. Ele, por outro lado, possui as características básicas de protagonistas masculino nos romances de artista, “(...) jovem, sensível, de temperamento artístico (...)” (CAMPELLO, 2003, p. 40). Teresa também é objeto de desejo de João, uma vez que através da descrição de seus sentimentos, a ânsia e a agonia de voltar a estar com a amada, dá o tom para o romance.

Todavia, após a reviravolta que ocorre nas últimas páginas, percebemos a inversão deste esquema tradicional. Teresa revela: “João não sabe que, ao longo de todos os doze meses que Teresa levou para escrever o livro, ele teve duas vidas, dupla personalidade” (LISBOA, 2003, p. 134). Ao sairmos da narrativa que estava sendo feita sob a perspectiva de João, a protagonista nos mostra que sua criação foi inspirada em João, ou seja, nesta inversão, é ela que necessita recorrer a ele como fonte de criação e inspiração. Em outras palavras, a protagonista de Lisboa inverte a ótica do poder de criação, colocando João na mesma função de musa que as personagens femininas são tradicionalmente representadas no romance de artistas masculinos. A mudança brusca na narrativa cessa com as imagens recorrentes e abre espaço para que a escritora fale, reatualizando o significado da obra. Está nas mãos de Teresa

controlar os mundos, os personagens, no entanto, ela “abre o jogo” e expõe para o leitor os alcances desses poderes.

Acima dissemos que Campello (2003) mostra que características recorrentes de protagonistas masculinos, como a sensibilidade e o temperamento para artes, são vistos em João, traços considerados pelo patriarcalismo como pertencentes à esfera do feminino. A estudiosa diz que a heroína nos romances de artista moderno possui, muitas vezes, projeções convencionalmente masculinas, como habilidades para esportes, lutas, ousadia em aventuras sexuais. Isto não significa dizer que as autoras empíricas criem escritoras-personagens masculinas visando representar homens, e sim mulheres independentes de algumas convenções sociais opressoras que determinam o que é feminilidade. Campello (2003) acrescenta que o conflito da artista ultrapassa a dicotomia arte/ vida e centra-se na dificuldade entre exercer o papel de mulher e a dedicação exclusiva ao ofício, isto é, a heroína-artista “deve escolher entre sexualidade e a profissão” (CAMPELLO, 2003, p. 43). Percebemos que, embora Campello trate de uma fase do romance de artista que apresenta heroínas mais modernas, Teresa se apresenta como uma versão ainda mais atual da artista, pois o obstáculo que se mostra a ela no desenvolvimento de sua arte é a parte financeira, se é que podemos afirmar isso categoricamente. Teresa gostaria de dedicar tempo integral à confecção de textos literários, mas às vezes precisa dar aulas de Português para se sustentar, enquanto a vendagem dos livros não sobe. Porém, a sexualidade de Teresa, no caso, a bissexualidade, é um aspecto tratado com muita leveza no romance, apesar de João deixar subentendido que a escolha da amada em reatar com a ex-namorada homônima é um artifício para aumentar a vendagem dos livros. No mais, a heterossexualidade vivida com João e a bissexualidade com a namorada não se torna uma moeda de troca entre o exercício da arte literária e as experiências sexuais.

A escritora é então colocada como produtora e não mais como reprodutora, invertendo também a ótica pré-concebida sobre a produção artística feminina presente na tradição literária, como vimos nos primeiros capítulos desta pesquisa. O leitor tem a oportunidade de perceber que a narrativa de autoria feminina ou de autoria masculina não diverge enquanto o modo de narrar, porquanto Teresa se apropria da voz do namorado sem que com isso coloque as tensões causadas pelas questões de gênero em jogo. Maia (2007) aponta que uma das leituras possíveis de *Um Beijo de Colombina* é a questão da androgenia, na qual o sujeito buscar sanar sua incompletude na figura do Outro. Nestes termos, ela expõe que a segunda Teresa, ex-namorada da primeira, refere-se a um Outro feminino, enquanto João, um Outro masculino, o que comporia a noção de unidade. Embora essa leitura sobre a temática possa ser feita, no nível da narrativa, não acreditamos que João seja uma espécie alter ego de Teresa,

mas que narrar sob o ponto de vista de um autor fictício, independente do gênero, não compromete em nenhuma instância o texto literário.

Isto pode ser visto também pela tentativa da crítica em aproximar Lisboa de sua personagem, numa possível escrita autobiográfica. No entanto, ela aponta que se identifica mais com João do que com a personagem feminina em si. Sobre a experiência de ter um narrador e um personagem escritor masculino, ela esclarece em entrevista:

Não sou homem, é claro. Então, para escrever do ponto de vista do homem, é preciso um distanciamento um pouco maior da minha própria vida, da minha própria experiência. (...) Acho que precisamos desse exercício de sair do nosso próprio universo e buscar a experiência da experiência do outro, por assim dizer (LISBOA, 2010).

A “experiência da experiência do outro”, tão frequente na literatura feminina, é também vista na perspectiva inversa quando os escritores retratavam personagens mulheres e suas experiências, sempre de forma estereotipada e fantasiosa, como vimos nos capítulos anteriores desse estudo. No caso de Lisboa, a situação parece se aproximar de uma ideia ligada mais ao plano metafísico ou transcendental, em que experimenta se afastar das vivências impostas a seu gênero e lançar voos a outros papéis sociais, se colocando no lugar de um escritor, mas que é representado por uma escritora, Teresa.

Podemos dizer que as vozes e discursos sobre a formação da artista se mostram presentes como componentes construtores de uma imagem da escritora de Teresa. As considerações sobre a teoria da polifonia de Bakhtin (2010), arroladas na sessão anterior, possuem grande importância para se discutir o romance de Lisboa. Nesta obra, vemos uma multiplicidade de consciências e vozes que concorrem entre si, gerando personagens compostos por elas, de forma múltipla e infinita. O leitor tem a oportunidade de ver como as diferentes vozes presentes na arena literária se complementam muito mais do que entram em conflito, já que as criações literárias se misturam e reinventam a criadora, no caso, Teresa, escritora ficcional. Como comentado no último capítulo, ao trazer versos de Manuel Bandeira para o corpo da narrativa e a biografia do poeta, a metaficção se entrelaça à intertextualidade, abrindo espaço para notarmos como um texto advém de outro, provocando novas histórias, influenciando escritores e gerando leitores. Trata-se da exposição feita por Lisboa de seus intertextos, chamando o receptor para dialogar não só com seus personagens, mas também com sua leitura de Manuel Bandeira. Assim como *Reparação*, no caso de *Um Beijo de Colombina*, se as vozes girassem em torno de uma consciência monológica, no caso da autora fictícia, elas ficariam isoladas. Porém, ao trazer consigo diferentes pontos de vista sobre um

mesmo acontecimento e as diversas incursões intertextuais, elas constituem um arcabouço em que as vozes se cruzam, gerando uma proliferação de ideias que tornam os personagens ainda mais complexos.

Como dissemos no último capítulo, na composição da protagonista, existem as vozes das Teresas: a personagem criada sob o ponto de vista de João, as duas Teresas dos versos de Manuel Bandeira e a ex-parceira bissexual homônima, como também aponta o artigo de Maia (2007). Neste momento, vale a pena citar um trecho já transcrito anteriormente, o qual agora será analisado sob outra perspectiva:

As pequenas pevides aguardavam, pequenas promessas prontas a explodir. Mas não explodiam: seguiam sendo promessas, simples promessas de outra maçã dentro daquela maçã, como as bonecas russas que vão saindo umas de dentro das outras. Como as pessoas que somos, e que vão saindo umas de dentro das outras ao longo dos anos. Ao longo das horas (LISBOA, 2003, p. 14).

À medida que o rapaz conta sua história, as múltiplas Teresas passam a ser percebidas, todas elas, como criações, ficções, relativas às inúmeras possibilidades de ser do sujeito, pois, afinal, qual aspecto das outras Teresas constitui aquela personagem idealizada por João? A complexidade da protagonista é justamente o que alimenta a busca do rapaz por respostas, principalmente porque, ao descobrir a razão do sumiço, vemos que os sujeitos que saem uns de dentro dos outros, como bonecas russas, mostram que o indivíduo está sempre em construção. João busca por respostas simples e diretas, mas compreender o Outro e toda sua tecnologia é tarefa árdua, ingrata e intransmissível por palavras.

Teresa é vista pelo professor como uma mulher misteriosa, porque a representação da escritora, na ótica dele, é daquele sujeito que vive em um mundo de introspecção, voltado para sua arte e poetizando as sutilezas dos detalhes, das sensações e da simplicidade. Se primeiramente a personagem parece como amante das coisas simples, depois ela mostra-se desejosa de tudo aquilo que parecia rejeitar, ela é “simples promessas de outra maçã dentro daquela maçã”. Quando temos a voz narrativa sob a perspectiva da personagem-autora, não sabemos ao certo quem foi Teresa, mas, neste momento, temos a certeza de que ela é a autora ficcional da obra que estamos lendo. No entanto, quando o narrador diz “Teresa era uma personagem de Teresa” vemos que, assim como em *Reparação*, a protagonista recria ela mesma como personagem. Os enquadramentos geram a sensação de uma ilusão de ótica, mostrando que a verdade é espectral e se irradia nos diversos pontos de vistas possíveis.



Um exemplo dos diferentes pontos de vistas que conferem à “verdade” um tom espectral é que Lisboa sugere ao fim do romance que João, enquanto criação da namorada, troca de lugar com Teresa em alguns episódios. Essa troca vai ser muito simbólica dentro do romance de artista de personagens femininas. Por exemplo, o rapaz conta no início da narrativa que conheceu a amada em uma festa, na qual ela se embebedou, que cuidou dela, indo no dia seguinte à padaria comprar uns pães. Entretanto, nas últimas páginas de *Um Beijo de Colombina*, Teresa revela:

A festa em que João ficou bêbado feito um gambá e ela acabou levando-o em seu próprio carro para seu próprio apartamento, e no dia seguinte foi à padaria comprar uns pães para o pobre professor de latim que ardia de dor de cabeça (LISBOA, 2003, p. 134).

Com isso, ao leitor é apresentado uma outra figura, a qual não é compatível com aquela escritora descrita por João, pois, nos é revelado que Teresa é uma personagem de Teresa, assim como ele também é um construção.

O “afogamento” de Teresa, pensando ainda enquanto uma metáfora, contém uma crítica social de Adriana Lisboa em relação à busca pelo *status* de celebridade que alguns escritores tentam alcançar. Ela imerge nas águas como uma escritora desconhecida e emerge com o sucesso. João diz que a personagem sonhava com um apartamento maior, um lugar de onde ela pudesse ver a praia de um lado e a Lagoa do outro. O professor ridicularizava as ambições de Teresa, chamando a atenção para o fato de que “a literatura não paga essas coisas, mesmo quando se ganha um prêmio aqui e ali” (LISBOA, 2003, p. 48). Entretanto, Teresa não parecia convencida disso e dizia: “o acaso, meu amigo, o acaso” (p. 48). Desse modo, a escritora almeja mais do que já conseguiu com o reconhecimento dos prêmios ganhados e não se convence com as limitações financeiras que a carreira traz aos escritores não renomados. Depois do afogamento, João encontra Marisa, ex-namorada dele, e lhe fala sobre o sumiço da amada. Ela retruca: “Espera aí, disse ela, Teresa... é a escritora? Aquela que apareceu na televisão, nos jornais? (...) Ela própria eu só conhecia de nome, acho que escreveu um livro que andou bastante badalado, ganhou prêmio, não é?” (LISBOA, 2003, p. 51). Este trecho mostra que o objetivo da protagonista em chamar atenção do público para a sua figura e para os livros vinha sendo alcançado. Vale a pena mencionar que a entrada na história de Marisa como uma pierrette, amiga de Pierrô (João), fora antecipada por Teresa já nas primeiras páginas quando a escritora revela para o namorado seu projeto literário para o próximo livro: “Temos uma colombina escritora. E um triângulo amoroso. O arlequim fodão,

e o pobre do corno do pierrô. E a pierrette se encaixa em algum lugar no meio deles, mas ela tem que ser uma moça legal e tem eu ser amiga do pierrô” (LISBOA, 2003, p. 43).

Se antes Teresa era uma professora de português, que frequentou uma faculdade de Letras e almejava atingir o sublime das coisas simples, valorizando os detalhes, a beleza daquilo que parecia banal, em seu processo de formação, ela vai se transformando e passando para outra fase, a partir do aparecimento dos prêmios, como João nota: “(...) em novembro ela ganhou o primeiro prêmio, no princípio de dezembro, como se fosse mágica – como se fosse romance – o segundo, e os alunos de português viraram águas passadas” (LISBOA, 2003, p. 23). Teresa se torna notória no meio literário brasileiro, chamando atenção da crítica. João conta que o primeiro prêmio veio por meio de um concurso famoso, patrocinado pela Academia Brasileira de Letras, o que gerou ganhos financeiros e divulgação. A partir disso, “uma revista chegou a fazer uma matéria sobre moda e literatura usando Teresa como modelo: ela posou de Lucíola, posou de Capitu, posou de Macabéa” (LISBOA, 2003, p. 65). Interessante percebermos essa questão da relação entre a revista, a escritora e a moda. Sendo a moda um campo convencionalmente pertencente ao feminino, é comum vermos críticas relacionadas à valorização estética da figura da mulher em detrimento ao seu talento. Vale a pena comentar sobre o protesto dos últimos anos das atrizes hollywoodianas, que criticam a mídia por estar sempre focando em seus vestidos, joias, em vez dos filmes e da qualidade delas enquanto artistas.

Virgínia Leal, em seu estudo “As escritoras contemporâneas e o campo literário brasileiro” (2003), faz uma perspicaz observação de que a própria Adriana Lisboa já foi vítima de certos julgamentos subliminares ao relacionar escrita à aparência. Entre vários exemplos, ela diz que na resenha feita por Beatriz Resende sobre o romance *Sinfonia em Branco*<sup>117</sup>, há uma saudação inapropriada à Lisboa, que relaciona o talento da escritora à beleza. Nas palavras de Resende citadas por Leal (2003, p.105):

Reconheço que foi com certa desconfiança que recebi o livro. A jovem e inteligente Adriana Lisboa é tão suave e, sobretudo, tão bonita, que parecia injustiça com o resto da categoria que fosse também uma escritora de importância.

A este comentário, Leal diz que a vinculação da beleza ao feminino é uma das crenças mais repelidas e discutidas pelos estudiosos de gênero. Ainda acrescenta: “um exercício a se fazer é se um escritor considerado bonito também seria tratado assim” (LEAL, 2003, p. 105).

---

<sup>117</sup> *Sinfonia em Branco* é um romance publicado por Adriana Lisboa, vencedor do prêmio Saramago.

Embora este assunto não seja o maior foco desta pesquisa, cabe comentar que ao entrarmos em contato com estudos sobre *Reparação*, de McEwan, não vimos julgamentos acerca da idade ou da aparência do escritor, muito menos vinculadas a sua qualidade enquanto romancista.

Voltando para análise de *Um Beijo de Colombina*, é sintomática a presença da evolução de Teresa a partir da figura de um vestido que a personagem ganha:

Depois posou de Teresa mesmo, mas de mentirinha, porque na foto usava um vestido estranhíssimo (e atualíssimo, desconfio) que nem em espírito frequentava seu guarda-roupa. (...) Depois da sessão de fotos, a loja deu um vestido para Teresa. Custava quase a sua renda mensal. E aí Teresa de mentirinha virou Teresa de verdade (LISBOA, 2003, p. 65).

A “Teresa de mentirinha” é aquela que João conhecera, com os valores que aprendeu com ela, como a valorização das pequenas coisas do cotidiano. A partir deste enfoque da mídia, a escritora foi se revelando, mostrado a “Teresa de verdade”. Depois disso, houve o segundo prêmio de uma empresa francesa dirigida para escritores latino-americanos com menos de 35 anos que fez Teresa ir a Paris, onde comprou: “(...) um mantô quentinho que, para ser honesto, eu nunca soube onde ela iria usar. Teresa de verdade virou de mentirinha e virou de verdade e virou de mentirinha foram tantos os avessos e direitos que perdi a conta” (LISBOA, 2003, p. 66).

João vai trazendo através da memória alguns aspectos e valores na formação artística e pessoal de Teresa que são possíveis de vislumbrar na vida prática, ao mesmo tempo em que não são apresentados como tradicionais *Bildungsroman* e *Künstlerroman* de personagens femininas. As atitudes e gostos da personagem vão desconstruindo e reconstruindo a imagem de Teresa, imagem que, neste momento, João ainda está tentando assimilar. O professor resiste a acreditar que a namorada se transformou enquanto artista e pessoa, se é que um dia de fato ela apreciou o anonimato e a vida simples. Assim, ele diz:

Vai passar, pensei. (...) Afinal, ela é só uma escritora, e vai voltar a ser só uma escritora, e mesmo que enriqueça, ela é sincera, e o que ama é seu texto, as palavras, as entre palavras, os silêncios de seu papel virtual. Uma escritora honesta testando até que ponto é capaz de mergulhar em frivolidades sem se perder. Sem se afogar (LISBOA, 2003, p. 105).

Este discurso do apreço à mídia e a figura de celebridade do escritor que perpassa a protagonista apresenta-se, de certo modo, como uma tendência do *Künstlerroman* atualmente. Lembrando as palavras de Campello (2003, p. 32):

O *Künstlerroman* examina o modo pelo qual a sociedade afeta a resposta artística. Assim, o *Künstlerroman* moderno reflete e discute as consequências importantes para o artista do declínio do patrono individual e o surgimento do mercado enquanto a fonte de vida do artista.

Ao final da narrativa, Lisboa deixa o leitor perceber que a verdadeira intenção de Teresa ao simular o suicídio era a de adquirir fama e vendagem de livros, o que permite o receptor ter um olhar crítico sobre as circunstâncias que rondam e podem fazer a fama de uma obra ou de um escritor. Assim, Lisboa aproxima o leitor da realidade de muitos artistas contemporâneos que trabalham com a literatura. Nas palavras da autora,

Essa confusão entre Teresa e Adriana sempre me surpreende e diverte, já que ela foi o canal das minhas maiores críticas – à fama, ao sucesso e à busca de uma celebridade que, no caso da literatura nacional, precisa transcender a própria literatura (LISBOA, 2010).

Vemos a crítica a uma abordagem puramente mercadológica da arte em que o escritor se torna mais importante que o conteúdo de seus livros. *Um Beijo de Colombina* não reflete apenas sobre o fazer literário, mas também acerca desse processo de produção de imagem e de *status*, inserindo o artista em um contexto socioeconômico que confere, muitas vezes, sua autenticidade por meio da aura de celebridade que rodeia a sua figura. Diferente da época em que Briony está inserida, Teresa vive a mocidade em um momento da história das mulheres que a saída do espaço privado para o público se encontra muito mais solidificada, experienciando novas vivências enquanto artista. Devemos lembrar, como apontamos na introdução desta pesquisa e no primeiro capítulo, a importância de se levar em consideração os diversos elementos presentes em contextos diversos ao se tratar das mulheres.

João Joaquim de Oliveira, no texto “Celebidades momentâneas e ‘escritores por um dia’” (2015), comenta que, com a popularização das mídias, os autores adquiriram maior visibilidade. A exposição do artista deve-se a uma democratização da liberdade de informação e dos meios de expressão na sociedade atual. O analista elenca algumas categorias, entre elas, está a “imprensa de celebridade instantânea” relacionada a qualquer atitude que o indivíduo tenha para adquirir os quinze minutos de fama, como acontece nos *reality shows*. Embora haja prêmios merecidos em diversas categorias por pessoas que se destacam em sua profissão, há atualmente uma compulsão por prêmios, diplomas, estatuetas, medalhas que visam chamar a atenção, mesmo para aqueles que não acrescentam contribuições relevantes para o campo em que atuam. Na área das artes muitos se denominam escritores ao lançar produções nada

construtivas, artisticamente falando, sobre as quais se autointitulam escritores por força maior da exibição midiática. Oliveira (2015) chama esses artistas de “escritores bissextos”, devido à efemeridade com que suas obras aparecem e desaparecem.

O filósofo francês Guy Debord, em *A sociedade do espetáculo* (1997), contextualiza teoricamente a sociedade pós-moderna no que diz respeito à ideologia da imagem. De acordo com ele, a realidade no tempo atual em que a sociedade vive é concebida somente através da representação. Esta realidade é vista por um ponto de vista contemplativo, carregada de imagens mergulhadas em valores efêmeros, os quais o homem vê como verdades a serem perseguidas. Tal quadro é composto através dos modos de produção e da economia vigente que geram um modo de vida escravizante, onde o sujeito acredita ser real a ilusão. No primeiro momento, quando o modo de produção imperialista ainda engatinha, o homem pretere o conceito de “ser” ao conceito de “ter”. Na segunda fase, na qual o sujeito já está completamente absorto pela economia, vemos o conceito de “parecer” impor-se ao de “ter”. A partir disso, o indivíduo cria imagens ilusórias de si mesmo, criando representações, as quais se tornam instrumentos nas mediações das relações sociais. Esse modelo de relações da sociedade moderna é chamado por Debord de “espetáculo” (DEBORD, 1999, p.13). O espetáculo não é um conjunto de imagens, e sim o modo como ocorre as relações sociais mediadas pelas representações ilusórias e efêmeras.

A sociedade, tendo como prioridade a criação de imagens para atingir o sucesso, torna-se o próprio *espetáculo* em sua visão de mundo e linguagem, a qual cria produtos de consumo da realidade espetacular. Estes produtos revelam os gostos e valores do homem pós-moderno, sendo transmitidos de diversas maneiras, entre elas, os meios de comunicação em massa, forma mais popular e superficial que a sociedade se expressa. Se pensarmos no espetáculo restringido somente à mídia, podemos ver a reprodução da cultura de imagens, a qual incute valores atrativos e sedutores no indivíduo. Debord (1997, p. 18) diz: “Quando o mundo real se transforma em simples imagens, as simples imagens tornam-se seres reais e motivações eficientes de um comportamento hipnótico”. É a atração destes valores que envolvem a personagem Teresa, enquanto criação do olhar de João e sujeito pós-moderno, em uma noção de *status* social que privilegia “parecer” em detrimento ao “ser” e “ter”, na tentativa desesperada de chamar atenção da mídia e do público para suas obras. Poderíamos imaginar se a tentativa de Teresa estaria ligada à dificuldade de apreciação de obras de autoria feminina por parte da crítica. No entanto, Lisboa não entra no mérito desta discussão e se restringe à crítica da fama e do sucesso da figura do escritor que parece tomar conta do cenário literário brasileiro, de acordo com as palavras dela na citação acima.

Diante do exposto no terceiro capítulo desta tese, Bayle (1990) diz que muitos romances de formação femininos buscam retratar a artista na vida adulta, apresentando os eventos da infância e da adolescência por meio da memória. Este é um aspecto que não temos na obra de Lisboa. No entanto, segundo a estudiosa, o *Bildungsroman* feminino não costuma trazer cada etapa do desenvolvimento físico ou interior da protagonista, pois quando a artista consegue se dedicar à arte é porque ela já superou o casamento e a maternidade. Na fase adulta, as protagonistas geralmente se desenvolvem por não estarem presas a situações que impossibilitem sua total dedicação à atividade artística. Em contrapartida, ao se recusar a encaixar nos papéis de mãe e esposa, elas não conseguem se inserir no meio social, tendo um final negativo. De acordo com Bailey (1990, p. 13), alguns críticos denominam este tipo de romance de formação como “novel of female development”. Dessa forma, o *Bildungsroman* de Teresa também não atende a esta conceituação, pois, apesar da protagonista não exercer os papéis de esposa e mãe, ela não se desintegra da sociedade. Esta questão não é colocada como um obstáculo a ser superado por ela. Quando a protagonista decide simular o suicídio ou afogamento, as razões para isto decorrem de suas ambições artísticas, e não dos problemas sociais.

A partir das considerações feitas até o momento, podemos dizer que o processo de formação pessoal e artística de Teresa, enquanto escritora do tempo presente, é perpassado pela crítica ao *status* mercadológico que o escritor e a obra literária passam. O desenvolvimento de Teresa não corresponde àquele exibido por nós como tradicional no *Bildungsroman* e *Künstlerroman* de personagens femininos. Primeiramente porque as imagens recorrentes de personagens-escritoras não se aplicam à representação de Teresa, uma vez que ela é construída a partir de uma perspectiva complexa que leva em conta as várias vozes literárias e sociais de seu tempo. Lisboa rompe com a fácil categorização da personagem nas imagens de musa, objeto de desejo, monstro, santidade ou perversão. Teresa não assume também o papel de vítima do patriarcado, pois luta por sua ascensão, embora saibamos das dificuldades presentes ainda hoje na inserção e valorização da autoria feminina no mercado.

Teresa não possui um final negativo – uma das características básicas do *Künstlerroman* e *Bildungsroman* de personagens femininos. Este é um aspecto importante do texto de Lisboa para a esfera do romance de artista, pois Teresa é a personagem dona da caneta e que sai do papel, da representação pejorativa, para se mostrar mulher de talento, dona do próprio destino. Assim como a transfiguração de Briony, a personagem Teresa ratifica uma imagem positiva da escritora que, apesar de buscar a fama a qualquer preço, se impõe como

mulher e como escritora. Teresa também usa a linguagem como *pharmakón*, conceito de Platão apresentado na introdução deste capítulo. Ela lança mão da linguagem como veneno para simular seu desaparecimento, através do bilhete onde versos de Bandeira estavam escritos e por meio dos quais, João acredita que a namorada tenha se perdido nas águas de Mangaratiba. A personagem também administra a linguagem como cosmético ao manipular a narrativa ao longo do romance, fazendo com que o leitor acredite que seja João o personagem-escritor daquela obra. No mesmo frasco, ela adiciona o remédio quando confessa ser a autora fictícia de *Um Beijo de Colombina*, mostrando para o público o alcance da Literatura enquanto formadora de mundos. Assim, dialoga também com Jó Joaquim, personagem de Guimarães Rosa (1967), ao criar, reinventar e modelar o passado.

Concatenando as ideias supracitadas, tanto *Um Beijo de Colombina* quanto *Reparação* são exemplos de produções literárias que rompem com a tradição de se representar personagens femininas no *Künstlerroman* e no *Bildungsroman* tradicional de heroínas artistas. Elas atendem a uma nova demanda, herdeira de suas antecessoras que buscaram por meio da força das artes se projetar como sujeitos complexos e intrigantes, apontando para uma reformulação das experiências femininas transfiguradas na arte. A seguir, passaremos para as considerações finais.

## 6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

(...)  
 Não sou feia que não possa casar,  
 acho o Rio de Janeiro uma beleza e  
 ora sim, ora não, creio em parto sem dor.  
 Mas o que sinto escrevo. Cumpro a sina.  
 Inauguro linhagens, fundo reinos  
 — dor não é amargura.  
 Minha tristeza não tem pedigree,  
 já a minha vontade de alegria,  
 sua raiz vai ao meu mil avô.  
 Vai ser coxo na vida é maldição pra homem.  
 Mulher é desdobrável. Eu sou.  
 (Com licença poética, Adélia Prado)

Para finalizar nossa discussão, pontuaremos agora algumas considerações que possam responder às perguntas que fizemos ao longo do trabalho. É preciso ressaltar que esta pesquisa não pretendeu esgotar de forma alguma as possibilidades teóricas e analíticas que alimentam o tema da representação das escritoras na ficção. Durante o processo de elaboração da tese, observamos que a inscrição da mulher enquanto artista, principalmente como escritora, teve um percurso pautado pela luta a favor da integração da esfera pessoal e artística. O entrelaçamento dessas duas instâncias gerou conflitos e crenças sobre a potencialidade do sujeito feminino como produtor de arte e criador de uma expressão poética dotada de autonomia e originalidade. Os caminhos percorridos nessa empreitada encontram impacto na produção literária, seja em textos escritos por mulheres, seja por homens. A representação das personagens femininas sob a ótica do masculino gerou consequências sobre a produção de autoria feminina e, portanto, sobre a representação da mulher como escritora.

Desse modo, procurando responder ao questionamento do capítulo introdutório sobre o que constituem as modalidades *Bildungsroman* e *Künstlerroman*, percebemos que esses gêneros apresentam variedades e características diversas, mas, sobretudo, tornam-se fonte para a análise das relações entre vida e arte. Ademais, a natureza temática deles ultrapassa os aspectos literários que servem, adquirindo nuances extraliterárias. Isso porque as questões que envolvem a mulher e a Literatura fazem desnudar ideologias, políticas e discursos presentes na história e no cotidiano do sujeito feminino, em diferentes épocas. Além do mais, esse contexto ajuda a perceber o papel da mulher como agente construtor de sua própria história.

A indagação anterior leva-nos para outro questionamento, feito no início desta pesquisa, em que encontramos uma resposta positiva. Perguntamos se o *Künstlerroman* e o *Bildungsroman* ajudam a resgatar parte do contato da mulher com a Literatura.



Primeiramente, notamos que, ao colocar como centro da narrativa a relação arte e vida, o *Künstlerroman* faz saltar aos olhos as discrepâncias existentes quando se retrata os heróis-artistas em contraponto às heroínas-artistas. Além disso, observamos como o *Bildungsroman* destaca elementos presentes nas narrativas de aperfeiçoamento pessoal das personagens que diferem significativamente daqueles vistos em obras com protagonistas masculinos. Acreditamos que isso se deva às ideologias advindas do sistema patriarcal, que resguardam para a mulher e para o homem papéis distintos dentro da sociedade, de modo a marginalizar e a desvalorizar as experiências femininas de modo geral. A crítica literária feminista surge, então, com a missão de questionar esses papéis, trazendo para o centro da discussão a necessidade de desestabilizar conceitos cristalizados e essencialistas, os quais atrofiam o potencial criativo feminino e apresentam a figura da mulher sempre como o Outro. Por conseguinte, o aparato teórico por si só escolhido para o desenvolvimento deste trabalho faz realçar os avanços alcançados pela crítica feminista, trazendo à luz práticas sociais pertencentes à história da mulher e impulsionando outras reflexões teóricas.

No entanto, ao longo desta pesquisa notamos, através dos especialistas da área, que as conquistas trazidas pelos movimentos feministas ainda não foram totalmente implantadas em um nível estrutural na sociedade, de forma a realizar satisfatoriamente mudanças que sejam capazes de abalar até mesmo o abismo acadêmico, que apaga o estudo sobre a mulher na Literatura. As investigações sobre o romance de artista e de aprendizagem femininos ainda são incipientes e relegadas pela crítica tradicional. Além disso, a pesquisa encontrou obstáculos para adquirir produções teóricas sobre o assunto. Isso é consequência do fato de que os estudos sobre o *Künstlerroman* feminino, no que concerne à protagonista escritora, ainda engatinham nas discussões literárias, sendo poucas as pesquisas que tratam do tema, principalmente no Brasil. Tal aspecto interfere na aquisição de conhecimento sobre a figura da escritora, dentro e fora dos muros da academia, além de obscurecer a história da mulher em relação à arte e de seu papel como produtora de conhecimento. Assim, podemos dizer que os gêneros *Bildungsroman* e o *Künstlerroman* ajudam a resgatar parte do contato da mulher com a Literatura, fazendo o público desnudar também a construção do cânone masculino como uma instância excludente e elitista. No *Künstlerroman*, os escritores possuem o espaço para a recriação de artistas, projetando discursos desafiadores que provocam as estruturas rígidas de uma concepção estética de literatura, arte e artista.

Outro aspecto relevante ao se trabalhar com essas modalidades literárias relacionadas ao resgate da experiência feminina com a Literatura foi a percepção da necessidade de criação de um arcabouço teórico sólido através do qual se possa observar a continuidade de uma

tradição da autoria feminina e da representação de personagens escritoras. Ao longo deste trabalho, vimos que a seleção de algumas romancistas para compor o cânone e o esquecimento de outras tantas dificulta a percepção dessas tradições. A princípio, no Brasil, por exemplo, pode-nos parecer que depois da publicação da obra *Lésbia* (1890), de Maria Bormman, houve um hiato na produção de romances de artistas femininas. No entanto, resta-nos perscrutar se esse espaço vazio se deve à falta de produção ou ao desconhecimento por parte do público e da academia sobre essas obras.

Tendo estas informações em mente, seguimos para o quarto e quinto capítulos, onde procuramos responder outras indagações. Uma delas era saber quais discursos e imagens das heroínas-artistas Briony e Teresa foram trazidos pelos autores Ian McEwan (2002) e Adriana Lisboa (2003). A outra questão visava perceber como esses discursos se inseriam dentro das tendências representacionais apresentadas pelo *Künstlerroman* e *Bildungsroman*. Para tanto, no quarto capítulo, procuramos discorrer sobre as estratégias literárias que corroboram para a construção dos principais personagens dos romances e servem para que as escritoras pudessem se projetar como artistas. Vimos que tanto *Um Beijo de Colombina* (LISBOA, 2003), quanto *Reparação* (MCEWAN, 2002), são textos que utilizam a metaficção como *modus operandi* ao pensar a própria ficção, mostrando ao leitor questões que envolvem a construção de crenças e verdades no texto literário. A metaficção foi usada também como ferramenta para que as escritoras pudessem discutir a si mesmas e a construção da arte, fato que dialoga de forma intensa com a natureza temática do romance de formação pessoal e do artista. Trouxemos também como estratégia importante na construção dos romances, o efeito *mise en abyme*, uma das características mais frequentes no romance de artista, que interfere na estrutura e temática das obras no que diz respeito à exibição de diversas narrativas e pontos de vista inseridos dentro de outros tantos, salientando “conceitos de verdade” sempre em construção. Os diversos intertextos servem não só para que os autores empíricos dialoguem com outras obras, mas também para que se possa observar internamente o enredo, as personagens construídas e perpassadas por textos literários anteriores a elas. Interessante notar que os diálogos intertextuais presentes em ambos os romances são obras de autoria masculina, pertencentes ao cânone, seja da literatura brasileira, seja da literatura inglesa. A única escritora que parece influenciar uma das personagens é Virginia Woolf, uma das poucas mulheres consideradas canônicas, se compararmos com o número cavalares de escritores.

A representação da literatura em *Um Beijo de Colombina* e *Reparação* se relaciona a funções diversas. Além de serem romances que discutem o fazer literário, o diálogo com outras obras perpassa a constituição dos personagens e ajuda a caracterizá-los. A literatura

também serve de espaço para a reinvenção do ser, instrumento de autodescoberta e descoberta dos outros. Ademais, ela é utilizada como ferramenta de organização da realidade, uma vez que personagens por vezes recorrem à imaginação e à criatividade para lidar com o caos do mundo. As intervenções metaficcionais presentes ajudam a compor a visão sobre a arte literária das protagonistas, posicionando-as como profissionais ao refletir sobre a própria ficção ou sobre outras produções – sendo este um dos temas principais dos romances. Ao leitor é mostrado como as figuras vão desconstruindo uma realidade que para eles era desejável ser estável e ordenada, mas que, a todo o momento, se apresenta caótica. Ou seja, o caos seria um fator constitutivo da vida. O processo criativo artístico se confunde com a tentativa de compreensão de suas experiências.

A metaficção aponta que os personagens apresentados claramente como ficção – o caso de João, Robbie e Cecília –, sugerem ao público que nós, metaforicamente, também somos ficções, assim como o mundo em que vivemos. Os personagens assumidos como fantoches de seus escritores, tendo confessadamente um fim “ficcional” nas histórias, fazem com que o leitor precise lidar com uma situação não convencional. Ademais, nas duas obras, o leitor comum é impossibilitado de ter o conforto do fechamento de um ciclo dentro da narrativa: em *Um Beijo de Colombina*, João acaba frustrado por descobrir que, apesar de Teresa estar viva, ela se nega a continuar o namoro com ele; em *Reparação*, o final de Robbie e Cecília é descrito claramente como destoante daquele que realmente aconteceu. Em nenhuma das duas obras estudadas, a narrativa das escritoras ficcionais dissolve a sensação de desordem e reinstaura a ordem, subjazendo a ideia de que, embora a literatura seja fruto da vontade do escritor, não existe o controle total da realidade e dos mundos criados. Estes, assim como a realidade, também possuem sua autonomia. Ao confessarem e assumirem a ficcionalidade dos destinos de João, Robbie e Cecília, Teresa e Briony potencializam e multiplicam as possibilidades do caos. A partir da criação de artistas-esritoras, McEwan e Lisboa ressaltam a condição de ficção do texto literário e o alcance do mesmo.

A partir disso, a última parte da tese teve a intenção de comprovar de maneira mais contundente a hipótese que norteia este estudo, mostrando de modo particular os discursos e as representações da heroína-artista em *Reparação* e *Um Beijo de Colombina*, respectivamente. Briony representa o *Bildungsroman* de personagens femininos, ratificando algumas características básicas do gênero, como a trajetória que vai da infância à maturidade. No entanto, o dela difere daquele destino tido como negativo ou “fracassado”. Como discutimos na terceira etapa, o final das heroínas artistas era caracterizado por seu truncamento, devido à impossibilidade da integração da vida pessoal com a profissional. O

entrelaçamento vida/arte estava fadado ao fracasso devido à história da mulher escritora dentro do mundo das artes ter contado com questões opressoras da sociedade patriarcal, as quais impossibilitava uma integração.

Em *Um Beijo de Colombina*, a heroína-artista Teresa tem a sua trajetória de aperfeiçoamento narrada pelos olhos de seu personagem João, na qual busca atingir a fama através da simulação de um suicídio ou afogamento. Os discursos que perpassam a representação desta escritora incidem na crítica feita por Lisboa ao *status* de celebridade que atinge a figura do escritor nos dias de hoje. O *Bildungsroman* de personagens femininos se realiza, com mais frequência, na vida adulta e pode ser permeado por lembranças da infância, mas não é comum a narrativa trazer os estágios de aprendizado destacando cada fase, como ocorre em *Reparação*. O *Bildungsroman* de Teresa se realiza já na vida adulta, sendo que os obstáculos tradicionais enfrentados pela mulher adulta nos romances de formação pessoal e artístico não interferem na jornada de aprendizado da protagonista de Lisboa. Em seu processo de crescimento ela sai do anonimato para buscar a fama, se impondo enquanto artista e satisfazendo livremente seus desejos, sem sofrer nenhuma espécie de abuso vinculado a seu gênero. Não é por meio do casamento ou da maternidade que a protagonista quer se inserir no meio público, mas através da arte literária e do amparo midiático que a sociedade do tempo presente pode prover à figura do/a escritor/a.

Tendo posto isso, aos exemplos de *Künstlerroman* e *Bildungsroman* contemporâneos, aqui exemplificados por *Um Beijo de Colombina* e *Reparação*, subjaz a história do reconhecimento profissional da escritora, ao retratarem artistas que não trazem como ponto fulcral a luta pela integração artística e pessoal. McEwan e Lisboa fornecem a suas protagonistas um processo de aperfeiçoamento que segue um percurso similar ao *Bildungsroman* e *Künstlerroman* masculinos de heróis-artista, pois as protagonistas conseguem se integrar à sociedade e tem sua arte respeitada por homens e mulheres. Isso ocorre porque, a nosso ver, Briony e Teresa são construídas pelo olhar de Ian McEwan e Adriana Lisboa, que assim como alguns escritores atuais, assistiram e assistem à dissolução lenta dos conflitos entre o entrelaçamento das esferas pessoais e profissionais, o que pode apontar uma nova configuração de personagem escritora, ainda em construção.

Embora *Reparação* e *Um Beijo de Colombina* possuam algumas características do *Künstlerroman* e do *Bildungsroman* (tradicional masculino, tradicional feminino), nenhuma dessas categorias é suficiente para abarcar toda a complexidade do processo de aprendizagem pessoal e artístico de Briony e Teresa. Torna-se necessário precisar que os conceitos *Bildungsroman* e *Künstlerroman* femininos podem se encontrar inadequados ou insuficientes

para a análise de personagens-escritoras que se tornam bem-sucedidas na carreira profissional e na pessoal. Podemos inferir que há uma necessidade de reformulação destes conceitos para que a própria narrativa da mulher na história literária possa estabelecer vínculo com as antecessoras e, assim, podermos perceber a trajetória de personagens femininas na ficção.

Os discursos presentes particularmente nesses dois romances sinalizam a projeção de uma fase caracterizada pela transição para um tempo e espaço onde as romancistas e suas personagens encontram a autonomia para exercer a profissão, distanciando-se cada vez mais das tensões causadas pelos atritos entre os gêneros. Além disso, as reflexões presentes no quarto e no quinto capítulo sinalizam também a relevância dessas obras enquanto desmistificadoras das imagens recorrentes da mulher na Literatura, pois projetam personagens que não se reduzem aos papéis de musas, objetos do desejo masculino, monstros, entre outros. Ao contrário, Briony e Teresa apresentam múltiplas identidades, complexas e mutantes. Elas saem à procura do autoconhecimento e percorrem trajetórias em direção ao aperfeiçoamento, tentando encontrar uma voz poética que expanda seus horizontes de experiência na arte e na vida. As protagonistas tomam a arte como fonte de aprendizado de si mesmas e do mundo, reinventando a realidade através da liberdade de expressão – progresso que custou caro a suas antecessoras. Ao conquistarem o privilégio de se dedicar ao fazer literário, elas realizam o sonho de todas as “irmãs” de Shakespeare e de Meister.

Torna-se necessário reafirmar, como fizemos no capítulo introdutório desta pesquisa, que não pretendemos dizer que *Um Beijo de Colombina* e *Reparação* sejam os únicos exemplos de *Künstlerromane* e *Bildungsromane* femininos que rompem com a tradição da maioria de textos de representação da personagem-escritora. Mas ambos não participam de uma tradição desta representação e, por isso, ocupam um lugar singular dentro do campo de conhecimento da área. Os romances de McEwan e de Lisboa abrem portas para se pensar uma nova imagem de artista e seu empoderamento por meio da palavra e da ficção.

Poderíamos pensar que, ao transfigurar personagens-escritoras para a ficção, os textos de McEwan e Lisboa precisariam abordar uma temática politicamente feminista, denunciando a crença que ainda paira sobre uma suposta inabilidade da mulher na área intelectual. Entretanto, ao ratificar a imagem de escritoras possuidoras de “um teto todo seu”, focadas em manusear a arte da palavra, ambos os romancistas corroboram com uma proposta que vai ao encontro dos movimentos literários feministas que buscam modificar as imagens das mulheres e das artistas dentro da Literatura.

Acreditamos que a escrita de autoria feminina ou masculina deva se sentir livre para adotar a perspectiva feminista ou não. No caso da autoria feminina, é necessário superar a

crença de que todos os textos escritos por mulheres ou sobre mulheres necessariamente precisem denotar linhas políticas do feminismo. Por outro lado, e diante de toda a discussão feita até o momento, também é preciso entender que a luta pela afirmação da mulher no campo literário deve e precisa ser reafirmada – fato que não deveria causar desconforto no ambiente literário.

Ao longo de séculos, a mulher percorreu um longo caminho em direção à liberdade de expressão nas artes, justamente para abordar livremente os temas presentes tanto na esfera particular quanto na pública, independente do viés político. As temáticas dos textos de autoria feminina ficcional ou empírica devem servir aquilo que a escritora julga ser mais conveniente. A obrigação da escritora em escrever apenas sobre algumas temáticas é uma questão que precisa ser desmitificada nos âmbitos literário. Outra discussão necessária é compreender que as reflexões sobre a participação da mulher no campo das artes ainda precisa acontecer de modo mais intenso dentro da academia para que esta seja um espaço mais democrático no que concerne à autoria feminina e o seu espaço dentro do cânone.

Como podemos ver, nos dias de hoje, a discussão acerca da literatura feminina e a necessidade de resgate da história da mulher continua em evidência. Não só na Literatura, mas em outras artes, assim como na vida pública. Os discursos sobre os direitos das mulheres reagem à predominância dos espaços majoritariamente ocupados pela produção artística masculina. Patrícia Arquette, ganhadora do Oscar de melhor atriz coadjuvante 2015, subiu aos palcos da maior premiação cinematográfica do mundo, para denunciar a falta de bons papéis para as mulheres e a diferença de salários ainda existente entre os sexos. Do mesmo modo, Viola Davis, ganhadora do Emmy de melhor atriz em 2016, protestou contra a ausência de mulheres negras em papéis principais nos filmes. Ambas as atrizes, discursaram para milhões de telespectadores sobre a baixa produção de roteiros que exibem as experiências e histórias das mulheres no cinema. Viola Davis ainda insiste na denúncia de que protagonistas negras encontram um espaço menor ainda, destacando: “A única coisa que diferencia as mulheres negras de qualquer outra é a oportunidade”<sup>118</sup>.

No Brasil, existe uma organização no meio virtual, não governamental, chamada REBRA<sup>119</sup> (Rede de Escritoras Brasileiras), que reúne mais de quatro mil escritoras, com o objetivo de reconhecer e divulgar os trabalhos dessas mulheres, assim como inseri-las nos registros históricos e literários, dos quais elas foram por muito tempo excluídas. Além disso,

---

<sup>118</sup> Ver: <[http://brasil.elpais.com/brasil/2015/09/21/cultura/1442859738\\_251035.html](http://brasil.elpais.com/brasil/2015/09/21/cultura/1442859738_251035.html)>.

<sup>119</sup> Para informações, acesse <<http://rebra.org/>>.

as movimentações nas redes sociais, através de campanhas que colocam em debate os direitos das mulheres, expõem cada vez mais o discurso acerca da valorização da mulher em todas as áreas de conhecimento. A procura pela desconstrução de estereótipos, o enfrentamento de tabus, a reformulação dos padrões de beleza e a conscientização sobre o corpo feminino, mostram também a necessidade de a história da mulher ser urgentemente inserida na História política, social, econômica e artística.

A mulher no campo das artes deveria aparecer com uma figura múltipla, complexa e variável. Mesmo diante de um campo que por tanto tempo foi e é hostil a sua presença, ela “cumpra a sina, inaugura linhagens e funda reinos”. Não se contenta em ser a “mulher de papel”<sup>120</sup> representada pejorativamente na ficção ao longo de sua história; ela dribla os obstáculos, se mostrando desdobrável, como no poema de Adélia Prado, epígrafe destas considerações finais. Sua melhor representação é aquela que condiz com toda riqueza que suas experiências lhe trazem, para se tornar uma mulher de talento reconhecido e legitimado.

Por fim, através deste estudo, espera-se ter contribuído para o desenvolvimento na área da literatura, dentro da linha de pesquisa “Literatura, identidades e outras manifestações culturais”, para os estudos acadêmicos acerca da representação da escritora na ficção. Ainda, espera-se que figuras como Briony e Teresa saiam das páginas dos livros para se tornarem mulheres de talento e que isso seja uma tendência dentro da tradição do *Bildungsroman* e *Künstlerroman*. Concluímos que a natureza do romance de artista se alinha com os objetivos da crítica feminista na medida em que abre espaço para a mulher falar sobre seu contato com as artes, como vê e é vista pela sociedade. Com isso, ela pode criar imagens da artista e dela mesma, projetando discursos desafiadores para o poder hegemônico.

---

<sup>120</sup> A expressão “mulher de papel” foi inspirada a partir da leitura do livro teórico sobre o *Künstlerroman*, de Eliana Campello (2003), em que a estudiosa diz que quando a figura da Musa-Mãe encontra a própria voz e fá-la ser ouvida, aqueles que fizeram dela uma “mulher de papel” sentem raiva, medo e tristeza.

## 7 REFERÊNCIAS

ABREU, Relines R. de. *O (des)velar de ideologias em The Handmaid's Tale: vozes entrelaçadas nas amarras do poder*. 2012. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal de Viçosa, Viçosa, 2012.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Quadrilha*. In: \_\_\_\_\_. *Nova reunião*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1985.p.95.

ATWOOD, Margaret. *Moral Disorder and other stories*. Londres: Bloomsbury, 2006.

\_\_\_\_\_. *The Handmaid's Tale*. Londres: Virago Press, 1985.

AUSTEN, Jane. *Northanger Abbey*. E-book: *The Project Gutenberg EBook of Northanger Abbey*, 2010. Disponível em: <<http://www.gutenberg.org/files/121/121-h/121-h.htm>>. Acesso em: 20 set. 2014.

BAILEY, Cristina. F. P. *Künstlerroman: a mulher artista e a escrita do ser*. *Estudos feministas*, vol. 13, n. 2, Florianópolis: Editora da FURG, v. 13, n. 2, mai. /ago. 2005.

\_\_\_\_\_. *O Bildungsroman feminino: quatro exemplos brasileiros*. São Paulo Perspectiva, 1990.

BAKHTIN, Mikail. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Editora WMF, Martins Fontes, 2011.

\_\_\_\_\_. *The Dialogic Imagination*. Texas: University of Texas Press, 1988.

BANDEIRA, Manuel. *Carnaval*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1966.

\_\_\_\_\_. *Estrela da vida inteira*. 2. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1970.

BARTHES, Roland. A morte do autor. In: \_\_\_\_\_. *O rumor da língua*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1988. p.65-70.

BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo*. v.1. 7 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.



BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: \_\_\_\_\_. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994, p.197-221.

BIOGRAPHY&CRITICISM (Ian McEwan website). Disponível em: <<http://www.ianmcewan.com/>>. Acesso em: 10 ago. 2015.

BOUSON, Brooks. Introduction; Misogyny of Patriarchal Culture in *The Handmaid's Tale*. In: \_\_\_\_\_. *Brutal Choreographies: oppositional strategies and narrative design in the novels of Margaret Atwood*. Amherst: University of Massachusetts Press, 1993, p.135-158.

BRASIL, Neila. *Representações de um escritor: Um Beijo de Colombina*, 2015. Disponível em: <<https://leiturascontemporaneas.org/2015/07/13/representacoes-de-escritor-um-beijo-de-colombina/>>. Acesso em 17 mar., 2016.

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

CALVINO, Ítalo. Por que ler os clássicos. In: \_\_\_\_\_. *Por que ler os clássicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993. p. 9-17.

CAMPELLO, Eliane. *O Künstlerroman de autoria feminina: a poética da artista em Atwood, Tyler, Piñon e Valenzuela*. Rio Grande do Sul: Editora da FURG, 2003.

CASTAGNET, Martín Felipe. *De Atonement a 'Atonement'*. Universidad Nacional de La Plata, 2007. Disponível em: <[http://www.academia.edu/3822078/De\\_Atonement\\_a\\_Atonement\\_](http://www.academia.edu/3822078/De_Atonement_a_Atonement_)>. Acesso em: 12 abr. 2014.

CRUISE, Linda. *Getting an Angle on Truth: An Analysis of Narrative Viewpoint in Ian McEwan's Atonement (part I)*, 2008. Disponível em: <<http://www.public-republic.net/getting-an-angle-on-truth-an-analysis-of-narrative-viewpoint-in-ian-mcewan%E2%80%99s-atonement-part-i.php/>>. Acesso em: 21 fev. 2016.

CUNHA, Helena. Parente. *Mulher no Espelho*. São Paulo: Art., 1985.

CURRIE, Mark. *Metafiction*. London; New York: Longman, 1995.

DALLENBACH, Lucien. *The mirror of the text*. Chicago.: University of Chicago Press, 1989. Disponível em: <[https://books.google.com.br/books?id=2sHokki20ywC&printsec=frontcover&hl=pt-BR&source=gbs\\_ge\\_summary\\_r&cad=0#v=onepage&q&f=false](https://books.google.com.br/books?id=2sHokki20ywC&printsec=frontcover&hl=pt-BR&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false)>. Acesso em: 11 set. 2015.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. 4. ed. Trad. Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997. p. 9-30.

DIAS, João. Paulo. Costurando Retalhos: Um Beijo de Colombina, de Adriana Lisboa. In: *Fórum de Literatura Contemporânea 3*. Rio de Janeiro: Editora Torre, 2011.

FERREIRA, Rogério de Souza Sérgio. *Estratégias da narrativa no romance metaficcional inglês*. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal de Juiz de Fora: Juiz de Fora, 1996.

FINNEY, Brian. *Briony's against oblivion: The Making of Fiction in Ian McEwan's Atonement*. *Journal of Modern Literature*, 27 (3), p. 68-82, 2002.

FLORA, Luísa. Bildungsroman. In: *E-Dicionário de termos Literários de Carlos Ceia*, 2010. Disponível em: <[http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com\\_mtree&task=viewlink&link\\_id=150&Itemid=2](http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=150&Itemid=2)>. Acesso em: 15 dez. 2013.

FUNCK, Susana. B. O Künstlerroman na Literatura Norteamericana Contemporânea. In: GOTLIB, Nádía B. *A mulher na literatura*. Vol. III. Belo Horizonte: Imprensa da Universidade de Minas Gerais, 1990.

GILBERT, Sandra; GUBAR, Susan. *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and The Nineteenth Century Literary Imagination*. New Haven: Yale University Press, 1979. p. 3-44.

GOLDSTEIN, Norma S. O primeiro Bandeira e sua permanência. In: LÓPEZ, Telê Porto Ancona (Org.). *Manuel Bandeira: verso e reverso*. São Paulo: Queiroz, 1987, p.8-21.

GOMES, Carlos Magno. A artista e a sociedade no romance de autoria feminina. In: XII SEMINÁRIO NACIONAL E III SEMINÁRIO INTERNACIONAL MULHER E LITERATURA, 2007, Ilhéus. *Anais...* Ilhéus: EDITUS, 2007. v. 1. p. 1-8.

GUBAR, Susan. The Birth of the Artist as Heroine: (Re)production, the Künstlerroman tradition, and the fiction of Katherine Mansfield. In: *The Representation of women in fiction*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1981.

HOLLANDA, Heloísa. B. *Os estudos sobre mulher e literatura no Brasil: uma primeira abordagem*. Vol. 1. Madinson: CIEC, 1991.

\_\_\_\_\_. Introdução. In: \_\_\_\_\_. *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. São Paulo: Rocco, 1994, p.7-19.

HUTCHEON, Linda. *A poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

\_\_\_\_\_. *Narcissistic Narrative: the metafictional paradox*. London: Routledge, 1991.

\_\_\_\_\_. *The Politics of Postmodernism*. New York: Routledge, 1989.

JAMES, Henry. *The art of fiction*. Disponível em: <<http://virgil.org/dswo/courses/novel/james-fiction.pdf>>. Acesso em: 27 nov. 2015.

KRISTEVA, Julia. A palavra, o diálogo e o romance. In: *Introdução à semánalise*. trad. Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 2005. Disponível em: <<http://pt.scribd.com/doc/179385244/Introducao-a-semanalise-Julia-Kristeva-pdf#scribd>>. Acesso em: 12 dez., 2015.

KOBS, Verônica Daniel. A metaficção e seus paradoxos: da desconstrução à reconstrução do mundo real/ficcional e das convenções literárias. In: *Scripta Uniandrade*, n. 04, 2006. Disponível em: <[http://www.cristovaotezza.com.br/critica/trabalhos\\_acd/metaficcao\\_veronica\\_kolb.pdf](http://www.cristovaotezza.com.br/critica/trabalhos_acd/metaficcao_veronica_kolb.pdf)>. Acesso em: 28 dez. 2015.

LAWSON, Hillary. *Reflexivity: The postmodern predicament*. Illinois: Open Court, 1985.

LISBOA, Adriana. *Entrevista a Christian Schwatz*. Paiol Literário. Disponível em: <<http://rascunho.gazetadopovo.com.br/adriana-lisboa/>>. Acesso em: 20 jul. 2015.

\_\_\_\_\_. *O coração às vezes para de bater*. Rio de Janeiro: Rocco, 2013.

\_\_\_\_\_. *Um Beijo de Colombina*. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

LISPECTOR, Clarice. *Um Sopro de Vida* (Pulsações). Editora Nova Fronteira, 1978.

LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. São Paulo: Duas Cidades, 2000.

MAAS, Wilma Patrícia. *O cânone mínimo: o Bildungsroman na historia da literatura*. São Paulo: Editora Unesp, 2000.

MAIA, Rita Maria de Abreu. Sobre um espelho de águas e o brilho de certa estrela, a ficção se projeta e se cria. In: *Alguma prosa: ensaios sobre a literatura brasileira contemporânea*, 2007.

Disponível

em:

<[https://books.google.com.br/books?id=vRKY44YIE68C&pg=PA55&lpg=PA55&dq=%22um+beijo+de+colombina%22+adriana+lisboa&source=bl&ots=mKUVsC3mgv&sig=liEYwGkH455Oz6WWQ86aJxB\\_AJc&hl=ptBR&sa=X&ved=0CCEQ6AEwATgKahUKEwjHpqfnhrHAhUHWx4KHWS2DI0#v=onepage&q=%22um%20beijo%20de%20colombina%22%20adriana%20lisboa&f=false](https://books.google.com.br/books?id=vRKY44YIE68C&pg=PA55&lpg=PA55&dq=%22um+beijo+de+colombina%22+adriana+lisboa&source=bl&ots=mKUVsC3mgv&sig=liEYwGkH455Oz6WWQ86aJxB_AJc&hl=ptBR&sa=X&ved=0CCEQ6AEwATgKahUKEwjHpqfnhrHAhUHWx4KHWS2DI0#v=onepage&q=%22um%20beijo%20de%20colombina%22%20adriana%20lisboa&f=false)>. Acesso em: 12 fev. 2016.

MARTINS, Taís. *As dores de um Pierrô qualquer*, 2004. Disponível em: <<http://www.adrianalisboa.com/#!um-beijo-de-colombina/ckeg>>. Acesso em: 15 ago. 2015.

MCEWAN, Ian. *Atonement*. London: Vintange Books, 2001.

\_\_\_\_\_. *Interview with Dan Cryer*. Newsday 24 Apr. 2002. Disponível em: <<http://www.newsday.com/lifestyle/a-novelist-on-the-edge-british-writer-ian-mcewan-has-been-pushing-the-boundaries-of-fictionfor-almost-30-years-his-new-book-atonement-already-has-been-proclaimed-a-masterpiece-1.298609>>. Acesso em: 13 jan. 2026

\_\_\_\_\_. *Reparação*. Trad. Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cutrix, 2004.

OLIVEIRA, João Joaquim de. Celebidades momentâneas e escritores por um dia. In: *Diário da manhã*, 2015. Disponível em: <<http://www.dm.com.br/opiniaio/2015/10/celebidades-momentaneas-e-escritores-por-um-dia.html>>. Acesso em: 09 mar. 2016.

OLIVEIRA, Solange. R. de. *Literatura e artes plásticas: o Künstlerroman na ficção contemporânea*. Ouro Preto: Editora da UFOP, 1993.

OLIVEIRA, Teresa Cristina dos Santos Akil de. As formas e os graus da intertextualidade. In: \_\_\_\_\_. *Os bezerros de Arão e Jeroboão: Uma verificação da relação intertextual entre Ex 32,1-6 e 1 Rs 12,26-33*. Rio de Janeiro. 2010. 161f. Tese (Doutorado em Teologia) – Departamento de Teologia, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2010, p.23-26.

PLATÃO. *Fedro*. Trad. Carlos Alberto Nunes. Belém: Universidade Federal do Pará, 1975.

PRADO, Adélia. Com licença poética. In: \_\_\_\_\_. *Bagagem*. São Paulo: Brasiliense, 1979.

QUEIROZ, Vera. A atividade crítica feminina: alguns pressupostos. In: *Seminário nacional mulher e literatura*. Natal: UFRN, 1995.

ROSA, João Guimarães. Desenredo. In: \_\_\_\_\_. *Tutaméia – Terceiras Estórias*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1967. p. 38.

SAUSSURE. Fernand de. *Curso de Linguística Geral*. São Paulo: Cultrix, 2006.

SCHMIDT, Rita Terezinha. Prefácio. In: CAMPELLO, Eliane. *O Künstlerroman de autoria feminina: a poética da artista em Atwood, Tyler, Piñon e Valenzuela*. Rio Grande do Sul: Editora da FURG, 2003, s/p.

SEREZA, Haroldo Ceravolo. Ian McEwan, entre a ordem e a imaginação. In: O ESTADO DE SÃO PAULO. *Caderno 2*, 20/04/2002, p. D18.

SERNHAM. Cathrin. *Briony through her own eyes: a discussion of three Brionys in Ian McEwan's Atonement*. 2009. Lund University, Lund, 2009.

SHAKESPEARE, William. *Noite de Reis*, s/d. Disponível em: <<http://www.shakespearebrasileiro.org/pecas/noitedereis.PDF>>. Acesso em: 21 out. 2015.

SHOWALTER, Elaine. A crítica feminista no território selvagem. In: HOLLANDA, Heloísa (Org.). *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. São Paulo: Rocco, 1994, p.23-57.

\_\_\_\_\_. *A Literature of their own: British women novelist from Bronte to Lessing*. New Jersey: Princenton University Press, 1977.

SPERANZA, Graciela. Ian McEwan: El escritor moderno se mira al espejo durante demasiado tiempo. In: *El cultural*, 2002. Disponível em: <[http://www.elcultural.es/version\\_papel/LETRAS/5552/Ian\\_McEwan](http://www.elcultural.es/version_papel/LETRAS/5552/Ian_McEwan)>. Acesso em: 28 abr. 2014.

STONE, Donald. Victorian Feminisms and the Nineteenth Century Novel. In: *Women Studies I*, 1972, p. 69.

STOVEL, Nora. F. Atonement: reviewed by Nora Foster Stovel. In: *The International Fiction Review*. 2004. v. 31, n. 1 & 2. Disponível em: <<http://journals.hil.unb.ca/index.php/IFR/article/view/7789/8846>>. Acesso em: 20 jan. 2014.

TEIXEIRA, Níncia. Escrita de mulheres: o espetáculo da (des)construção. In: \_\_\_\_\_. *Escrita de mulheres e a (des) construção do cânone na pós-modernidade: cenas paranaenses*. Guarapuava: Unicentro, 2008, p.35-49.

TELLES, Norma. Um palacete todo seu. In: *Cadernos Pagu*. n. 12. São Paulo, p. 397-399, 1999.

THE OXFORD COMPANION TO WOMEN'S WRITING IN THE UNITED STATES. Oxford University Press, 1995. Disponível em: <<http://www.answers.com/topic/bildungsroman-and-kunstlerroman#ixzz2w9nHxqd7>>. Acesso em: 18 jan. 2014.

VIEIRA, Marcílio de Souza. *A estética da Commedia Dell'Arte*. Contribuições para o ensino das Artes Cênicas. 2005. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2005. Disponível em: <<ftp://ftp.ufrn.br/pub/biblioteca/ext/bdtd/MarcilioSV.pdf>>. Acesso em: 08 ago. 2015.

WAUGH, P. *Metafictional: the theory and practice of self-conscious fiction*. London: Routledge, 1993.

WOOLF, Virginia. Profissão para mulheres. In: \_\_\_\_\_. *Profissões para mulheres e outros artigos feministas*. São Paulo: L&PM, 2012.

\_\_\_\_\_. *Um teto todo seu*. São Paulo: Círculo do Livro, 1990.

XAVIER, Elódia. Narrativa de autoria feminina na literatura brasileira: as marcas da trajetória. In: *Revista Mulheres e Literatura*, ano 3, vol.1, 1999. Disponível em: <<http://litcult.net/narrativa-de-autoria-feminina-na-literatura-brasileira-as-marcas-da-trajetoria/>>. Acesso em: 05 set. 2015.

ZOLIN, Lúcia. O. Os estudos de gênero e a literatura de autoria feminina no Brasil. In: *III seminário sobre práticas de leitura, gênero e exclusão*, 2005.

\_\_\_\_\_. Os. aportes teóricos rasurados: A crítica literária feminista no Brasil. In: *Veredas: Revista da Associação Internacional das Lusitanistas*, n. 18, Santiago de Compostela, 2012.