

OS PROCESSOS DE MASCARAMENTO NA PRODUÇÃO DE CLARICE LISPECTOR: UMA ANÁLISE DE “PERSONA”

The masks in Clarice Lispector’s production: a study of “Persona”

Mariana Borrasca Ferreira
Universidade de São Paulo (USP)
mariborrascaf@gmail.com

RESUMO

O presente artigo é derivado de dissertação de mestrado defendida em outubro de 2018 e desenvolvida com financiamento da CAPES, na qual foram estudados contos de Clarice Lispector com o objetivo de entender os processos de (des)mascaramento presentes nos textos da autora. Para tanto, foi central a análise de “Persona”, no intuito de definir as noções que a autora associa ao vocábulo “máscara”, comumente utilizado em diferentes acepções, e os modos como ela compreende o tema. Este artigo apresenta o estudo dessa crônica, publicada no *Jornal do Brasil* em 2 de março de 1968.

PALAVRAS-CHAVE: máscara; Clarice Lispector; “Persona”; crônica.

ABSTRACT

This article derives from a master’s thesis presented on October 2018 and developed with financial support from CAPES. In the original work, we presented the analysis of some of Clarice Lispector’s short stories in order to understand the use of masks in it, in particular, how the moments of revelation and disguise are structure by the author. In this study, we shall present an analysis of “Persona”, one of Clarice Lispector’s chronicles, which was central to the development of the thesis’s argument.

KEYWORDS: mask; Clarice Lispector; “Persona”; chronicle.

O retrato de processos de mascaramento e desmascaramento do sujeito é recorrente na produção de Clarice Lispector, podendo ser observado em muitos de seus romances, contos e crônicas. Nos textos da autora, o termo máscara é compreendido de modo polissêmico, estando referido não só ao objeto máscara propriamente dito, mas também ao uso da maquiagem, ambos recursos que se sobrepõem ao rosto, e se expandindo até a noção de máscara social, o papel assumido em sociedade para o contato com o Outro, de grande importância para a construção da subjetividade das personagens. Mesmo a linguagem, substância do texto, deve-se ressaltar, muitas vezes, é colocada no papel de máscara por Clarice, sendo considerada em seu caráter de representação, disfarce da realidade, questionamento difundido na modernidade.

Parece possível entender a recorrência do emprego de referências às máscaras na obra de Clarice como índice da busca identitária do sujeito, tema central de sua produção. O uso do disfarce é retrato pela autora como constante e contínuo ao longo da existência, parte do cotidiano, sendo considerado de modo paradoxal: ao mesmo tempo em que oculta o sujeito, a máscara pode, em algumas situações, revelá-lo. Sendo assim, nos escritos claricianos, observam-se momentos de completa identificação entre o disfarce e o sujeito, a máscara sendo entendida enquanto rosto, e outros em que há um afastamento entre eles, quando a personagem não se reconhece mais naquela versão de si que vinha sendo até então, as máscaras que podem ser encaradas tanto como essenciais para a vida em sociedade, quanto como impedimento para a vida livre do sujeito.

A autora dá destaque para o uso do recurso de disfarce ao abordar situações de

autoconhecimento, momentos em que as personagens precisam se adaptar a determinada situação, ou, ainda, em textos que ressaltem o desejo de pertencimento social, associando o emprego das máscaras à questão da alteridade. Nos textos de Clarice, nota-se a crença de que seria possível a vida sem máscaras, no entanto, tal possibilidade permanece, sempre, como utopia, sendo notória a consciência de que isso, em realidade, não é possível, o movimento de troca de máscaras ao longo da vida sendo contínuo.

1 O desenvolvimento da máscara em “Persona”

Na crônica “Persona”, disponível em *A descoberta do mundo* (1984) e originalmente publicada no *Jornal do Brasil* em 2 de março de 1968, Clarice aborda o assunto central deste artigo de modo direto, configurando, de certa maneira, uma espécie de poética do uso das máscaras. No texto, que evidencia a importância do tema para a voz narrativa, é descrito um *modus operandi* do emprego das máscaras ao longo da vida, o qual aparece também em outros escritos da autora, como em *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres* (1969).

“Persona” faz referência ao filme homônimo de Ingmar Bergman¹, que traz como personagem principal de seu enredo uma atriz, a Sra. Vogler, a qual decide não mais falar, emudecendo voluntariamente. Ela é internada em uma espécie de hospital psiquiátrico, onde é acompanhada pela jovem enfermeira Alma. As duas, por indicação médica, passam uma temporada em uma casa de veraneio, quando se aproximam de tal modo que uma acaba assumindo a personalidade da outra, ficando difícil diferenciá-las.

A leitura clariciana do filme dá destaque ao silêncio da atriz, que, de acordo com a voz narrativa, permitiria que ela conseguisse “viver sua culpa” de odiar o próprio filho, atitude entendida paradoxalmente já que, se o não dizer poderia, de algum modo, diminuir o sofrimento, acabaria também se transformando em castigo: “Sei que a mudez, se não diz nada, pelo menos não mente, enquanto as palavras dizem o que não quero dizer” (LISPECTOR, 1999, p. 80), afirma o texto clariciano.

Parece necessário destacar o significado de *persona*, termo da retórica clássica que serve de título à crônica e ao filme. Enquanto conceito, *persona* é utilizado para designar a “imagem” que um orador cria de si mesmo em seu discurso, isto é, se relaciona à noção de representação, uma personagem assumida por alguém em determinado momento, atuação. O retrato da situação da atriz feito pela película de Bergman dá ênfase para essas relações entre representação e realidade, esta última sendo entendida enquanto ficcional, construção elaborada, entre outros, também pelas palavras.

Um breve olhar para outras crônicas de Clarice Lispector mostra que é característica da escritura clariciana a busca, utópica e paradoxal, por uma escrita que seja capaz de dizer o real se afastando do caráter de representação. Em “Bolinhas” (1999, p. 53), por exemplo, a cronista diz querer “falar sem falar, se é possível”; já em “Lembrança da feitura de um romance” (1999, p. 285), ela diz ter “de novo a certeza só aparentemente paradoxal de que o que atrapalha o escrever é ter de usar palavras. É incômodo. É como se eu quisesse uma comunicação mais direta, uma compreensão muda como acontece às vezes entre as pessoas”.

É interessante notar que, neste primeiro momento da crônica em estudo, quando faz uma análise do filme dirigido por Bergman (o que afirma que não iria fazer logo no princípio do texto), a voz narrativa utiliza a primeira pessoa do plural (nós), se unindo ao seu leitor para afirmar que não são “geniais” já que não sabem se apossar “da única coisa completa que nos é dada ao nascimento: o gênio da vida” (1999, p. 80), recurso que abandona logo a seguir, o texto que volta a ser narrado na primeira pessoa do singular. A estratégia permite entender que, uma vez que o sujeito, afirmação então universalizada, não consegue apreender a única possibilidade de completude que lhe é

¹ *Persona*. Direção: Ingmar Bergman. Produção: Suécia: Svensk Filmindustri, 1966. Distribuição: São Paulo: Versátil Home Vídeo, 2006. DVD (83 min.); p&b: NTSC.

oferecida, sua existência, então, é construção, processo.

Na sequência, a cronista deixa de lado as referências ao filme de Bergman e comenta, em trecho aparentemente autobiográfico, que seu pai, para elogiar alguém, dizia que aquela era uma “pessoa”, adjetivando o substantivo para distinguir os que merecem a qualificação de pessoa, aqueles que “realmente nascem, vivem e morrem”, de outros que, apesar de “gente”, não seriam pessoas de verdade. Essas que, meritoriamente, seriam pessoas, são as que vencem “numa luta”, categoria que englobaria aqueles que encontram, então, um caminho de vitória em meio às dificuldades da vida, indicando a necessidade de que o sujeito se desenvolva de algum modo até poder ser realmente considerado “pessoa”.

2 O sujeito ator

Após essa primeira parte, introdutória, a narração passa a se centrar na questão das máscaras propriamente dita. Fazendo referência às máscaras utilizadas no teatro grego, que figuravam, de modo estático, as expressões centrais daquilo que cada personagem dramática deveria representar (a tragédia ou a comédia), a voz narrativa fala da máscara que se sobrepõe e se expressa no lugar do rosto do ator. Ela comenta que, ao utilizar o objeto, os atores encobririam “as mutações sensíveis” do rosto, isto é, com as máscaras, eles perderiam a variação das expressões possíveis da personagem, fixando-as na representação de um único sentimento, uma única emoção, engessando-as², de certa forma.

O emprego de tal recurso, pode-se pensar, distanciaria a personagem então criada da figura do público, da sensação da apresentação de uma realidade, destacando o fingimento da encenação, então, evidenciado pela máscara³. No entanto, a cronista, de certo modo, contraria esse entendimento ao afirmar que a ideia dos atores “entrarem no palco sem um rosto próprio” a agrada:

Quem sabe, eu acho que a máscara é um *dar-se* tão importante quanto o *dar-se* pela dor do rosto. Inclusive os adolescentes, estes que são puro rosto, à medida que vão vivendo fabricam a própria máscara. E com muita dor. Porque saber que de então em diante se vai passar a representar um papel é uma surpresa amedrontadora. É a liberdade horrível de não ser. E a hora da escolha. (LISPECTOR, 1999, p. 80, grifos da autora)

A interferência do objeto, então, não atrapalharia a entrega do Eu ao Outro, explicação transcrita de forma hipotética (“quem sabe”), mas que ganha ares de afirmação ao longo do texto, como se a máscara pudesse, de algum modo, se equivaler ao próprio rosto. Tal similitude é explicada, pela voz narrativa, na referência feita aos adolescentes que, sendo “puro rosto”, precisam desenvolver a própria máscara ao longo da vida, configurando a necessidade da criação da máscara como processo natural, comum a todos – essencial no “ritual da vida”, assunto trabalhado em muitos momentos da obra de Clarice Lispector⁴.

² De certo modo, como as baratas de “A quinta história”, conto que aparece nos livros *A legião estrangeira* (1964) e *Felicidade clandestina* (1971).

³ Em *Dicionário de teatro* (1999, p. 234), Patrice Pavis comenta que o uso da máscara nas artes cênicas, ocorre, entre outros, para possibilitar que o ator observe o público estando, ele próprio, protegido dos olhares. “A máscara desrealiza a personagem, ao introduzir um corpo estranho na relação de identificação do espectador com o ator. Ela será, portanto, frequentemente utilizada quando a encenação buscar evitar uma transferência afetiva e distanciar o caráter” (PAVIS, 1999, p. 234-235). Isto é, segundo Pavis, a máscara distanciaria a personagem do público, instituindo um elemento de estranhamento na relação, o que atrapalharia a identificação entre eles.

⁴ Em *A paixão segundo G. H.* (1964), por exemplo, a narradora-personagem explica que tal cerimônia é “o próprio processar-se da vida do núcleo, o ritual não é exterior a ele: o ritual é inerente” (LISPECTOR, 2009, p. 116). “O único destino com que nascemos é o do ritual. Eu chamava ‘máscara’ de mentira, e não era: era a essencial máscara da solenidade. Teríamos de pôr máscaras de ritual para nos amarmos. Os escarvelhos já nascem com a máscara com que se cumprirão. Pelo pecado original, nós perdemos a nossa máscara” (LISPECTOR, 2009, p. 116).

É preciso destacar que, mesmo sendo encarados como natural, parte da vida, a elaboração e o vestir da máscara são associadas à dor e ao sofrimento, o adolescente tendo, assim como os atores mascarados, que se engessar na máscara, se afastar daquilo que lhe seria mais espontâneo, como se, ao disfarce, coubesse uma espécie de controle do sujeito⁵. O medo e a surpresa, explica a cronista, também fazem parte do momento da escolha máscara, situação de espanto diante do reconhecimento da própria cisão interna do sujeito, de suas divisões, as várias versões de si que poderá assumir.

Para retratar essa escolha, instante chave da existência, a voz narrativa se refere à “liberdade horrível de não ser”, experiência nos limiares do oxímoro, que une o lado positivo de se escolher o papel a assumir, isto é, a liberdade de se tornar quem quiser, e o lado negativo de se perder de si mesmo – evento tão complexo e contraditório que ganha corpo no texto com um aparente paradoxo (“liberdade horrível”). Tal liberdade ganha fim com o aprisionamento do sujeito na personagem escolhida, situação experienciada como castradora, ainda que estabelecida como essencial para a vida.

Para reforçar a necessidade da escolha da máscara, a própria voz narrativa, mesmo não sendo atriz “nem ter pertencido ao teatro grego”, afirma ter a sua: “Aquele mesma que nos partos da adolescência se escolhe para não se ficar desnudo para o resto da luta” (LISPECTOR, 1999, p. 80). De acordo com essa teoria, o sujeito, sem a máscara, estaria desprotegido, sem a armadura necessária para o embate da vida, o assumir um papel sendo entendido como medida de defesa e sua fabricação sendo representada pela noção de parto (o adolescente que, então, nasce de novo, para o exterior e para si próprio – também momento de autoconhecimento).

Sobre o tema, é interessante lembrar que, em “A essência do teatro” (2000, p. 21-34), Anatol Rosenfeld comenta que a “metamorfose” executada pelo ator “define o homem”, que viveria assumindo papéis diferentes ao longo da vida. Ele explica que o sujeito só consegue se definir enquanto ego e “conquistar a autoconsciência” quando se torna objeto de si mesmo. “Só ao identificar-me com outrem, conquisto minha própria identidade” (ROSENFELD, 2000, p. 24) – esse sendo, talvez se possa entender, o parto clariciano.

A voz narrativa, então, ressalta que “não é que se faça mal em deixar o próprio rosto exposto à sensibilidade. Mas que esse rosto que estava nu, poderia, ao ferir-se, fechar-se sozinho em súbita máscara involuntária e terrível” (1999, p. 80). Isto é, sem a escolha da própria máscara, o sujeito estaria desprotegido na guerra do cotidiano e, ao ser atingido, poderia, de certa forma, perder o controle sobre si mesmo, reforçando a importância do autoconhecimento frente a situações alteritárias. É necessário destacar, neste trecho da crônica, a utopia da possibilidade de se viver sem a máscara, mas que imediatamente é rechaçada.

É, pois, menos perigoso escolher sozinho ser uma *pessoa*. Escolher a própria máscara é o primeiro gesto voluntário humano. E solitário. Mas quando enfim se afivela a máscara daquilo que se escolheu para representar-se e representar o mundo, o corpo ganha nova firmeza, a cabeça ergue-se altiva como a de quem superou um obstáculo. A pessoa é. (LISPECTOR, 1999, p. 80, grifo da autora)

Escolher ser “pessoa”, no caso, está associado à adjetivação do vocábulo pelo pai da voz narrativa, conforme anteriormente explicado, sendo essa a melhor qualidade que o sujeito poderia adquirir, o que dá ao processo de escolha da máscara uma valoração positiva.

É preciso, neste trecho, deter-se na aparente consciência que o sujeito teria deste processo que vem sendo descrito pela cronista. Se referindo a uma escolha, a um processo voluntário, pode-se

⁵ Esse processo de criação da máscara pelos adolescentes parece se aproximar, de certo modo, do processo de domesticação da criança desenvolvido por Clarice Lispector na crônica “Menino a bico de pena”. Diz a cronista: “Não sei como desenhar o menino. Sei que é impossível desenhá-lo a carvão, pois até o bico de pena mancha o papel para além da finíssima linha de extrema atualidade em que ele vive. Um dia o domesticaremos em humano, e poderemos desenhá-lo. Pois assim fizemos conosco e com Deus. O próprio menino ajudará sua domesticação: ele é esforçado e coopera. Coopera sem saber que essa ajuda que lhe pedimos é para o seu autossacrifício. Ultimamente ele até tem treinado muito” (LISPECTOR, 1999, p. 241).

entender que o vestir da máscara pelo sujeito, do modo como configurado pela voz narrativa, se daria, de certa forma, sempre de modo consciente, o que deve ser questionado e relativizado pela análise atenta. Não parece possível afirmar que o sujeito tenha tanto controle sobre esse mecanismo – a noção de um gesto voluntário entra em tensão com a teoria psicanalítica, por exemplo, que destaca os aspectos inconscientes desse processo.

3 A máscara que se desfaz

Após retratar o complexo processo de se assumir uma máscara, se referindo ao sofrimento, dor e solidão que o envolvem, a voz narrativa, ao final da crônica, destaca a fragilidade do “disfarce” resultante desse mecanismo de proteção. Ela diz que a “humilha” ter que contar, mas existe a possibilidade de a máscara que o sujeito carregou por anos, de repente, cair.

É que depois de anos de verdadeiro sucesso com a máscara, de repente – ah, menos que de repente, por causa de um olhar passageiro ou uma palavra ouvida – de repente a máscara de guerra da vida cresta-se toda no rosto como lama seca, e os pedaços irregulares caem com um ruído oco no chão. Eis o rosto agora nu, maduro, sensível quando já não era mais para ser. (LISPECTOR, 1999, p. 81)

Ao se referir ao fato de que humilha lembrar que a máscara pode, sem nenhum aviso, se desfazer, parece possível pensar que a voz narrativa entenda que, uma vez desfeita a máscara, o sujeito passe a revelar alguma fraqueza, uma derrota na luta do cotidiano. Destaca-se, então, a fragilidade dessa proteção que, mesmo sendo uma armadura mais resistente que o rosto (“máscara de guerra da vida”), também pode se “crestar” em pedaços, espelhamento das cisões internas do próprio sujeito, bastando para isso acontecimentos que, aparentemente, seriam de pouca importância – “uma palavra ouvida” ou “um olhar passageiro”.

É preciso atentar para o fato de que, neste trecho, a cronista se refere à máscara feita de lama, substância que precisa estar úmida para ser moldável. Uma vez seca, ela perde sua capacidade elástica e pode se quebrar, como se o sujeito, engessado na *persona* assumida, se fragilizasse. O material também pode remeter a povos primitivos e rituais primevos, aproximando o processo da escolha da máscara a algo originário, lembrando que a noção de lama traz consigo, ainda, um aspecto negativo, de algo que não é puro.

Enquanto percebe a máscara cair, ela que, paradoxalmente, é parte da pessoa mesmo não o sendo, o sujeito se percebe esvaziar, oco da personagem escolhida, como o barulho que os pedaços de seu disfarce fazem ao cair. Sem a proteção da *persona*, o rosto fica exposto, desprotegido, volta a ser sensível e “chora em silêncio para não morrer”, como criança insegura. Deve-se destacar que esse “rosto nu”, dessa forma, fica caracterizado como aquele ao qual só o próprio sujeito deve ter acesso, voltado ao interior de si mesmo, sendo que, mesmo se revelado, corre o risco de se fechar involuntariamente.

Após a quebra da máscara, a voz narrativa é categórica: “Pois nessa certeza sou implacável: este ser morrerá” (LISPECTOR, 1999, p. 81). O emprego do pronome “este” indica a proximidade da cronista com o que relata, e do ser que morrerá com o evento. Isto é, reforça a noção de que, sem a máscara, aquela *persona*, aquela versão de si assumida pelo sujeito irá se desfazer. A única solução indicada pela voz narrativa para tal morte é renascer, ou seja, reiniciar o processo de elaboração de uma nova máscara, “até que dele [do ser] se possa dizer ‘esta é uma pessoa’” (LISPECTOR, 1999, p. 81).

Desse modo, o ser percorre o “caminho de Cristo”, renasce, novo parto de si mesmo. A necessidade da nova máscara para não morrer indica que, nos textos da autora, apesar de ser possível capturar esse instante fugaz do sujeito de rosto nu, não se pode afirmar que, na concepção de Clarice, exista a possibilidade de se viver sem o disfarce, sem a *persona* de si, a existência completamente liberta permanecendo apenas enquanto utopia. É com a nova máscara que o sujeito vai se proteger das vicissitudes da vida, estar pronto, novamente, para a batalha da existência.

Para finalizar, é preciso lembrar que trechos da crônica em análise aparecem replicados de modo quase idêntico no romance *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres* (1969). Lá, a questão surge dentro de um táxi, como reflexão da protagonista Lóri, suscitada por observações acerca da maquiagem que usava. Nas palavras do narrador:

O modo como o chofer olhou-a fê-la adivinhar: ela estava tão pintada que ele provavelmente tomara-a como prostituta. ‘Persona’. Lóri tinha pouca memória, não sabia por isso se era no antigo teatro grego ou romano que os atores, antes de entrar em cena, pregavam no rosto uma máscara que representava pela expressão o que o papel de cada um deles iria exprimir”. (LISPECTOR, 1998, p. 86)

O trecho do romance segue replicando o conteúdo da crônica sem grandes diferenças, se referindo à entrega feita também por meio da máscara, à construção e escolha da *persona* pelos adolescentes, processo que se dá com sofrimento, passando pela afirmação de que também Lóri usava uma máscara, como a voz narrativa afirma sobre si mesma na crônica. A diferença é que, aqui, a noção de máscara é diretamente associada à maquiagem que a protagonista estava usando. O romance continua seguindo as reflexões de modo praticamente idêntico à crônica, falando do perigo de se deixar o rosto nu e descrevendo a situação humilhante que, então, acontecia com Lóri, cuja máscara se quebrava dentro do táxi.

O renascimento de Lóri, então, é descrito:

E o rosto de máscara crestada chorava em silêncio para não morrer. Entrou em casa como uma foragida do mundo. Era inútil esconder: a verdade é que não sabia viver. Em casa estava bom, ela se olhou ao espelho e viu a ‘persona’ afivelada no seu rosto. Parecia um macaco enfeitado. [...] Então lavou-o [o rosto], e com alívio estava de novo de alma nua. Tomou então uma pílula para dormir e esquecer o fracasso de sua bravata. (LISPECTOR, 1998, p. 87)

Também neste trecho do romance nota-se a descrição do exato instante em que a máscara da protagonista se desfaz, momento em que, aparentemente, ela fica de rosto nu. Contudo, também aqui esse retrato se refere a um curto espaço de tempo, situação instantânea, sendo necessária a criação de uma nova máscara para que a personagem “ressuscite”. Não parece possível afirmar que as personagens claricianas fiquem sem máscaras, como já dito, mas que se sintam sem elas nos momentos em que percebem que a *persona* se quebrou, situações de autoconhecimento.

No romance, é interessante destacar que Lóri se promete que “nunca mais se arriscaria sem proteção”, como se a máscara que usava até então, falha, não fornecesse a proteção necessária para o contato com o Outro, equivalendo ao rosto nu. Desde o princípio, é preciso lembrar, a protagonista não parece se sentir confortável com a maquiagem que usava: “Quanto tempo suportou de cabeça falsamente erguida? A máscara a incomodava, ela sabia ainda por cima que era mais bonita sem pintura. Mas sem pintura seria a nudez da alma. E ela ainda não podia se arriscar nem se dar a esse luxo” (LISPECTOR, 1998, p. 85).

4 Últimas considerações

Do desenvolvido por Clarice Lispector em “Persona”, conclui-se que o emprego das máscaras é considerado essencial para o enfrentamento do “ritual da vida”, da batalha do cotidiano em sociedade, sendo com ela que o sujeito se apresenta ao e se relaciona com o Outro. Deve-se, contudo, destacar o caráter paradoxal desse recurso, uma vez que, se ele representa uma versão engessada do sujeito, apenas uma de suas possibilidades, também parece possível dizer que é por meio dele que se entra em contato com aquilo que precisou ser mantido às sombras, momento de autoconhecimento – situação, simultaneamente, de ocultamento e revelação.

O “rosto nu” se configura como algo que se deve manter interiorizado, velado dos olhares alheios, não se revelando ao Outro. Se se consegue vislumbrar o momento em que uma máscara se quebra, momento fugaz, não se pode afirmar que seja possível permanecer sem essa carapaça, o que representaria a morte – a existência sem máscaras permanecendo, assim, apenas enquanto utopia.

Excetuando-se as ponderações que se possa fazer com relação à referência clariciana a uma espécie de consciência no processo de criar e vestir a máscara, noção que conflitua com a teoria psicanalítica, a qual destaca os aspectos inconscientes desse processo, é interessante notar que o momento de escolha da máscara é caracterizado enquanto processo doloroso, de sofrimento. Designado, em um primeiro momento, à adolescência, quando o sujeito ensaia os primeiros passos da vida adulta, o procedimento, apesar de complexo, não impede que a *persona*, criação frágil, seja colocada em xeque e se desfaça, situação que exige uma espécie de “ressurreição”, que leva o sujeito a se reconstruir, produzindo uma nova versão de si – o assumir e o perder as máscaras sendo entendidos, então, como movimentos de um processo contínuo ao longo da existência.

Referências

BIRMAN, Joel. *Mal-estar na atualidade: a psicanálise e as novas formas de subjetivação*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

_____. *O sujeito na contemporaneidade: espaço, dor e desalento na atualidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2014.

_____. O sujeito no discurso freudiano. In: _____. *Estilo e modernidade em psicanálise*. São Paulo: Ed. 34, 1997.

FERREIRA, Mariana Borrasca. *(Des)mascaramentos: um estudo dos contos de Clarice Lispector*. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

GUÉRIN, Charles. Introduction. In: _____. *Persona: l’élaboration d’une notion rhétorique au Ier siècle AV. J.–C.* v. I. Paris: Librairie Philosophique J. Vrin, 2009.

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

_____. *A paixão segundo G. H.* Rio de Janeiro: Rocco, 2009.

_____. *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Trad. J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999.

ROSENFELD, Anatol. “A essência do teatro” e “Da criação do ator”. In: _____. *Prismas do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2000.

_____. *Texto/Contexto I*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

Recebido em: 28 set. 2020.

Aprovado em: 10 nov. 2020.