

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E LINGUÍSTICA

ILMA SOCORRO GONÇALVES VIEIRA

**RELAÇÕES INTERTEXTUAIS NA OBRA DE ANA MARIA
MACHADO: FICÇÃO E HISTÓRIA, TEORIA E CRIAÇÃO LITERÁRIA**

Goiânia
2013

TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO PARA DISPONIBILIZAR AS TESES E DISSERTAÇÕES ELETRÔNICAS (TEDE) NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a Lei nº 9610/98, o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou *download*, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

1. Identificação do material bibliográfico: **Dissertação** **Tese**

2. Identificação da Tese ou Dissertação

Autor (a):	Ilma Socorro Gonçalves Vieira		
E-mail:	ilmasgv@gmail.com		
Seu e-mail pode ser disponibilizado na página? <input checked="" type="checkbox"/> Sim <input type="checkbox"/> Não			
Vínculo empregatício do autor	Secretaria Municipal de Educação de Goiânia		
Agência de fomento:		Sigla:	
País:	Brasil	UF: GO	CNPJ:
Título:	Relações intertextuais na obra de Ana Maria Machado: ficção e história, teoria e criação literária		
Palavras-chave:	intertextualidades, literatura e história, metaficção, criação literária		
Título em outra língua:	Intertextual relations in the work of Ana Maria Machado: fiction and history, theory and literary creation		
Palavras-chave em outra língua:	intertextualities, literature and History, metafiction, literary creation		
Área de concentração:	Estudos Literários		
Data defesa: (dd/mm/aaaa)	26/04/2013		
Programa de Pós-Graduação:	Letras e Linguística		
Orientador (a):	Dra. Maria Zaira Turchi		
E-mail:	zaira.turchi@gmail.com		
Co-orientador (a):*			
E-mail:			

*Necessita do CPF quando não constar no SisPG

3. Informações de acesso ao documento:

Concorda com a liberação total do documento SIM NÃO¹

Havendo concordância com a disponibilização eletrônica, torna-se imprescindível o envio do(s) arquivo(s) em formato digital PDF ou DOC da tese ou dissertação.

O sistema da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações garante aos autores, que os arquivos contendo eletronicamente as teses e ou dissertações, antes de sua disponibilização, receberão procedimentos de segurança, criptografia (para não permitir cópia e extração de conteúdo, permitindo apenas impressão fraca) usando o padrão do Acrobat.

Data: ____ / ____ / ____

Assinatura do (a) autor (a)

¹ Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. A extensão deste prazo suscita justificativa junto à coordenação do curso. Os dados do documento não serão disponibilizados durante o período de embargo.

ILMA SOCORRO GONÇALVES VIEIRA

RELAÇÕES INTERTEXTUAIS NA OBRA DE ANA MARIA MACHADO: FICÇÃO E HISTÓRIA, TEORIA E CRIAÇÃO LITERÁRIA

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Universidade Federal de Goiás, como requisito parcial para obtenção do título de Doutora em Letras.

Área de concentração: Estudos Literários

Linha de pesquisa: Literatura, História e Imaginário

Orientadora: Profa. Dra. Maria Zaira Turchi

Goiânia
2013

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

V658r

Vieira, Ilma Socorro Gonçalves

Relações intertextuais na obra de Ana Maria Machado: ficção e história, teoria e criação literária / Ilma Socorro Gonçalves Vieira. – 2013. ix, 197 f

Orientadora: Prof^ª Dr^ª Maria Zaira Turchi

Tese (Doutorado) – Universidade Federal de Goiás, Faculdade de Letras, 2013.

Bibliografia: f. 191 - 197

1. Machado, Ana Maria, 1941- – Crítica e interpretação
2. Intertextualidade
3. Literatura e história
4. Metaficção
5. Criação (Literária, artística, etc.)

CDU: 82-93.09

ILMA SOCORRO GONÇALVES VIEIRA

RELAÇÕES INTERTEXTUAIS NA OBRA DE ANA MARIA MACHADO: FICÇÃO E HISTÓRIA, TEORIA E CRIAÇÃO LITERÁRIA

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Universidade Federal de Goiás, como requisito parcial para obtenção do título de Doutora em Letras. Defendida no dia 26 de abril de 2013 e aprovada pela Banca Examinadora constituída pelas seguintes professoras:

Profa. Dra. Maria Zaira Turchi
Presidente – UFG

Profa. Dra. Maria Teresa Gonçalves Pereira
UERJ

Profa. Dra. Silvana Augusta Barbosa Carrijo
UFG – Campus de Catalão

Profa. Dra. Sueli Maria de Regino
UFG – Campus de Goiânia

Profa. Dra. Suzana Yolanda Lenhardt Machado Cánovas
UFG – Campus de Goiânia

AGRADECIMENTOS

A Deus, à minha família, especialmente ao Solon e aos meus pais, aos professores e aos amigos que, direta ou indiretamente, acompanharam minha trajetória na realização desta pesquisa.

PALAVRAS INICIAIS

Esta pesquisa traz o histórico de vários anos de apreciação e estudo da literatura de Ana Maria Machado. O interesse pela obra da autora foi, no entanto, antecedido por um caminho que me levaria à descoberta de que a área de estudos literários seria a preferida para continuar minha trajetória acadêmica. Embora a inclinação pela arte da palavra escrita tenha influenciado a escolha do curso de Letras, o contato com o texto literário, ainda nos primeiros anos de graduação, foi determinante para que a literatura viesse a integrar minha forma de ser e de viver. Isso eu devo aos professores da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Goiás, de modo muito especial à Professora Vera Maria Tietzmann Silva que, ao introduzir seus alunos no universo da Teoria Literária, da Literatura Brasileira e da Literatura Infantojuvenil, “magicamente”, oferecia-lhes um passaporte para outro mundo, onde a imaginação e o sonho não têm limites, o mundo da literatura. Às aulas da Professora Vera Tietzmann devo, ainda, o prazer do acesso às principais referências da produção literária brasileira para crianças e jovens, o que me permitiu chegar à obra de Ana Maria Machado.

A escolha dessa obra para um estudo verticalizado, em nível de mestrado, passou pelo incentivo da Professora Vera Tietzmann, mas ocorreu mediante a sugestão de outra professora, que também se tornaria para mim uma das mais importantes referências, como profissional e como ser humano. Trata-se da Professora Maria Zaira Turchi, que me apresentou a possibilidade de pesquisar o tema da viagem na obra de Ana Maria Machado e, muito generosamente, ofereceu todo o suporte necessário para que a pesquisa se realizasse.

O olhar detido sobre a literatura de Ana Maria Machado, requerido na realização da pesquisa, foi determinante para que eu percebesse estar diante de uma das mais ricas produções brasileiras e, assim, me sentisse instigada a continuar a apreciar, sobretudo, as novelas juvenis e os romances da autora. A perspectiva acadêmica, inevitável nos momentos de apreciação dessa obra, levou-me a observar algumas recorrências sugestivas dos principais traços da poética da autora, o que resultou no projeto de pesquisa, cujos resultados aqui se apresentam. Novamente, pude contar com a preciosa orientação da Professora Zaira Turchi que, com a mesma generosidade de antes, acompanhou meu percurso na realização desta segunda pesquisa sobre a literatura de Ana Maria Machado.

Pela importância que a Professora Vera Tietzmann e a Professora Zaira Turchi têm em minha trajetória acadêmica e em minha história pessoal, dedico a elas esta pesquisa. Dedico

também a outros professores que contribuíram para minha formação, com carinho especial, às professoras: Maria Luíza Ferreira Laboissière de Carvalho, Suzana Yolanda Lenhardt Machado Cánovas, Sueli Maria de Oliveira Regino, Elza Kioko Nakayama Nenoki do Couto e Goiandira de Fátima Ortiz Camargo. Dedico, ainda, à Professora Maria Teresa Gonçalves Pereira que, amavelmente, tem acompanhado minhas pesquisas sobre a literatura de Ana Maria Machado, à Professora Silvana Augusta Barbosa Carrijo, tão gentil no aceite ao convite para conhecer minha pesquisa, e aos amigos solidários nessa caminhada: Diane Valdez, Aparecida Devanir, Eleone Ferraz de Assis, Raquel Edreira, Warlúcia Pereira Guimarães, Arlete Gomes Cabral, Alda Mírian Ribeiro, Mercedes Hernandez Moraes, Cláudia Pereira da Silva, Isabel de Souza Santos, André Perez Silva, Andréia Melo Cunha, Marta Helena Cocco e José Alexandre Vieira da Silva. Dedico, finalmente, à escritora Ana Maria Machado, pessoa que admiro cada vez mais, a cada obra lida, sobretudo pelos valores éticos configurados em suas personagens e defendidos em sua produção crítica.

RESUMO

Esta pesquisa trata das relações dialógicas estabelecidas em determinados romances e em determinadas novelas juvenis de Ana Maria Machado, tendo como referências fundamentais os estudos baseados no princípio de dialogismo desenvolvido por Mikhail Bakhtin e que sustenta o conceito de intertextualidade elaborado por Julia Kristeva. Considerando a abrangência das relações dialógicas instituídas nas obras da escritora brasileira, a pesquisa propõe um olhar flexível acerca do termo “intertextualidade”, ao focar a presença da história como intertexto na produção ficcional e o processo metaficcional como diálogo entre teoria e criação literária. Em se tratando das relações entre o discurso histórico e o discurso ficcional na obra de Ana Maria Machado, entende-se que os textos relacionados à colonização da América, assim como os que se referem à ditadura militar no Brasil, são absorvidos como estruturas linguísticas fixadas no discurso oficial da história, mas, sobretudo, como processos eminentemente marcados por tensões na esfera das relações humanas, por isso, carregados de representações simbólicas. A base teórica para tratar dessas relações são os estudos de Hayden White, Paul Ricoeur, Luiz Costa Lima, Erich Auerbach, Linda Hutcheon, André Trouche, Maurice Halbwachs, Gaston Bachelard e Gilbert Durand. No que diz respeito ao processo metaficcional das obras, compreende-se que o diálogo estabelecido entre teoria e criação literária extrapola os limites do próprio texto em construção e promove um efeito revolucionário no sujeito da escrita literária, pois enquanto escrevem, as personagens de Ana Maria Machado problematizam o fazer literário e, paralelamente, se reconhecem, se reconstituem, se reelaboram. A abordagem filosófica de Friedrich Schiller acerca da criação literária, as teorias de Linda Hutcheon relativas às narrativas narcisistas e à poética do pós-modernismo, além das teorias de Lucien Dällenbach sobre a *mise en abyme*, são as referências teóricas utilizadas na investigação desse diálogo.

Palavras-chaves: intertextualidades, literatura e história, metaficção, criação literária.

ABSTRACT

This research deals with dialogical relationships established in some of Ana Maria Machado's novels and juvenile books, having as the theoretical background the studies based on Bakhtin's principle of dialogism, which was highly important for the development of the concept of intertextuality, coined by Julia Kristeva. Taking into account the scope of the dialogical relationships recreated in the Brazilian writer's works, this study aims at investigating "intertextuality" through a more flexible point of view, by focusing on history as an intertext in the writer's fictional production and in the metafictional process as a dialogue between theory and literary creation. Regarding the relationships between historical and fictional discourse in Ana Maria Machado's works, one understands that the texts related to the colonization of America as well as those which refer to the process of dictatorship in Brazil are absorbed as fixed linguistic structures in the official historical discourse. They are, above all, eminent processes marked by tensions in human relationships, which are full of symbolic meaning. The theoretical basis to deal with the topics formerly mentioned are Hayden White', Paul Ricoeur', Luiz Costa Lima', Erich Auerbach', Linda Hutcheon', AndreTrousche', Maurice Halbachs', Gaston Bachelard' and Gilbert Durand's studies. As far as the metafictional process of the works are concerned, one understands that the dialogue between the theory and literary creation goes beyond the limits of the text in construction and promotes a revolutionary effect in the subject involved by the literary writing, because, while they are writing, Ana Maria Machado's characters deal with the process of writing itself, and, at the same time, they are able to recognize and reconstitute themselves. Friedrich Schiller's philosophical approach about literary creation, Linda Hutcheon's theories about the narcissistic narrative and the postmodern poetry, besides Lucien Dällenbach's theories about *mise en abyme* are the theoretical references used in the investigation of this dialogue.

Keywords: intertextualities, literature and History, metafiction, literary creation

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1. AS INTERTEXTUALIDADES NA OBRA DE ANA MARIA MACHADO	19
1.1 História, memória e criação literária	27
1.2 Imagens do mar: interseções entre memória individual e memória coletiva	31
1.2.1 <i>Mistérios do mar oceano</i>	39
1.2.2 <i>Do outro lado tem segredos</i>	41
1.2.3 <i>Palavra de honra</i>	42
1.2.4 <i>Tropical sol da liberdade</i>	45
1.2.5 <i>O mar nunca transborda</i>	50
1.3 A teoria literária e a produção ficcional em diálogo	53
2. A HISTÓRIA COMO INTERTEXTO NA FICÇÃO	58
2.1 Colonização e ditadura militar: interseções na poética de Ana Maria Machado	66
2.1.1 <i>De olho nas penas do mundo</i>	67
2.2 Desejo de expandir horizontes	74
2.2.1 <i>Do outro lado tem segredos</i>	75
2.2.2 <i>Mistérios do mar oceano</i>	80
2.2.3 <i>Palavra de honra</i>	86
2.3 Legados históricos em <i>O mistério da ilha</i>: tesouros a compartilhar	92
2.4 O “ex-cêntrico” na poética de Ana Maria Machado	100
2.4.1 O mito pessoal em <i>Alice e Ulisses</i>	107
3. A CRIAÇÃO LITERÁRIA COMO TEMA	119
3.1 Fazer-se fazendo: a <i>mimese</i> do processo e a consolidação do escritor literário ..	121
3.1.1 <i>Amigos secretos</i>	123
3.1.2 <i>Do outro mundo</i>	127
3.1.3 <i>Amigo é comigo</i>	131
3.1.4 <i>Uma vontade louca</i>	135
3.1.5 <i>Isso ninguém me tira</i>	140
3.1.6 <i>Aos quatro ventos</i>	144
3.1.7 <i>A audácia dessa mulher</i>	155
3.2 Amadurecimento e superação pelo viés da criação literária	173
CONSIDERAÇÕES FINAIS	187
REFERÊNCIAS	191

INTRODUÇÃO

A literatura brasileira, produzida a partir da década de 1970, herdou condições favoráveis para avançar nas premissas traçadas pelas gerações anteriores de artistas e intelectuais, que defendiam o ideal de uma arte com características próprias e que refletisse a natureza e as aspirações nacionais, conforme propagou o Modernismo, em suas diferentes fases. Embora até meados de 1980 o Brasil ainda sentisse o peso da repressão imposta pelo governo militar, de acordo com Alfredo Bosi, a abertura cultural precedeu a abertura política e lhe sobreviveu, de modo que, nos primeiros anos de 1970, principalmente entre os jovens, já se percebiam os apelos da contracultura, em reivindicação do lugar do sujeito, ou dos seus múltiplos lugares, nos quais a liberdade pudesse ser usufruída sem as peias da imaginação (BOSI, 2006, p. 435). Nesse sentido, os escritores que iniciavam sua produção naquele período podiam deslanchar em direção a uma arte madura, embora inquieta, pois herdavam uma consciência acerca dos problemas literários que se colocavam entre a tradição e as novas tendências.

Refletindo sobre a produção literária contemporânea, em vista dos legados do Modernismo, Afrânio Coutinho (1911 – 2000) considera que o escritor brasileiro da atualidade domina com vantagem o artefato do seu ofício, lida com maior precisão com o material recolhido do meio e se sujeita cada vez mais às disciplinas fundamentais da arte, que são indispensáveis à plenitude da realização (COUTINHO, 1995, p. 285). Para Coutinho, essa condição alcançada pelos escritores contemporâneos tem relação com o profissionalismo, que se tornou possível no exercício da literatura, após as experiências que desencadearam “o equilíbrio entre a continuidade ou herança do passado e as mudanças e inovações, entre a tradição e a revolta” (p. 310). Com esse equilíbrio, atingiu-se a lucidez que permitiria tirar proveito de empreendimentos do passado para se chegar a novas possibilidades de criação, rompendo com preceitos da tradição, conservando-os ou mesmo transformando-os para alcançar os efeitos desejados em termos estéticos e ideológicos.

Na referência aos escritores surgidos nos anos de 1970, é mister lembrar que, dado aquele contexto no qual atingiam a maturidade intelectual, em geral sofriam direta ou indiretamente as consequências de um sistema político fechado, que punia atitudes engajadas na luta pela democracia e pela liberdade de expressão. Todavia, embora vivessem sob a mira da censura, muitos fizeram disso matéria-prima para a criação literária – assim como vários artistas ligados a outros campos das artes – de maneira a estimular a consciência necessária à abertura política que se demandava. Para além do engajamento, é possível, no entanto, pensar

também em produções daquele período, que ultrapassam qualquer forma de autoritarismo, por investirem nas tendências até então configuradas, com a perspectiva de sempre alcançar novas possibilidades, como, por exemplo, a de explorar “outros espaços e tempos” por meio “de sondagens no fluxo da consciência” (BOSI, 2006, p. 437).

No âmbito da História, os anos de 1970 registraram importantes transformações, em especial, com o surgimento da chamada História Cultural que, em sua abordagem, terminou por se sobrepor a Nova História, criada por historiadores, que defendiam uma nova maneira de se pensar a história, de se trabalhar a história e seus conhecimentos. A ruptura com antigos paradigmas e formas de abordar os eventos do passado implicou na revisão conceitual do termo “nova história”, compreendendo-se a necessidade de olhar para as tradições da cultura popular e para as interpretações culturais da experiência histórica e humana. A narrativa histórica, nesse sentido, passou a ser considerada como construção cultural, subjetiva, dependente de uma avaliação quanto às fontes e documentos e quanto às construções linguísticas. Pressupunha-se, assim, a abertura da abrangência do conceito de fato histórico, com a incorporação de elementos do cotidiano e das experiências dos indivíduos comuns, não pertencentes às classes sociais dominantes.

No âmbito da literatura, três fatores tornaram-se determinantes: um interesse pelo histórico, marcado por uma espécie de movimento em direção ao passado; a consideração da referencialidade, tendo em vista as relações entre texto e contexto; o autoquestionamento, como processo literário, que conduz a uma grande abertura na concepção de discurso e de narrativa ficcional. O rompimento com o estatuto de verdade, daí decorrente, e sua substituição por uma relação de verossimilhança marcaram as novas configurações narrativas do romance, transformando as convenções de leitura e delegando ao leitor a função de legitimar a coerência da narrativa e não mais a verdade.

É nesse contexto que Ana Maria Machado inicia-se como escritora. Nascida na década de 1940, a autora de inúmeros títulos para crianças, jovens e adultos apresenta-se ao decênio de 1970 com formação pessoal e profissional que lhe permite perceber de maneira crítica os sentidos que o regime ditatorial imprime à política e à cultura brasileira de maneira geral. Em 1969, publicou pela primeira vez, na revista *Recreio*, especializada em textos para crianças, e em 1976, deu início a uma reconhecível produção de textos críticos, nos quais são abordados temas ligados à leitura e à literatura, com a publicação de *Recado do nome*, resultado de sua tese de doutorado a respeito da obra de Guimarães Rosa, elaborada sob a orientação do semiólogo francês Roland Barthes.

O tom atento e de repúdio a toda forma de repressão, presente em sua produção crítica e literária, evidencia-se logo em seus primeiros livros para crianças: *História Meio ao Contrário*, publicado em 1977, inaugurando com o prêmio “João de Barro” um vasto conjunto de prêmios e títulos, e *Bento que Bento é o frade*, publicado no mesmo ano, marcando a revelação oficial da autora ao público infantil. Com a princesa que aspira “conhecer o mundo” e se recusa a casar com um príncipe escolhido pelo seu “real pai” e com a menina que adora “brincar com as palavras” e, a partir de uma brincadeira, questiona posturas de autoritarismo e de submissão, Ana Maria Machado introduz um dos mais relevantes aspectos da tônica de sua poética: um espírito questionador dos padrões rígidos de comportamento, instituídos socialmente, de maneira a induzir as pessoas à uniformidade de pensamento e de atitude. Esse aspecto acena para o legado deixado por Monteiro Lobato, que revolucionou a literatura infantil no Brasil e influenciou decisivamente os autores contemporâneos do gênero, como a própria Ana Maria Machado, que considera o livro *Reinações de Narizinho* um marco fundamental em sua vida. A relevância desse espírito questionador para a produção cultural se faz reconhecível na frequência com que as obras da autora visitam os catálogos das editoras e giram no mercado do livro no Brasil e em outros países, para onde muitos títulos foram traduzidos.

O estabelecimento da produção infantojuvenil de Ana Maria Machado perante os leitores se deve também a outros aspectos, como a seleção cuidadosa e a abordagem singular dos temas, a construção de personagens repletas de vitalidade, o uso inventivo da linguagem. A soma das características que delineiam o conjunto de sua obra promove, ainda, o reconhecimento, por parte da crítica literária e do público em geral, de que se trata, enfim, de uma das principais referências dentro da literatura produzida no Brasil para crianças e jovens, pela qualidade estética alcançada.

A natureza dessa produção, associada ao grande número de títulos publicados, vendidos, premiados, traduzidos, faz com que o nome da autora esteja vinculado, eminentemente, à literatura produzida para crianças e jovens. Todavia, embora conte em menor número, a produção destinada ao leitor adulto vem projetando a literatura e a crítica produzidas no Brasil, revelando, de um lado, uma intensa capacidade de elaboração artística e, de outro, um compromisso com as questões éticas e políticas envolvidas na construção da identidade da nação brasileira, tendo em vista seu percurso histórico e suas possibilidades para o futuro. Tanto nos romances quanto nos textos críticos, evidenciam-se a ampla bagagem de leitura literária e o aparato teórico da autora, que possui formação consistente no campo das letras, das artes plásticas, e experiência na docência e no jornalismo, dentro e fora do Brasil. Seu

trabalho tem repercutido de forma a ser possível considerar que se trata de uma das mais atuantes intelectuais brasileiras, com uma vasta, diversificada e crescente produção, além de importantes movimentos em torno da promoção da leitura, ministrando palestras, levando para o mundo seu recado de que a “literatura, arte da palavra, é um patrimônio da humanidade, uma herança cultural preciosa” e que todo “indivíduo tem direito a uma parte dessa herança e toda sociedade tem o dever de garantir esse direito a todos” (MACHADO, 2004, p. 104). A relevância de seu trabalho evidencia-se, ainda, com as inúmeras pesquisas acadêmicas apresentadas na forma de artigos, dissertações ou teses, que comprovam a singularidade e o valor estético de sua produção literária¹.

Além dos vários títulos e prêmios recebidos por Ana Maria Machado, inclusive o *Prêmio Hans Christian Andersen*, considerado o Nobel da literatura infantil mundial e conquistado em 2000, o reconhecimento da representatividade da autora se fez também com a sua eleição, em 2003, para a cadeira número 1 da Academia Brasileira de Letras e, em 2011, para a presidência da Academia.

Detendo-se sobre a produção literária de Ana Maria Machado, nota-se a recorrência de quatro aspectos, que se evidenciam, sobretudo, nas novelas juvenis e nos romances: detalhes relativos à história da colonização da América e da ditadura militar no Brasil, uma personagem diante dos desafios da escrita, personagens excêntricas de natureza marcante e imagens do mar com valorização simbólica ligada às personagens e aos processos históricos abordados. A observação desses aspectos, no âmbito da presente pesquisa, conduziu à percepção de uma rede de relações intertextuais na qual o texto literário constitui espaço em que múltiplas significações e diferentes discursos entram em movimento e se interpenetram. Assim, a investigação, que tinha como propósito inicial compreender o modo como aqueles quatro aspectos se articulam e oferecem as configurações gerais da poética de Ana Maria Machado, focou-se também na maneira como se instaura a polifonia na obra da autora, tendo em vista o entrecruzamento de discursos, que marcam diferentes lugares, como o da historiografia, o da teoria literária e o dos sujeitos da margem dos relatos oficiais da história, especificamente o da mulher, o do negro e o do índio.

O *corpus* literário selecionado para a pesquisa se constitui de dez novelas juvenis e sete romances. Nas várias obras, cujo enredo ficcional é realçado com a história da colonização da América e da ditadura militar no Brasil, a articulação entre literatura e história sugere a ruptura dos limites entre narrativa ficcional e narrativa histórica e amplia as possibilidades de

¹ Atualmente, constam cerca de uma dezena de teses, dezenas de dissertações e de artigos sobre a produção literária de Ana Maria Machado.

análise dos fatos e dos acontecimentos do passado. As abordagens refletem, de um lado, os arquivos da memória coletiva, com os indícios de um passado ao qual a autora teve acesso, sobretudo, por meio da interação social, de fontes documentais e dos vestígios dispersos ao longo da história. Por outro lado, trazem à tona as marcas de suas próprias experiências, nos anos de repressão impostos pela ditadura militar.

Entre as obras infantojuvenis, destacam-se, nesse sentido: *De olho nas penas* (1985), *Mistérios do mar oceano* (1992), *Do outro mundo* (2002), *O mistério da ilha* (2002) e *Do outro lado tem segredos* (2005). Entre os romances: *Tropical sol da liberdade* (1988), *O mar nunca transborda* (1995), *Para sempre: amor e tempo* (2001) e *Canteiros de saturno* (2007). Nessas narrativas, detalhes da história participam da composição dos enredos, convocando discursos que induzem a uma revisão crítica das fontes desencadeadoras dos processos e seus desdobramentos, bem como da tônica que eles adquirem nos registros históricos tradicionais. Assim, sobre o eco do discurso oficial, sobressaem as vozes silenciadas naqueles processos históricos, por meio de personagens representantes dos que sofreram, direta ou indiretamente, os efeitos de um ou de outro processo repressivo. A ideia corrente é de que certos acontecimentos do passado histórico devem ser rememorados para não serem sepultados no esquecimento e, assim, se repetirem.

Nas obras de Ana Maria Machado, em que há personagens envolvidas em um processo de escrita, a autorreflexividade é promovida por meio de um discurso narrativo, que evidencia a própria construção e no qual o leitor é convocado a refletir sobre os desafios do fazer literário. Em subversão à tradição romanesca do século XIX, cuja ênfase era dada ao produto, instaura-se a *mimese* do processo, com a presença de uma personagem que assume a tarefa de escrever um livro ou uma história que o valha, mesmo sem ter a experiência, que julga necessária para aquele trabalho. Com isso, uma relação dialética, caracterizada pelo “fazer-se fazendo”, se estabelece entre a personagem e sua produção, pois, ao construir uma narrativa, ela vai se descobrindo como sujeito e objeto do processo, alguém que construiu e se construiu enquanto escritor ou escritora, ainda que em caráter experimental. Nesse sentido, tanto é importante o produto quanto o processo da criação literária. A reduplicação configuradora da *mise en abyme*, por vezes, se faz presente na obra, como estratégia favorável à autorreflexividade e à fusão entre a produção da personagem e a obra em si.

Em algumas das narrativas, há um núcleo globalizador, narrado em terceira pessoa, no qual está inserida uma personagem que se encarrega de uma escrita, às vezes em forma de mergulho, que leva à diluição das fronteiras entre o mundo vivido e o ficcional criado por ela – como é o caso de *O mar nunca transborda* (1995). Em outras narrativas, a escrita da

personagem é marcada por uma atitude reflexiva acerca do trabalho empreendido, de modo a consolidar o teor metaficcional da obra – como ocorre em *Tropical sol da liberdade* (1988), *Aos quatro ventos* (1993) e *A audácia dessa mulher* (1999). Nessas narrativas, apresentam-se trechos da escrita das personagens, dando a conhecer ao leitor a natureza da produção em desenvolvimento, bem como as relações que ela mantém com o conjunto da obra.

Há também narrativas, em que a produção da personagem constitui a própria obra, objeto estético que chega às mãos do leitor real, tendo, na figura do narrador, a fusão entre autoria fictícia e autoria real. É o que se observa nas produções juvenis: *Mistérios do mar oceano* (1992), *Uma vontade louca* (1998), *Amigo é comigo* (1999), *Do outro mundo* (2002), *Isso ninguém me tira* (2004) e *Amigos secretos* (2004). Nessas obras, o narrador é um/uma adolescente que não tem familiaridade com a escrita – alguns sequer gostam de ler – mas, por alguma razão, se veem diante do desafio de escrever sobre algo que marcou sua vida. A sugestão final é de que a produção passou a ser um enlevo tão interessante para a personagem que, provavelmente, marcará o início de uma série de produções.

De acordo com Linda Hutcheon, uma verdadeira narrativa metaficcional questiona não apenas um determinado romance que está em análise, mas toda a literatura com a qual ele mantém certa relação, como a de gênero, por exemplo. Nesse sentido, ainda que por meio de um narrador-personagem inexperiente em relação à escrita literária, as obras de Ana Maria Machado tendem a apresentar um diálogo com a teoria literária, ao se colocarem em evidência questões relativas à literatura em suas várias dimensões – histórica, teórica, estética – incluindo fatores relacionados à recepção e à circulação do texto literário.

No conjunto de obras de Ana Maria Machado, ressaltam-se as imbricações entre a trajetória individual das personagens e a trajetória da coletividade da qual fazem parte. Em geral, as personagens apresentam grande interesse pelo mar e nele depositam intensa carga afetiva, em razão das próprias vivências em região litorânea e pela herança da história dos antepassados. Assim, as imagens do mar, em várias obras, estão relacionadas aos processos de interiorização por que passam as personagens e, muitas vezes, também configuram a possibilidade de estabelecer diálogo entre o presente e o passado histórico, de acionar a memória coletiva e dela extrair novos sentidos para a vida futura, por meio da rememoração de eventos que determinaram os rumos da história do Brasil e da América. A contemplação das águas do mar corresponde, nesse sentido, a um mergulho nas próprias profundidades, a um processo de interiorização imbuído da crença no renascimento frequente como resultado da dinâmica cíclica, em que se intercalam a vida e a morte.

Entre as obras em que as imagens do mar possuem relação direta com as questões históricas, destacam-se *Mistérios do mar oceano* (1992), *O mar nunca transborda* (1995) e *Do outro lado tem segredos* (2005), que tematizam a colonização da América. Ao mergulharem nas profundezas da história, as personagens imergem também em seu íntimo, em busca de respostas para inquietações quanto às suas raízes históricas, aos caminhos percorridos pelos seus ancestrais e ao destino das gerações que as descenderão. No sentido de representar uma dinâmica no interior das personagens, com base nas marcas gravadas em suas memórias, o mar também se destaca em *Tropical sol da liberdade* (1988), *Aos quatro ventos* (1993), *Uma vontade louca* (1998), *A audácia dessa mulher* (1999), *O mistério da ilha* (2002) e *Isso ninguém me tira* (2003).

A partir dessas observações, foram delimitados os pontos de investigação da presente pesquisa, que se organiza em três capítulos, tendo como referências fundamentais os estudos baseados no princípio de dialogismo desenvolvido por Mikhail Bakhtin (1895 – 1975) e que sustenta o conceito de intertextualidade elaborado por Julia Kristeva. No primeiro capítulo, denominado “As intertextualidades na obra de Ana Maria Machado”, apresentam-se as relações dialógicas investigadas nas novelas e nos romances da autora, com o objetivo de propor um olhar flexível para os diversos tipos de relações, que podem ser estabelecidas nos textos literários, conforme o dialogismo, que é base da intertextualidade. No segundo capítulo, denominado “A história como intertexto na ficção”, observa-se a presença da história como intertexto na produção ficcional de Ana Maria Machado, com o objetivo de compreender o modo como o discurso oficial da história é absorvido e atualizado. No terceiro capítulo, intitulado “A criação literária como tema”, detém-se sobre as estratégias narrativas empregadas em determinadas obras, que trazem em seu bojo a problematização de seu próprio fazer, com a finalidade de apreender o diálogo entre a teoria e o processo criativo na obra literária, bem como os mecanismos da metaficcionalidade. Com isso, espera-se atingir o objetivo de promover uma maneira de olhar estética e teoricamente para uma das mais elaboradas produções literárias contemporâneas.

Na análise da manifestação de conteúdos da história na literatura de Ana Maria Machado, a pesquisa parte das ideias apresentadas por Aristóteles (384 – 322 a. C.) na Poética Clássica, as quais permanecem no campo de discussões de filósofos, teóricos, críticos literários e historiadores contemporâneos envolvidos na busca da compreensão das aproximações e dos distanciamentos entre o discurso histórico e o ficcional, como Hayden White, Paul Ricoeur (1913 – 2005), Luiz Costa Lima, Erich Auerbach (1892 – 1957), Linda Hutcheon e André Trouche (1955 – 2005). A pesquisa apoia-se também no estudo sociológico

de Maurice Halbwachs (1877 – 1945) sobre as configurações da memória individual e da memória coletiva, além da análise de base freudiana, desenvolvida por Paul Ricoeur (1913 – 2005), acerca do exercício da memória. As análises das imagens do mar, por sua vez, tomam como referências o estudo de Gaston Bachelard (1884 – 1962) sobre a imaginação da matéria aquática e o estudo de Gilbert Durand (1921 – 2012) sobre as estruturas do imaginário.

A observação das estratégias narrativas empregadas em várias obras de Ana Maria Machado, instaurando um processo metaficcional, sustenta-se, sobretudo, na abordagem filosófica de Friedrich Schiller (1759 – 1805) acerca da criação literária, nos estudos de Lucien Dällenbach sobre a intertextualidade e a autotextualidade, especificamente no que diz respeito à *mise en abyme*, e nas teorias de Linda Hutcheon relativas às narrativas narcisistas e à poética do pós-modernismo.

Por se tratar de um *corpus* literário constituído de narrativas, a pesquisa apoia-se, ainda, nos estudos de narratologia, resguardando-se a noção de que o texto literário constitui entidade que envolve vários fatores, além de seus elementos estruturais, como o contexto de sua produção e o de sua recepção. A própria constituição das obras da autora favorece essa perspectiva de investigação, por apontar para “uma estrutura teórica aberta”, que Linda Hutcheon (1991, p. 32) entende como um princípio fundamental de uma poética do pós-modernismo, da qual devem fazer parte tanto “a arte como a teoria a respeito da arte (e da cultura)”. O desenvolvimento da pesquisa aproxima-se do método dialético, devido à tentativa de fazer dialogar estudos de diferentes áreas do conhecimento, como a filosofia, a sociologia, a história e a literatura, que tem a capacidade de dialogar com diferentes saberes de forma relevante e interdisciplinar. O procedimento empregado consiste em apresentar, no início de cada capítulo ou subcapítulo, as conclusões extraídas nas investigações realizadas para, em seguida, ilustrá-las por meio de passagens das obras.

AS INTERTEXTUALIDADES NA OBRA DE ANA MARIA MACHADO

1. AS INTERTEXTUALIDADES NA OBRA DE ANA MARIA MACHADO

A noção de intertextualidade envolve a ideia de que, na leitura de um texto, ocorre também a leitura de outro(s) texto(s), em razão do inevitável entrecruzamento de discursos no interior de todo discurso. Isso porque tudo o que é dito ou escrito está sempre perpassado de outras vozes, situadas na história e na sociedade. Em uma abordagem mais detida, o fenômeno requer que se reporte ao percurso filosófico e teórico, que resultou na elaboração e no estabelecimento do termo “intertextualidade”, assim como às redefinições pelas quais ele passou, ao se tornar objeto de estudo de vários teóricos e críticos literários, a partir da década de 1970. No âmbito da presente pesquisa, todavia, serão tocados apenas alguns aspectos fundamentais desse percurso, pelo fato de não se ter como objetivo desenvolver um estudo descritivo da teoria da intertextualidade, mas servir-se dessa teoria para analisar as relações dialógicas recorrentes na poética da escritora Ana Maria Machado.

A noção de intertextualidade se fundamenta no princípio de dialogismo desenvolvido por Mikhail Bakhtin, nos anos de 1920. Na compreensão do filósofo russo, a linguagem, oral ou escrita, realiza-se na interação verbal e toda e qualquer enunciação é orientada pelo contexto no qual se estabelece, assim como pelos interlocutores envolvidos no discurso. Para o pesquisador da linguagem humana, o discurso não é individual, porque se constrói entre pelos menos dois interlocutores, que são seres sociais, e porque mantém relações com outros discursos, de natureza social, cultural ou ideológica. Assim, por mais simples que seja, todo discurso se constitui em uma rede complexa de inter-relações dialógicas com outros enunciados.

Nessa perspectiva, o discurso, elemento dialógico, opõe-se à ideia de monólogo que, constituído de apenas uma voz, reconhece somente a si mesmo e o seu objeto. Composto de duas ou mais vozes, o discurso leva em conta a palavra do(s) interlocutor(es) e as condições concretas de comunicação verbal. E no processo dialógico que o discurso encerra, os falantes e interlocutores se estabelecem enquanto seres históricos e sociais, pois cada enunciado proferido é orientado por uma visão de mundo, que reflete a procedência sócio-histórica e cultural do sujeito falante.

Essas ideias são valiosas premissas para os estudos em diversos campos da linguagem, em especial, no âmbito da literatura. Com base nelas, a pesquisadora francesa Julia Kristeva elaborou, nos anos de 1960, o conceito de intertextualidade, o qual foi retomado e rediscutido, posteriormente, por outros estudiosos, como os franceses: Michael Riffaterre (1924 – 2006), Laurent Jenny e Gérard Genette. Além desses, outros pesquisadores, como o também francês

Roland Barthes (1915 – 1980), refletiram sobre a intertextualidade, ao discutirem questões relacionadas às teorias do texto e do discurso, bem como a respeito da literatura comparada e da teoria e da crítica literária de modo geral. No Brasil, contribuem com os estudos relativos à intertextualidade Sandra Nitrini, José Luiz Fiorin e Diana Luz Pessoa de Barros, entre outros. Em linhas gerais, todos os estudos voltados às relações entre os textos têm como ponto de partida a teoria da intertextualidade desenvolvida por Kristeva, mas procuram ampliar o conceito, apontando aspectos mal resolvidos e introduzindo, de maneira crítica, novas noções, que contribuem, principalmente, para confirmar a complexidade da problemática intertextual.

Para construir o conceito de intertextualidade, Kristeva (1974) analisa o estatuto da palavra, explicitando a definição de três dimensões do espaço textual, constituídas de três elementos em diálogo: o sujeito da escritura, o destinatário e os textos exteriores. No diálogo entre essas três dimensões, o estatuto da palavra se estabelece “horizontalmente” e “verticalmente”. No primeiro eixo, denominado por Bakhtin *diálogo*, a palavra no texto pertence simultaneamente ao sujeito da escritura e ao destinatário e, no segundo eixo, denominado *ambivalência*, a palavra no texto está orientada para o *corpus* literário anterior ou sincrônico. No universo discursivo do livro, todavia, o destinatário está incluído apenas enquanto propriamente discurso e se constitui em texto, de modo que esses dois eixos coincidem e revelam “um fator maior: a palavra (o texto) é um cruzamento de palavras (de textos) onde se lê, pelo menos, uma outra palavra (texto)” (KRISTEVA, 1974, p. 64).

Kristeva considera que essas proposições de Bakhtin são, antes de tudo, uma grande descoberta para os estudos literários, a de que “todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto” (1974, p. 64), e parte delas para elaborar e fixar o conceito de intertextualidade. Assim, a noção de intersubjetividade é substituída pela noção de *intertextualidade*, entendendo-se que a linguagem poética lê-se pelo menos como *dupla* (p. 64).

Segundo a pesquisadora Sandra Nitrini, Kristeva apresenta uma concepção pragmática da linguagem poética, que implica três teses: a linguagem poética é a única infinidade do código; o texto literário é um duplo constituído da escritura-leitura; o texto literário é uma rede de conexões (1997, p. 162). Nesse sentido, “O texto literário se insere no conjunto dos textos: é uma escritura-réplica de um outro texto (outros textos). Pelo seu modo de escrever, lendo o *corpus* literário anterior ou sincrônico, o autor vive na história e a sociedade se escreve no texto” (NITRINI, 1997, p. 162). A ambivalência que, nas palavras de Kristeva, “implica a inserção da história (da sociedade), no texto, e do texto na história” (1974, p. 67), é, portanto, um traço essencial da linguagem poética, pois esta consiste em um diálogo entre

dois discursos, um diálogo entre textos. O texto literário, nessa perspectiva, é uma rede de conexões, na qual o texto estranho entra e é absorvido, constituindo um sistema, em que se entrecruzam todos os textos lidos pelo escritor.

O estudo de Nitrini sugere o reconhecimento do papel do leitor na teoria de Kristeva, quando chama atenção para o enfoque da pesquisadora francesa sobre a significação do verbo “ler” para os antigos. Nitrini considera que essa “significação deve ser valorizada, com vistas a uma compreensão da prática literária” (1997, p. 162). “Ler” era equiparado ao “recolher”, “espionar”, “reconhecer os traços”, “tomar”, “roubar”. Assim, “ler” denota “uma participação agressiva, uma expropriação ativa do outro. ‘Escrever’ seria o ‘ler’ convertido em produção, indústria: a escritura-leitura, a escritura paragramática seria a aspiração de uma gravidade e de uma participação total” (p. 162, grifos da autora).

Nitrini lembra que, em estudo posterior² a *Introdução à semanálise* – em que se desenvolveu o conceito de intertextualidade – Kristeva, opondo-se “a qualquer interpretação redutora” de sua teoria, declara preferir o termo “transposição” ao termo “intertextualidade”, por entender que este, com frequência, foi tomado na acepção banal de “crítica das fontes” de um texto, enquanto aquele “tem a vantagem de precisar que a passagem de um sistema significante a um outro exige uma nova articulação da temática existencial, da posição enunciativa e denotativa” (KRISTEVA *apud* NITRINI, 1997, p. 163).

Laurent Jenny, em artigo denominado “A estratégia da forma”, publicado em 1979, acrescenta dados importantes aos estudos de Kristeva e reelabora o conceito de intertextualidade, marcando um posicionamento contrário, no que diz respeito à relação entre intertextualidade e a crítica das “fontes”. Para o estudioso,

Contrariamente ao que escreve Julia Kristeva, a intertextualidade tomada em sentido estrito não deixa de se prender com a crítica das fontes: a intertextualidade designa não uma soma confusa e misteriosa de influências, mas o trabalho de transformação e assimilação de vários textos, operado por um texto centralizador, que detém o comando do sentido. O que ameaça, como é bem de ver, tornar imprecisa esta definição, é a determinação da noção de texto e a posição que se adoptar face aos seus empregos metafóricos. (JENNY, 1979, p. 14).

Jenny investe nessa concepção, abordando de forma analítica e crítica os processos nos quais ocorre a intertextualidade e, com isso, contribui significativamente para os estudos relativos ao assunto, inclusive, ao tratar das relações entre sistemas de linguagens diferentes, nas quais considera existir uma “relação inter-semiótica” e não intertextualidade. As relações

² KRISTEVA, Julia. *La Révolution du langage poétique*. Seul, 1974.

entre o texto literário e o cinema exemplificam essa noção desenvolvida pelo estudioso, apoiando-se no termo “transposição”, proposto por Kristeva.

Laurent Jenny divide a intertextualidade em dois tipos: a *intertextualidade explícita* (ou intertextualidade forte) e a *intertextualidade implícita* (ou intertextualidade fraca). O primeiro tipo é aquele que, em uma obra literária, há inferências intertextuais claras, como se verifica na paródia. O segundo tipo, por sua vez, não emprega esse artifício, mas também se constitui como rede de relações dialógicas, já que não é possível conceber a existência de qualquer obra sem o seu diálogo com outras obras.

Sandra Nitrini aponta três elementos em jogo, segundo as proposições gerais de Laurent Jenny a respeito da intertextualidade: “o intertexto (o novo texto), o enunciado estranho que foi incorporado e o texto de onde este último foi extraído” (1997, p. 164). Há, ainda, dois tipos de relações: as que ligam o texto de origem ao elemento que foi retirado, mas já modificado no novo contexto, e as relações que unem este elemento transformado ao novo texto, o qual o assimilou (p. 164). Assim, a análise de uma obra literária implica, primeiramente, na avaliação das semelhanças, que permanecem entre o enunciado transformador e seu lugar de origem e, em segundo lugar, na verificação do modo como o intertexto absorveu o material do qual se apropriou.

Para a pesquisadora brasileira, a teoria da intertextualidade, incluindo suas reelaborações, tem grande relevância para os estudos literários, pois se inscreve em um conjunto de noções fundamentais para uma metodologia da literatura comparada, embora não tenha sido construída com essa finalidade. A leitura das proposições de Laurent Jenny é, assim, indispensável aos estudiosos da área, sobretudo se o interesse for voltado às relações entre obras literárias, a uma poética comparativa. Seguindo esse raciocínio, Nitrini acrescenta que “o fim último da análise intertextual da obra literária é verificar de que modo o intertexto absorveu o material do qual se apropriou e não se deter nas semelhanças entre o enunciado transformador e o seu lugar de origem” (1997, p. 166).

Outro reconhecido estudo relativo à intertextualidade é de Gérard Genette, que elege o termo transtextualidade como uma categoria mais abrangente, em que se inclui a intertextualidade. Para apresentar e desenvolver os conceitos acerca da transtextualidade, Genette retoma seu estudo *Introduction à l'architexte* (1979), no qual havia empregado o termo “paratextualidade” em sentido diferente do proposto em “Cinco tipos de transtextualidades, inclusive a hipertextualidade”, que data de 1981. Naquele primeiro estudo, Genette apontava que o objeto da poética não é o texto, considerado em sua singularidade, mas o arquiteito, ou a arquiteituação do texto, ou seja, o conjunto de categorias gerais, ou

transcendentes – tipos de discursos, modos de enunciação, gêneros literários, etc. – das quais depende cada texto singular. Nesse estudo mais recente, Genette considera que tal objeto é a transtextualidade, ou a transcendência textual do texto, entendida como tudo o que o coloca em relação, manifesta ou secreta, com outros textos. Nessa perspectiva, a transtextualidade ultrapassa e inclui a arquitextualidade, além de alguns outros tipos de relações transtextuais, como a intertextualidade, a paratextualidade, a metatextualidade e a hipertextualidade.

Na abordagem desses cinco tipos de transtextualidades, o autor opta por enumerar em uma ordem aproximadamente crescente de abstração, de implicitação e de globalidade. O primeiro tipo é a intertextualidade, da qual Genette trata considerando a exploração feita por Julia Kristeva. O autor define a intertextualidade como uma relação de copresença entre dois ou vários textos, isto é, a presença efetiva de um texto no outro. Entre as formas de ocorrência da intertextualidade, são destacados: a citação, como a mais explícita e mais literal, seja com aspas, com ou sem referência precisa; o plágio, entendido como forma menos explícita e menos canônica e como um empréstimo não declarado, porém literal; e como uma forma ainda menos explícita e menos literal, a alusão, enunciado cujo entendimento pleno supõe a percepção de uma relação entre ele e um outro enunciado ao qual remete.

Tratando da intertextualidade, Genette tem em conta os estudos de Michael Riffaterre (1980), para quem o intertexto consiste na percepção, pelo leitor, de relações entre uma obra e outras que a precederam ou a sucederam, de modo que a intertextualidade é o mecanismo próprio à leitura literária, porque somente ela produz a significância, enquanto que a leitura linear, comum aos textos literário e não literário, produz apenas o sentido. Genette pondera, todavia, que o traço intertextual, segundo Riffaterre, assim como a alusão, é muito mais da ordem da figura pontual, do detalhe, do que da obra considerada em sua estrutura de conjunto.

O segundo tipo de transtextualidade tratado por Genette é a paratextualidade, entendido como constituído pela relação que o texto mantém com o seu paratexto, ou seja: título, subtítulo, intertítulos, prefácios, posfácios, preâmbulos, apresentações, notas marginais, infrapaginais, terminais, epígrafes, ilustrações, orelhas e muitos outros tipos de marcas acessórias, autógrafas ou alógrafas, que fornecem ao texto um envoltório e, às vezes, um comentário. Acerca da paratextualidade, Genette lembra que o “ante-texto” dos rascunhos, esboços e projetos diversos de uma obra, pode também funcionar como um paratexto. Ele entende que a paratextualidade é, sobretudo, uma mina de perguntas sem respostas.

A metatextualidade é o terceiro tipo de transtextualidade discutido por Genette, sob o conceito de relação crítica, ou “comentário”, que une um texto a outro texto, sem necessariamente haver citação ou designação do texto ao qual se reporta. O autor ressalva, no

entanto, que certos metatextos críticos (meta-metatextos) foram muito estudados, assim como a história da crítica como gênero, mas talvez não tenham sido considerados com toda a atenção que o próprio fato e o estatuto da relação metatextual merecem.

A hipertextualidade é apontada por Genette como o quarto tipo de transtextualidade, entendido como toda relação unindo um texto B, designado hipertexto, a um texto anterior A, designado hipotexto, sobre o qual ele se enxerta, de modo que não é o do comentário. Para exemplificar, o autor recorre à noção de “derivação”, na perspectiva de duas ordens: ordem descritiva ou intelectual. Detendo-se com maior ênfase sobre esse quarto tipo de transtextualidade, Genette analisa a relação entre clássicos da literatura universal, considerando que a imitação é também uma transformação, mas que envolve um procedimento mais complexo, pois exige a constituição prévia de um modelo de competência genérica. Assim, para transformar um texto, basta um gesto simples e mecânico, como arrancar-lhe algumas páginas, procedendo a uma transformação redutora, ao passo que, para imitá-lo, é preciso um domínio ao menos parcial dos caracteres que se decidiu imitar. Com base nos clássicos *Ulisses* e *Eneida*, Genette conclui que Joyce conta a história de Ulisses de uma maneira diferente da de Homero e que Virgílio conta a história de Enéias à maneira de Homero. Trata-se, portanto, de transformações simétricas e inversas, em uma oposição esquemática, que corresponde à ideia de dizer a mesma coisa de modo diferente/dizer outra coisa da mesma maneira.

O quinto tipo de transtextualidade, a architextualidade, Genette considera como o mais abstrato e o mais implícito e o define como uma relação completamente muda, articulada, quando muito, por uma menção paratextual ou infratitular: a indicação Romance, Narração, Poemas, etc, que acompanha o título da obra, na capa, apenas para classificação. Essa relação pode ser muda, seja por recusa de enfatizar uma evidência ou, ao contrário, para recusar ou elidir qualquer dependência, de modo que o romance, por exemplo, não se designa explicitamente como romance, nem o poema como poema, tendo em vista que a determinação do estatuto genérico de um texto não é um problema dele, mas do leitor, do crítico, do público, que podem recusar o estatuto reivindicado por meio do paratexto. Conclui-se daí que a percepção genérica orienta e determina em uma grande medida o horizonte de expectativa do leitor, logo, a recepção da obra.

Em linhas gerais, ao apresentar e definir os cinco tipos de transtextualidade, Genette manifesta preocupação com a complexidade dos elementos constitutivos da textualidade, sobretudo, dos textos literários, cuja construção envolve vários processos de relação. Uma das grandes contribuições de seu estudo consiste na noção de transcendência textual, sob o signo

da transtextualidade, que permite conceber cada texto como entidade capaz de transpor seus próprios limites enquanto linguagem, numa dinâmica interativa dentro de suas categorias gerais.

Em *O demônio da teoria: literatura e senso comum*, livro que apresenta uma análise crítica a respeito da teoria literária francesa produzida no final da década de 1960 à década de 1970, o pesquisador francês Antoine Compagnon discute as noções de intertextualidade, desenvolvidas a partir de Kristeva, tendo em vista as relações entre a literatura e a realidade, questão que, em sua opinião, só pode ser formulada em termos de “ilusão referencial” (2010, p. 107). Partilhando do pensamento de Roland Barthes acerca da teoria do texto realista, Compagnon entende que

A referência não tem realidade: o que se chama de real não é senão um código. A finalidade da *mimèsis* não é mais a de produzir uma ilusão do mundo real, mas uma ilusão do discurso verdadeiro sobre o mundo real. O realismo é, pois, a ilusão produzida pela intertextualidade. (COMPAGNON, 2010, p. 108).

Isso porque “O que existe por trás do papel não é o real, o referente, é a Referência, a ‘sutil imensidão das escrituras’.” (BARTHES *apud* COMPAGNON, 2010, p. 108, grifo do autor). Assim, o lugar da realidade é tomado pelos vários textos da rede dialógica e a intertextualidade se constitui como a referência.

Para Compagnon, a noção de dialogismo desenvolvida por Bakhtin contém uma abertura superior sobre o mundo e sobre o “texto” social. Nesse sentido, a obra de Bakhtin contrapõe-se às concepções dos formalistas russos e franceses, que fechavam a obra em suas estruturas imanentes, e “reintroduz a realidade, a história e a sociedade no texto, visto como uma estrutura complexa de vozes, um conflito dinâmico de línguas e de estilos heterogêneos” (COMPAGNON, 2010, p. 109). Por outro lado, Compagnon considera que a intertextualidade calcada no dialogismo bakhtiniano fechou-se sobre o texto e o aprisionou novamente na sua literariedade essencial, ao se restringir a “uma relação de copresença entre dois ou vários textos”, como definiu Genette, e ao se empregar simplesmente para substituir as antigas noções de “fonte” e de “influência” para designar as relações entre os textos.

A teoria de Michael Riffaterre, cuja concentração está nas estruturas linguísticas, é para Compagnon exemplar no que diz respeito à restrição do dialogismo bakhtiniano na noção de intertextualidade. Riffaterre, segundo Compagnon, distingue a linguagem cotidiana da linguagem literária, considerando que as palavras se referem aos objetos na primeira e, na segunda, a unidade de sentido não seria “a palavra, mas o texto inteiro, e as palavras

perderiam suas referências particulares para se relacionarem umas com as outras no contexto e produzir um efeito de sentido chamado *significância*” (COMPAGNON, 2010, p. 110, grifo do autor). Nesse sentido, o contexto não é senão texto (ou cotexto), pois não se situa no real. O intertexto, por sua vez, é a percepção, por parte do leitor, de relações entre uma obra e outras que a precederam ou se lhe seguiram. Assim, os textos literários “são autossuficientes e não falam do mundo, mas de si mesmos e de outros textos” (p. 110).

Compagnon conclui que, de Bakhtin a Riffaterre, as injunções da intertextualidade foram reduzidas a ponto de a realidade não fazer mais parte dela. Acrescenta que, ao desenvolver a teoria da transtextualidade, Genette limita a intertextualidade à presença efetiva de um texto em outro, “utilizando a complexidade das relações intertextuais para eliminar a preocupação com o mundo que estava contida no dialogismo” (COMPAGNON, 2010, p. 111).

José Luiz Fiorin (2003) também reconhece limitações nos estudos relativos à problemática intertextual. Tendo em vista as noções desenvolvidas por Bakhtin de “discurso bivocal” (em que se encontram duas vozes) e de “discurso objetivado” (discurso da personagem representada), Fiorin afirma que o conceito de intertextualidade ignorou esse segundo fenômeno, o qual se apresenta na forma de discurso direto, palavras entre aspas etc., nos romances. Para ele, esse “fenômeno não pode ser ignorado, pois é ele que dá ao romance a característica da plurivocidade” (BARROS e FIORIN, 2003, p. 35).

O conjunto dessas discussões confirma a relevância da teoria elaborada por Julia Kristeva, sob a alcunha “intertextualidade”, tanto para os estudos da linguagem literária quanto da linguagem não-literária. Nesse conjunto, somam-se as tentativas de construir uma teoria que abarque a totalidade do complexo fenômeno da intertextualidade com os esforços para ampliar a compreensão do fenômeno, por meio da problematização de aspectos mal resolvidos nas teorias construídas. Se, por um lado, cada estudo dá a impressão de que se propõe a desconstruir o(s) estudo(s) precedente(s), por outro, estabelecendo o princípio fundamental, comum entre eles, tais estudos dialogam entre si e instituem um campo fértil para se pensar na multiplicidade de relações como uma marca essencial da vida humana, a qual se realiza de modo específico e pleno por meio da linguagem.

Na presente pesquisa, a investigação do processo intertextual implica a compreensão de “texto” em uma perspectiva abrangente, para além dos produtos da interação verbal. A noção aqui adotada é a de que o texto consiste em tudo o que é passível de leitura. Assim, são também consideradas textos as interseções, onde se encontram, se tocam, se cruzam e se

dinamizam os produtos extraídos da realidade objetiva e as representações que eles adquirem a partir da realidade subjetiva.

Em se tratando da história como intertexto na produção ficcional de Ana Maria Machado, entende-se que os textos relacionados à colonização do Brasil e da América, assim como os que se referem à ditadura militar, são absorvidos enquanto estruturas linguísticas fixadas na história oficial, mas, sobretudo, como processos eminentemente marcados por tensões na esfera das relações humanas, por isso, carregados de representações simbólicas. Ao acessarem a memória coletiva e, assim, revisitarem o passado histórico, as personagens das novelas e dos romances da autora não apenas se apropriam de conhecimentos sobre esse passado, mas também avançam em sua constituição enquanto sujeito, porque o acesso a esses conhecimentos produz efeito de natureza íntima, portanto, transformador.

No que diz respeito ao caráter metaficcional de várias obras da autora, a compreensão é de que o diálogo entre a teoria literária e a produção ficcional extrapola os limites do próprio texto em construção e promove um efeito revolucionário no sujeito da escrita literária. Enquanto escrevem, as personagens de Ana Maria Machado problematizam o fazer literário e, paralelamente, se reconhecem, se reconstituem, se reelaboram. Assim, por um lado, tem-se um texto, que se apresenta como estrutura linguística, produto de um desafiante trabalho de escrita. Por outro lado, um amadurecimento intelectual, que se lê nos indícios sugestivos de uma nova fase da vida, a se inaugurar com a conclusão daquele trabalho.

1.1 História, memória e criação literária

Para tratar das relações entre história, memória e criação literária, na produção literária de Ana Maria Machado, recorre-se, inicialmente, a algumas considerações de Mikhail Bakhtin (2010) acerca do discurso no romance e a certos aspectos fundamentais do pensamento de Maurice Halbwachs (2003) sobre a consciência coletiva e individual. A razão de se recorrer a esses dois estudos consiste no entendimento de que a obra literária concentra uma infinidade de discursos inscritos na memória do escritor, em sintonia com as memórias coletivas e a memória histórica.

Em princípio, destaca-se o fato de Bakhtin, em seus vários estudos, colocar em questão a complexa relação que o homem estabelece com o mundo, tendo na linguagem o meio efetivo para essa relação. A valorização do discurso do outro é, assim, um aspecto fundamental do pensamento do filósofo e fornece as bases para o princípio de dialogismo, que

ele desenvolveu e que aplica em suas inúmeras reflexões, no campo da história, da cultura, da sociedade, da estética.

Nos estudos voltados à poética, Bakhtin sustenta o propósito de compreender a literatura como um fenômeno estético totalmente articulado ao contexto cultural mais amplo, conforme se vê em *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. Neste estudo, Bakhtin trata da linguagem literária, especificamente, do romance polifônico, tendo em vista a ideologia interna do discurso romanesco na obra de Dostoiévski e a historicidade dos fenômenos da linguagem, apreendidos pelo viés da cultura popular, na obra de Rabelais. A concepção de literatura como unidade cultural permeia as reflexões de Bakhtin, que aplica o método pressuposto em suas concepções, para dialogar com o formalismo russo e a abordagem linguística que este prevê.

Por considerar o discurso do outro, Bakhtin discorda da valorização formalista do material verbal, ditado pela linguística, e defende a ideia de que é impossível ignorar que todo ato cultural “vive por essência sobre fronteiras” e que “nisso está sua seriedade e importância; abstraído da fronteira, ele perde terreno, torna-se vazio, pretensioso, degenera e morre” (2010, p. 29). Essas concepções levam Bakhtin a considerar que o objeto primordial de análise é o conteúdo da atividade estética, e não o material, conforme privilegia o formalismo com a análise linguística. Em contraposição à análise linguística, Bakhtin propõe o “método da análise *estética* da forma enquanto forma *arquitetônica*” (2010, p. 57, grifos do autor), isto é, aquela que organiza os valores cognitivos e éticos. A palavra é, nesse sentido, o limite da cultura, embora seja usada de modo diferente em cada ato cultural, e o fato estético é entendido também pelos seus aspectos culturais.

Para Bakhtin, nos gêneros do discurso literário, acumulam-se séculos da dinâmica do grande tempo e o romance é o único gênero que soube representar toda essa dinâmica, pois, além de se constituir na síntese das representações culturais formadas ao longo do tempo, ele é um embrião de procedimentos para composições futuras. No inacabamento de sua estrutura composicional estaria o traço maior de sua poeticidade. Ademais, a prosa romanesca tem, como verdadeira premissa, a estratificação interna da linguagem, o que torna o romance um fenômeno pluriestilístico, plurilíngue e plurivocal.

Essas considerações são fundamentais para a revisão da noção de gênero feita por Bakhtin, entendendo que, após o surgimento do romance, a poeticidade do discurso literário não podia ser pensada fora do contexto da dialogia interna da linguagem, pois o discurso romanesco é moldado pelo arranjo de vozes, através das quais, ressoa a voz do poeta prosador. Assim, o discurso poético não é mais entendido como emanção de um Eu lírico

individual e soberano, que oculta a vida plena de dialogia em que o poeta vive. A poesia é, assim, concebida como a manifestação de uma consciência poética que vê, imagina e compreende o mundo, não com os olhos de sua linguagem individual, mas com os olhos de outrem.

A compreensão de Maurice Halbwachs do funcionamento da memória individual e da memória coletiva aproxima-se dessas proposições de Bakhtin, aqui, brevemente esboçadas. Para Halbwachs, a memória individual existe a partir de uma memória coletiva, pois está enraizada em diferentes contextos, com a presença de diferentes participantes. Assim, todas as nossas lembranças são constituídas no interior de um grupo e estão impregnadas das memórias dos que nos cercam. Desse modo, mesmo sem a presença destes, o nosso lembrar e as maneiras como percebemos o que se encontra em nossa volta constituem-se a partir do emaranhado de experiências vividas em coletividade.

Segundo Halbwachs, para “confirmar ou recordar uma lembrança, não são necessários testemunhos no sentido literal da palavra, ou seja, indivíduos presentes sob uma forma material e sensível” (2003, p. 31). Eles não são suficientes, ainda que atestem fatos ou descrevam objetos que vimos em um mesmo momento e até consigam “reconstituir toda a sequência de nossos atos e nossas palavras em circunstâncias definidas” (p. 31), pois, “temos de trazer uma espécie de semente da rememoração a este conjunto de testemunhos exteriores a nós para que ele vire uma consistente massa de lembranças” (p. 32-33). Nesse sentido, para que a memória dos outros nos valha, é preciso que haja pontos de encontro entre os testemunhos apresentados por eles e vários traços registrados em nossa memória sobre aquilo que se tem a lembrar. Nas palavras de Halbwachs:

Para que a nossa memória se aproveite da memória dos outros, não basta que estes nos apresentem seus testemunhos: também é preciso que ela não tenha deixado de concordar com as memórias deles e que existam muitos pontos de contato entre uma e outras para que a lembrança que nos fazem recordar venha a ser reconstruída sobre uma base comum. Não basta reconstituir pedaço a pedaço a imagem de um acontecimento passado para obter uma lembrança. É preciso que esta reconstrução funcione a partir de dados ou de noções comuns que estejam em nosso espírito e também no dos outros, porque elas estão sempre passando destes para aquele e vice-versa, o que será possível somente se tiverem feito parte e continuarem fazendo parte de uma mesma sociedade, de um mesmo grupo. (HALBWACHS, 2003, p. 39).

O pensamento de Halbwachs investiga, de um ponto de vista dialético, o contraponto entre o lembrar e o esquecer. Se o lembrar pressupõe um ponto de contato entre a nossa memória e a memória dos outros, o esquecer implica um rompimento entre essas duas

memórias: “Esquecer um período da vida é perder o contato com os que então nos rodeavam. Esquecer uma língua estrangeira é não estar mais em condições de compreender os que se dirigiam a nós nesta língua, quer fossem pessoas vivas e presentes, quer autores cujas obras líamos” (HALBWACHS, 2003, p. 37).

No prefácio de *A memória coletiva*, Jean Duvignaud lembra que, para Halbwachs, “é impossível conceber o problema da recordação e da localização das lembranças quando não se toma como ponto de referência os contextos sociais reais que servem de baliza à essa reconstrução que chamamos *memória*” (2003, p. 7-8, grifo do autor). Essa concepção se justifica para Halbwachs na ideia de que “só lembraremos se nos colocarmos no ponto de vista de um ou muitos grupos e se nos situarmos em uma ou muitas correntes do pensamento coletivo” (p. 41). Uma relação de dependência entre a memória individual e a memória coletiva se estabelece, dessa forma, pois se, por um lado, o funcionamento da memória individual está condicionado à memória coletiva, por outro, é a soma das memórias dos indivíduos que compõe a memória coletiva. Tem-se, assim, uma consciência que é coletiva, mas também individual, e que se alicerça, nos diferentes contextos da vida em sociedade.

Para Halbwachs, a constituição da memória individual depende da presença de outras pessoas, com as quais se conviveu ou se convive, mas também da presença de pontos de referência, existentes externamente e fixados pela sociedade. Os termos “memória interior” e “memória exterior”, ou “memória pessoal” e “memória social”, ou ainda “memória autobiográfica” e “memória histórica”, são, assim, apontados para se distinguir as duas direções pelas quais segue a consciência coletiva e individual, ou seja, a “memória histórica” e a “memória coletiva”. Segundo Duvignaud, a direção da memória histórica pressupõe, para Halbwachs, a reconstrução dos dados fornecidos pelo presente da vida social e projetada sobre o passado reinventado e a direção da memória coletiva recompõe magicamente o passado. Entre essas duas direções, desenvolvem-se as diversas formas de memória, que se alteram de acordo com as intenções visadas por elas (p.13-14). Ao distinguir a memória coletiva da memória histórica, Halbwachs define que a primeira é múltipla e a segunda é única, pois, enquanto a memória de nossa vida se apresenta em contexto contínuo e denso, a memória histórica nos apresenta o passado de forma resumida e esquemática. Existem, portanto, várias memórias coletivas, mas apenas uma memória histórica.

Pensando na criação literária a partir dessas proposições, conclui-se que ela é fruto do complexo funcionamento da memória individual que, articulado às memórias coletivas e à memória histórica, traduz, em linguagem múltipla, diferentes maneiras de olhar para a vida. Como concebe Bakhtin acerca da produção romanesca, a língua, como meio vivo e concreto,

onde vive a consciência do artista da palavra, não é única, pois cada palavra evoca um ou vários contextos, nos quais ela teve existência social tensa. A tarefa do poeta prosador é, então, transformar os discursos, já marcados pelas intenções sociais de outrem, na matéria primordial de seu trabalho, para que atendam a suas novas intenções.

Em se tratando da literatura de Ana Maria Machado, a tensão decorrente do funcionamento da memória individual promove um campo fértil para a absorção e a atualização de diferentes discursos inscritos nas memórias coletivas e na memória histórica. Essa tensão também impulsiona o processo criativo das personagens posicionadas como alguém que escreve e que, em nome da autora, articula inúmeros discursos, conforme as intenções presentes em cada obra. Neste caso, não se trata de duas memórias individuais em movimento – a da personagem e a da escritora – mas de uma memória individual, que se desdobra, na perspectiva de delimitar, no espaço de cada obra criada, um diferente complexo polifônico.

1.2 Imagens do mar: interseções entre memória individual e memória coletiva

Um dos traços recorrentes na produção literária de Ana Maria Machado consiste na presença do mar, não apenas como elemento constitutivo do ambiente ficcional das obras, mas também como imagem simbólica que representa o trânsito entre a memória da personagem protagonista e a memória das coletividades, com as quais essa personagem partilhou ou partilha experiências. Nas narrativas que abordam a colonização da América e do Brasil, ou que fazem alusão àquele processo, as imagens do mar se apresentam carregadas das representações presentes no imaginário coletivo, do ponto de vista dos povos que passaram pela opressão. Em algumas obras, todavia, as imagens do mar também remetem ao mito do colonizador e, nesse caso, as representações negativas do processo de colonização são substituídas pela representação do desejo de expandir os horizontes da terra natal e conhecer o outro lado do mar, cuja memória histórica dialoga com a memória coletiva à qual se conecta a memória da personagem protagonista.

Essas observações conduziram, na presente pesquisa, a uma aproximação entre as concepções de Bakhtin e as concepções de Halbwachs, devido à consideração, que ambos estudiosos demonstram ter em relação às dimensões social, cultural e histórica, na constituição dos indivíduos e de suas memórias. Pela mesma razão, percebeu-se, ainda, uma aproximação entre essas concepções e a teoria do imaginário desenvolvida por Gilbert Durand (1997), cuja base consiste no trajeto antropológico, definido como a incessante troca, ao nível

do imaginário, entre o polo subjetivo e as emanções do meio objetivo (TURCHI, 2003). À concepção de Bakhtin e de Halbwachs de que a constituição dos sujeitos se estabelece e se revela na interação com a realidade objetiva do contexto no qual se inserem, Durand acrescenta a noção de que a forma de interação perpassa o campo das representações que, por sua vez, engendra imagens e símbolos, conforme os arquétipos universais.

Tendo em vista essas aproximações, as imagens do mar presentes na obra de Ana Maria Machado sugerem confluências entre memória individual e memória coletiva, por meio do diálogo estabelecido entre o presente vivido pelas personagens e o passado histórico evocado sob a inspiração do mito do colonizador. Imagem associada às vivências das personagens e às lembranças do passado no qual se inscreve a história dos seus antepassados, o mar configura a possibilidade de revisitar o passado histórico e dele extrair novo sentido para a vida futura, acessando a memória coletiva, a partir dos indícios presentes na memória individual. Neste sentido, as interseções entre a memória de certas personagens de Ana Maria Machado e a memória dos grupos com os quais elas mantêm ligação são observadas com base nos estudos relacionados à hermenêutica simbólica, de que são referências fundamentais Carl Gustav Jung, Gaston Bachelard e Gilbert Durand.

Vários traços da história da humanidade, sobretudo rumo à conquista de um mundo considerado moderno, indicam a tendência em conduzir a razão na perspectiva de sobrepujar as manifestações do pensamento simbólico, fruto da dimensão mais profunda do ser humano, que é o inconsciente. Essa tendência teve suas forças impulsionadas com o avanço das ciências, com a criação e o privilégio dos métodos explicativos para os diversos fenômenos observados. Contudo, conforme atestam os numerosos mitos, que sempre surgem em culturas de diferentes pontos do Planeta, bem como os ritos que se perpetuam, o homem nunca deixou de sonhar e, ainda que ignorado, esse talvez tenha sido o principal caminho para que continuasse possível a existência humana. Analisando as condições de vida na modernidade, Jung (2008) esclarece:

À medida que aumenta o conhecimento científico, diminui o grau de humanização do nosso mundo. O homem sente-se isolado no cosmos porque, já não estando envolvido com a natureza, perdeu a sua “identificação emocional inconsciente” com os fenômenos naturais. E estes, por sua vez, perderam aos poucos as suas implicações simbólicas. O trovão já não é a voz de um deus irado, nem o raio o seu projétil vingador. Nenhum rio abriga mais um espírito, nenhuma árvore é o princípio de vida do homem, serpente alguma encarna a sabedoria e nenhuma caverna é habitada por demônios. Pedras, plantas e animais já não têm vozes para falar ao homem, e ele não se dirige mais a eles na presunção de que possam entendê-lo. Acabou-se o seu

contato com a natureza, e com ele foi-se também a profunda energia emocional que esta conexão simbólica alimentava.

Essa enorme perda é compensada pelos símbolos dos nossos sonhos. (JUNG, 2008, p. 120).

Sonhar é, então, mais que uma saída existencial encontrada inconscientemente, é um impulso natural preservado no homem, porque essência primordial. Talvez por isso seja impensável o mundo sem as artes, sem os ritos, sem os símbolos. E é, certamente, por isso que os sonhos de alguns inspiram os sonhos de outros e despertam para a busca de sentidos das imagens que os povoam, bem como para a decifração da cadeia que elas constituem. A hermenêutica simbólica se apresenta, nesse sentido, como ramo que supera a rigidez dos métodos científicos convencionais, ao propor flexibilidade na investigação das imagens presentes nos textos literários, tendo em vista a necessidade de observar a dinâmica renovadora, que faz com que cada texto seja único. São, assim, valiosas referências os estudos que conduzem a pensar na profundidade das imagens manifestas nas artes, segundo as peculiaridades dos sonhos daqueles que as produziram. Entre esses estudos estão os ensaios de Gaston Bachelard baseados nos quatro elementos da natureza: o fogo, o ar, a terra e a água, que aqui nos interessa de modo particular.

Em seu estudo dedicado à água, Bachelard (1998) reflete sobre os sentidos profundos desse elemento na imaginação humana, considerando-o “uma realidade poética completa” (p. 17) que alimenta sonhos de diversas naturezas. Para ele, os sonhos engendram imagens que adquirem forma e constituem realidades poéticas singulares. A água, nesse sentido, é substância que perpassa as camadas do inconsciente e participa da dinâmica da imaginação criadora, podendo se ligar a sonhos de valorização positiva, como nos quais ela configura aspectos femininos e maternos, e a sonhos de valorização inversa, como na imagem da água violenta, tornada masculina.

Em sua minuciosa análise, Bachelard chega a distinguir a água doce da água do mar, acreditando na supremacia da primeira sobre a segunda, em razão de um “sensualismo primitivo” na composição “das imagens em ação nos mitos”, em geral, ligada às águas das fontes (1998, p. 158). Segundo ele, para esse sensualismo, “a necessidade de sentir diretamente, a necessidade de tocar, de degustar suplantam o prazer de ver” (p. 158). Além disso, “de um certo ponto de vista é preciso que a água seja um leite, que a água seja doce como o leite” (p. 163). Para o filósofo, a soberania das águas das fontes sobre as águas do oceano se justifica também pela possibilidade de associação da imagem do salto no mar à imagem de um “salto no desconhecido”, logo, temeroso, visto que “o *salto no mar* reaviva,

mais que qualquer outro acontecimento físico, os ecos de uma iniciação perigosa, de uma iniciação hostil” (p. 172, grifos do autor). Nesse prisma, Bachelard sugere o predomínio de uma perspectiva negativa na dinâmica dos sonhos relacionados às águas do mar e conclui que “As metáforas do mar feliz e bondoso serão pois muito menos numerosas que as do mar cruel” (p. 178).

Gilbert Durand (1997) também contribui de modo singular para os estudos na perspectiva da hermenêutica simbólica, com a pesquisa de cunho antropológico e de base fenomenológica, que o levou a traçar as estruturas do imaginário, conforme dois grandes regimes do simbolismo: o *Regime Diurno* e o *Regime Noturno*. Para pensar as configurações desses dois regimes, Durand desenvolveu a noção de trajeto antropológico como “*a incessante troca que existe ao nível do imaginário entre as pulsões subjetivas e assimiladoras e as intimações objetivas que emanam do meio cósmico e social*” (p. 41, grifos do autor). A construção de imagens e símbolos é, assim, resultado de um processo dinâmico e progressivo, que compreende a soma de fatores de ordem bio-psico-pulsional e as influências externas.

Além da obra de Bachelard, Durand toma como referências estudos de diferentes campos do conhecimento, entre eles, os de Piaget, os de Freud e os de Jung. A partir da teoria de Betcherev sobre os reflexos, ele define as dominantes reflexas, compreendendo-as como “os mais primitivos conjuntos sensório-motores que constituem os sistemas de ‘acomodações’ mais originários na ontogênese” (1997, p. 47, grifo do autor), portanto, comuns ao ser humano em geral. Segundo Durand, “A primeira é uma dominante de ‘posição’ que coordena e inibe todos os outros reflexos quando, por exemplo, se põe o corpo da criança na vertical” (p. 48, grifo do autor). Ela diz respeito, então, ao reflexo voluntário, observado no recém-nascido, para se levantar, erguer as mãos, a cabeça. A segunda é a “dominante de nutrição que, nos recém-nascidos, se manifesta por reflexos de sucção labial e de orientação correspondente da cabeça” (p. 48). A terceira é a dominante copulativa, que se refere ao reflexo sexual observado em seu “caráter cíclico e interiormente motivado” (p. 49). Nessa perspectiva, os gestos fundamentais do corpo implicam diretamente na formação e na organização das imagens. Turchi esclarece que

Durand admite as três dominantes reflexas como matrizes nas quais as representações simbólicas vão naturalmente se integrar. E faz dos grandes gestos reflexológicos o ponto de partida de seu método – concomitância entre os gestos do corpo, os centros nervosos e as representações simbólicas: (TURCHI, 2003, p. 26).

Considerando, ainda, as emanções do meio na constituição das imagens, Durand reconhece a exigência de um mínimo de adequação entre a dominante reflexa e o ambiente cultural, por acreditar “que é um acordo entre as pulsões reflexas do sujeito e o seu meio que enraíza de maneira tão imperativa as grandes imagens na representação e as carrega de uma felicidade suficiente para perpetuá-las” (1997, p. 52). Decorre daí uma maneira de perceber o universo, que determina os sentidos dos elementos da realidade objetiva e a construção de imagens e símbolos, de acordo também com as matrizes arquetipais presentes no imaginário coletivo. Esse acordo de que fala Durand se estabelece não apenas em nível dos indivíduos, mas também das coletividades, promovendo diferentes interpretações da realidade – conforme se observa, por exemplo, “quando se trata da escolha de animais agressivos que refletem ‘sentimentos poderosos de bestialidade e agressão’ ou, pelo contrário, quando se trata de animais domésticos” (p. 71, grifos do autor). Entre outros, os símbolos ligados à morte também vão se diferenciar de acordo com os sentidos de que ela se reveste em cada cultura. Pode ainda variar a relação estabelecida pelos indivíduos com os símbolos consagrados pela sua própria cultura, uma vez que as pulsões individuais conduzem a certa particularização do olhar sobre a vida, assim como sobre a morte. Esse olhar particularizado, por sua vez, incide sobre o arcabouço cultural no qual o sujeito está inserido, em um processo de influência mútua entre o indivíduo e seu meio.

As dominantes reflexas estão, pois, ligadas à constituição dos dois regimes das imagens:

O *Regime Diurno* tem a ver com a dominante postural, a tecnologia das armas, a sociologia do soberano mago e guerreiro, os rituais da elevação e da purificação; o *Regime Noturno* subdivide-se nas dominantes digestiva e cíclica, a primeira subsumindo as técnicas do contingente e do hábitat, os valores alimentares e digestivos, a sociologia matriarcal e alimentadora, a segunda agrupando as técnicas do ciclo, do calendário agrícola e da indústria têxtil, os símbolos naturais ou artificiais do retorno, os mitos e os dramas astrobiológicos. (DURAND, 1997, p. 58).

Essa divisão e subdivisão dos regimes do imaginário compreende a noção de esquema que, para Durand, “é uma generalização dinâmica e afetiva da imagem”, responsável pela junção “entre os gestos inconscientes da sensório-motricidade, entre as dominantes reflexas e as representações” (1997, p. 60):

aos esquemas da ascensão correspondem imutavelmente os arquétipos do cume, do chefe, da luminária, enquanto os esquemas diaréticos se substantificam em constantes arquetipais, tais como o gládio, o ritual batismal, etc.; o esquema da descida dará o arquétipo do oco, da noite, do

“Gulliver”, etc.; e o esquema do acoramento provocará todos os arquétipos do colo e da intimidade. (DURAND, 1997, p. 61-62).

A partir dessa compreensão, Durand estabelece as estruturas do imaginário, como “certos protocolos normativos das representações imaginárias, bem definidos e relativamente estáveis, agrupados em torno dos esquemas originais” (1997, p. 63). É o agrupamento desses protocolos, conforme a relação de proximidade que mantêm entre si, que Durand denomina *Regime* do imaginário. Eles se articulam formando as estruturas do regime diurno ou as estruturas do regime noturno. As quatro estruturas do regime diurno correspondem, respectivamente, à tendência a uma espécie de retrocesso autístico, à percepção da realidade por fragmentação, à obsessão pela distinção e simetria e ao pensamento organizado por antíteses. Os gestos dominantes são de levantar, de lutar, de confrontar, e estão ligados à posição vertical. As estruturas do regime noturno se dividem em místicas e sintéticas: as primeiras relacionadas a “uma vontade de união e um gosto pela secreta intimidade”, em que o “abismo transformado em cavidade é um objetivo ao qual se desce com prazer” (TURCHI, 2003, p. 35); as segundas são caracterizadas por uma perspectiva em que “o contraste entre o aspecto trágico e o aspecto triunfante do devir fica integrado numa concepção dramática, na qual o dualismo diametral, diurno, é substituído pela mediação dos contrários” (p. 36). Os gestos dominantes das primeiras estruturas se baseiam, portanto, na procura do repouso, do refúgio, no recolhimento, e os gestos relativos às segundas estruturas são de harmonização, de conciliação dos contrários.

O regime diurno é, assim, marcado pela antítese, pela separação nítida entre o bem e o mal, entre a luz e a escuridão, entre a vida e a morte. Caracteriza-se pela postura heroica, de combate diante do terror da morte, da queda, das trevas, do abismo. A dominante postural, ligada à verticalidade, convoca gestos de elevação, no intuito de vencer a temporalidade, que conduz inexoravelmente à morte. São configuradores do regime diurno das imagens os símbolos teriomórficos – ligados aos animais, numa perspectiva negativa; os símbolos nictomórficos – ligados ao medo da noite e das trevas; os símbolos catamórficos – ligados ao esquema da queda, estabelecido no ser humano desde o nascimento e a primeira infância, quando se efetua a primeira experiência da queda e a prova da gravidade; os símbolos ascensionais – que têm na asa uma potência sugestiva; os símbolos espetaculares – que remetem à luminosidade; os símbolos diairéticos – que concentram a ideia de separação.

O regime noturno, por sua vez, é o regime da conversão e do eufemismo, a morte pode se converter em vida ou representar a sua continuidade. Os gestos dominantes pressupõem o

objetivo de desfuncionalizar as imagens de agressividade e de perigo, de medo da morte, ou refletem o esforço de conciliar o desejo de eternidade com as instituições do devir, em uma perspectiva de progresso, de ciclo. O primeiro grupo de símbolos, relativos às estruturas místicas, é “constituído por uma pura e simples inversão do valor afetivo atribuído às faces do tempo” (DURAND, 1997, p. 197) e configura um processo de eufemização que se acentua “para chegar a uma verdadeira prática da *antífrase* por inversão radical do sentido afetivo das imagens” (p. 198, grifo do autor). O segundo grupo reflete a procura e a “descoberta de um fator de constância no próprio seio da fluidez temporal e esforça-se por *sintetizar* as aspirações da transcendência ao além e as instituições imanentes do devir” (p. 198, grifo do autor).

Ao tratar do regime noturno, especificamente do “grande esquema do engolimento, da deglutição”, “que aproxima constantemente os símbolos coliformes, melódicos e noturnos de um arquétipo da feminilidade, de uma radical *antífrase* da mulher fatal e funesta”, Durand (1997, p. 225) apresenta uma perspectiva contrária à perspectiva de Bachelard sobre as águas do mar. Com base nos cultos das divindades de determinadas culturas, o estudioso afirma que “O primordial e supremo engolidor é, sem dúvida, o mar, como o encaixe ictiomórfico no-lo deixava pressentir. É o *abyssus* feminizado e materno que para numerosas culturas é o arquétipo da descida e do retorno às fontes originais da felicidade” (p. 225, grifo do autor). Nesse sentido, as águas do mar recebem uma valorização na qual a face tenebrosa da morte é desfuncionalizada e o repouso nas profundezas constitui transcendência. Se o mar é promessa de plenitude, o encontro com suas águas representa uma travessia feliz para uma nova possibilidade de existência, logo, convida a um renascimento.

É nessa perspectiva que, de modo preponderante, algumas imagens ligadas ao mar visitam a produção literária de Ana Maria Machado e constituem matérias de sua poesia³. Por um lado, elas refletem um desejo constante de reencontro com as origens; por outro, assinalam para a renovação da vida, para processos íntimos de superação e de autoconhecimento.

Ao falar sobre seu processo criativo, a escritora afirma: “É como se estivesse dançando ao som de uma música que nunca ouvi antes, mas tem sua lógica interna que permite segui-la, se meu corpo estiver em forma para dançar” (MACHADO, 1996, p. 69). Ampliando essa comparação, ela busca em suas experiências de “menina praieira” outra imagem para explicar as suas aventuras com a escrita:

³ *Sinais do mar*. São Paulo: Cosacnaify, 2009.

é como se descesse numa onda: tenho que observar o bom momento, descobrir o ponto exato da arrebentação, me antecipar ao instante em que ela enche, soltar o corpo e me deixar levar, sempre atenta para corrigir o rumo se necessário e possível, mas sem querer dominar o impulso do mar. Ele é muito maior do que eu. O segredo está em aproveitar a *força que me arrasta*, me fazer humilde diante dela, usar seus caprichos para *prolongar o prazer da descida* até a praia. E, se falhar e eu for embrulhada, *não desistir* – depois que passar aquele tremor barulhento que parece destruir tudo, há que *voltar à tona*, respirar, e nadar outra vez para o fundo, *à espera de novo impulso*. (MACHADO, 1996, p. 69-70, grifos nossos).

Para além da comparação entre o processo de escrita e a brincadeira sobre as ondas, essa imagem revela uma perspectiva ambígua em relação ao mar: em sua soberania, ele domina e atrai às próprias profundezas; ao mesmo tempo, instiga à resistência, em uma proposta de embate prazeroso, que convida a um incessante recomeço. Essa ambiguidade marca de modo significativo a poética de Ana Maria Machado, por meio de personagens que, ora se apresentam como criaturas rendidas aos mistérios da imensidão das águas oceânicas, ora encontram nessas águas a força de superação, a inspiração para compreender o sentido da própria trajetória ou, ainda, para investir na construção de uma vida nova.

Em *Mistérios do mar oceano* (1992), *Do outro lado tem segredos* (2005) e *Palavra de honra* (2005), a imagem do mar contém o teor mítico dos sonhos de navegação, predominantes na Europa dos séculos XV e XVI. Tomados por uma fascinação, os protagonistas sentem-se instigados a desbravar as águas profundas e conhecer de perto os mistérios que elas abrigam. A imagem do mar, nesse sentido, representa uma cortina do espetáculo da História, onde entram em cena os traços da memória coletiva e os traços da memória histórica. Em *Tropical sol da liberdade* (1988) e *O mar nunca transborda* (1995), a imagem do mar alimenta o sonho de retorno às origens, como um meio para o autoconhecimento e para a renovação do destino. Em *Aos quatro ventos* (1993), *Uma vontade louca* (1998), *A audácia dessa mulher* (1999), *O mistério da ilha* (2002) e *Isso ninguém me tira* (2003), a imagem do mar participa da dinâmica íntima das personagens rumo ao autoconhecimento e à compreensão da própria trajetória. Em *Sinais do mar* (2009), obra constituída de poemas breves, os versos são embalados pelo ritmo das ondas mansas, que avançam e recuam com leveza, refletindo em cada movimento o espetáculo da vida, o ciclo abundante no qual as criaturas se revelam.

1.2.1 *Mistérios do mar oceano*

O fascínio de Cristiana pelo mar permeia a narrativa *Mistérios do mar oceano*, deixando entrever um sonho de integração às águas profundas, um desejo de recolhimento nos domínios secretos da intimidade. Personalizado na obra, o pequeno barco materializa esse sonho, pois recebe as projeções das inquietudes da narradora: a curiosidade acerca da história do navegador Cristóvão Colombo, as inseguranças e incertezas em relação ao futuro. Além disso, ele configura o espaço onde o sonho se desenvolveria, uma vez que é tido por ela como o local preferido para “ficar pensando”. O barco “Cristóvão Colombo” é, assim, a imagem completa do devaneio de Cristiana, representa a possibilidade de estar junto ao mar e viver as aventuras que ele proporciona e constitui um abrigo íntimo, onde ela poderia se recolher e aprofundar os sentidos da própria existência. Como projeção do inconsciente da narradora, o barco é também o impulso do qual ela se vale para amadurecer e reconhecer melhor sua identidade, para vencer inseguranças e poder vislumbrar com mais clareza os caminhos a seguir no futuro. Nesse sentido, ao mesmo tempo em que aponta para uma tendência ao redobramento sobre si mesmo, ele sugere uma busca de conciliação entre o medo do destino e a esperança de um futuro bom, como em um movimento de transposição das estruturas místicas para as estruturas sintéticas do regime noturno da imagem.

À vivência em região litorânea deve-se, provavelmente, a relação de profundidade que Cristiana mantém com o mar. Nas páginas iniciais da narrativa, há indicativos de que faz parte de sua rotina caminhar em direção à praia para um momento de contemplação: “Agora só quero ver o mar. Maré baixinha. Água lisa, dessas que nos livros eles dizem que parece um espelho. Só marola pequena quebrando na areia” (MACHADO, 1992, p. 8). Tratando das imagens da água na poesia de Edgar Poe, Bachelard compreende que a água será sempre pesada, escura, no devaneio do poeta, visto que o destino delas “segue com muita exatidão o destino do devaneio principal que é o devaneio da morte” (BACHELARD, 1997, p. 48). Assim, “Contemplar a água é escoar-se, é dissolver-se, é morrer” (p. 49). Contudo, no sentido que se apresenta na narrativa de Ana Maria Machado, a contemplação mantém-se voltada aos aspectos positivos da dinâmica da vida, porque o devaneio segue o fluxo dialético das ondas e instaura a sensação de um renascimento contínuo.

Na análise, Bachelard ressalta o caráter “elementar” da água em razão de seu poder de refletir a “imagem absoluta”, que é a imagem do universo (p. 50). Para o filósofo, “a água, por seus reflexos, duplica o mundo, duplica as coisas. Duplica também o sonhador, não simplesmente como uma vã imagem, mas envolvendo-o numa nova experiência onírica” (p.

51). Talvez seja a possibilidade de viver essa experiência o fundamento da atração da narradora de *Mistérios do mar oceano* pela contemplação das águas do mar. Ela desejava muito navegar mar adentro, por sentir que assim a contemplação seria ainda melhor, permitiria “ver as ondas lá no fundo” (MACHADO, 1992, p. 11). Certamente, ela intuía que a “insistente mensagem” dos reflexos não seria mais enviada pela superfície, mas pela massa densa das águas em profundidade. Bachelard considera que:

Nessa contemplação em profundidade, o sujeito toma também consciência de sua intimidade. Essa contemplação não é, pois, uma *Einfühlung* imediata, uma fusão desenfreada. É antes uma perspectiva de aprofundamento para o mundo e para nós mesmos. Permite-nos ficar distantes diante do mundo. Diante da água profunda, escolhes tua visão; podes ver à vontade o fundo imóvel ou a corrente, a margem ou o infinito; tens o direito ambíguo de ver e de não ver [...]. Uma poça contém um universo. Um instante de sonho contém uma alma inteira. (BACHELARD, 1997, p. 53).

O mar seria, nesse sentido, o espelho profundo no qual se refletia a alma da menina que, inspirada pelo mito do colonizador, expresso na figura de Cristóvão Colombo, sonhava desvendar os mistérios das águas oceânicas e conhecer a história envolvendo os dois lados da Terra agregados por elas. E o mergulho nesse espelho seria o meio para ela compreender melhor alguns aspectos da própria personalidade, formulando questões e buscando respostas às que se colocavam naquela fase da juventude. Em certos momentos, assumindo uma condição inversa e estabelecendo uma cumplicidade mútua, a substância densa desse espelho passaria a ser refletida em outro espelho, o espelho dos olhos da menina: “A esta altura não preciso dizer que adoro o mar. Outra coisa que eu tenho em comum com o Jonas. Aliás, ele fica achando que *meus olhos, só porque são verdes, mudam de cor com o mar*” (MACHADO, 1992, p. 16, grifos nossos). Se o verde “é assimilado à calma, ao repouso, à profundidade materna” (DURAND, 1997, p. 221), no espelho dos olhos de Cristiana estaria condensada parte da matéria íntima do sonho projetado nas águas do mar. Algo semelhante ocorreria em se tratando dos olhos de Cristóvão Colombo que, segundo a imaginação da menina, mudava sempre de cor, ora anunciando a esperança da aventura em alto mar, ora receando os perigos que essa aventura poderia trazer:

Todos gostavam dele. Cristóvão ajudava a bordo, trabalhava como se fosse mais velho. E nos momentos livres, enfiava seu gorro vermelho bem firme na cabeça, para que o vento do mar não levasse embora, e ficava lá na proa, espiando tudo com seus olhos claros que respondiam ao mar, mudando de cor, às vezes esverdeados, às vezes cinzentos como as nuvens de tempestade. (MACHADO, 1992, p. 31).

Em vários aspectos, Cristiana se identificava com Colombo, de modo especial em se tratando da obstinação que ela imaginava ser o traço principal da personalidade do navegador. Na narrativa, Cristiana enfatiza o empenho que, desde a infância, ele teria demonstrado para realizar seu projeto, inclusive investindo em um diálogo mais próximo com os experientes marujos da região onde morava. De sua parte, ela parecia não conseguir vislumbrar o futuro sem uma atividade ligada ao mar: “Se pudesse, eu queria estudar o mar. Até ficar sabendo tudo dele. Ou o máximo que der para saber, porque acho que ninguém vai nunca conseguir saber todos os mistérios do mar” (MACHADO, 1992, p. 50).

A profundidade desse sonho é sublinhada na passagem em que a narradora conta de uma noite de luar à beira mar, quando, entre a família e alguns amigos, ela se distrai durante a narração do episódio em que, no meio dos nobres da corte espanhola, Colombo colocou um ovo em pé. Embora entre os presentes parecesse que ela estivera dormindo enquanto o avô desfiava aquela história, era a imaginação da menina que alçava voos buscando a compreensão da complexidade da mente daquele incansável sonhador com a aventura no mar. Se, antes de conhecer a história de Colombo, Cristiana já nutria um grande desejo por navegar mar afora, o sonho parece intensificar-se, posteriormente, permitindo a ela consolidar as bases de seus projetos para o futuro: “Só sei que quero ficar perto do mar, fazer alguma coisa que tenha a ver com toda essa água verde-azul que me acompanha desde que me entendo por gente. Essa esmeralda líquida cheia de vida” (MACHADO, 1992, p. 108).

1.2.2 *Do outro lado tem segredos*

Como Cristiana, da obra *Mistérios do mar oceano*, o menino Bino, da narrativa *Do outro lado tem segredos*, tem no mar a fonte primordial de seu grande sonho: saber dos mistérios escondidos do outro lado das águas profundas. Para isso, era necessário empreender uma viagem que, embora adiada no plano físico, o menino pode realizar por meio das narrativas às quais teve acesso com as pessoas de seu convívio na vila de pescadores onde sempre viveu. A imagem do mar manifesta nessa narrativa mantém o teor da imagem presente em *Mistérios do mar oceano*. Na obra, ao mesmo tempo em que a imagem das águas oceânicas sugere um desejo de recolhimento, projeta o sonhador no sentido de apostar na passagem do tempo como uma promessa de realização plena da vida:

Filho de pescador, neto de pescador, na certa Bino também ia sair para o mar numa canoa quando crescesse um pouco mais. [...] Era só ficar um pouquinho mais velho e lá ia ele também um dia mar afora. Coisa de homem grande.

Enquanto isso, Bino esperava, brincava, ajudava. E gostava muito de ficar olhando o mar e pensando. Reparando nas conchinhas da beira da areia. Descobrimo todos os cantinhos das grutas dos arrecifes. Seguindo o vôo das gaivotas ou vendo o boto pular lá longe. E ir aprendendo os segredos daquela água toda: (MACHADO, 1992, p. 7-8).

A ideia do gosto pelo recolhimento é realçada nessa passagem, com a revelação de que o menino sentia-se atraído pelas “conchinhas” e pelos “cantinhos das grutas dos arrecifes”. Remetendo diretamente à vida encaixada de certos seres marítimos, como as ostras, esses termos apontam para as estruturas místicas do regime noturno da imagem. A noção de encaixamento está contida também na imagem do boto, uma vez que, de acordo com o folclore amazônico e brasileiro, ele está relacionado à sedução que conduz a um mergulho em águas profundas, resultando em gravidez. Nesse resultado reside, todavia, um ponto de interseção entre as estruturas místicas e as estruturas sintéticas do regime noturno das imagens, porque a gravidez representa também o progresso da vida, o marco inicial do ciclo dos viventes. Na imagem das gaivotas, a dinâmica cíclica da vida se confirma, caso se tenha presente a promessa de outra vida que elas representam, pois, segundo o imaginário celta, além de serem ligadas às divindades do mar, as gaivotas são mensageiras do outro mundo. Em se tratando da imaginação do menino Bino, esse outro mundo seria o desconhecido situado do outro lado do oceano.

1.2.3 *Palavra de honra*

Imagens semelhantes às presentes em *Do outro lado tem segredos* se manifestam no romance *Palavra de honra*. A narrativa tem início com as lembranças do protagonista José Almada, dos tempos em que, ainda menino em Portugal, inspirava-se com o percurso das águas de um riacho:

Encantado pela vida, o menino José ficava alguns minutos todo dia acompanhando o percurso das folhas e gravetos que acabara de soltar na correnteza e iam sumir numa curva mais adiante.

Mais que a estrada por onde seguiam rebanhos de ovelhas e carroças carregadas de feno, mais até do que as nuvens levadas pelo vento até se perderem de vista, eram aquelas águas que lhe davam a certeza de que havia um mundo lá fora, muito além da paisagem que vira durante toda sua existência. Para algum lugar escoavam. Um dia ele as seguiria. [...] Um dia que, só por isso, seria de festa. (MACHADO, 2005, p. 9).

Aquele sonho expandiu-se e o menino José um dia pode cruzar o oceano e constituir família no Brasil, tal qual o fizeram vários de seus compatriotas. Assim como as bases dos valores trazidos por ele se firmaram entre seus descendentes, aquele sonho de ampliar horizontes repercutiu e um de seus bisnetos, o menino Bruno, desenvolveu grande desejo de aventurar-se em alto mar, em um devaneio sugestivo de recolhimento, mas também de aposta no êxito da vida com a progressão temporal:

Muito antes de ter um muque igual ao de Gilberto, e o tamanho do irmão, o menino Bruno já sonhava com o dia em que entraria com ele no mar. De verdade. Bem fundo, depois da arrebentação. Demorava a chegar a hora, mas sabia que em algum momento iriam juntos. [...]

Enquanto esse dia não chegava, o pequeno Bruno brincava na marola e fazia castelos na areia da praia. [...] Começou a gostar também de ficar sentado no alto do Pontão contemplando o mar. Logo descobriu um lugar seguro que adotou como seu. Era uma reentrância lisa junto a uma espécie de espaldar de rocha, onde podia até se recostar. Parecia se amoldar a seu corpo, esperando por ele. Sua querência, a que voltaria a vida toda. [...]

Nesse ninho de pedra, Bruno foi almirante dos sete mares, piloto na proa ou grumete no cestinho da gávea, no alto do mastro de um veleiro encantado. [...] Era o melhor lugar para ficar a ver navios, seguir o vôo das gaivotas, se surpreender com o súbito salto de uma arraia-jamanta ou as brincadeiras dos golfinhos em bandos de mergulho. (MACHADO, 2005, p. 10).

A inclinação ao recolhimento se manifesta na atração de Bruno pela profundidade do mar – sugerida, inclusive, pela imagem dos “golfinhos em bandos de mergulho” –, na escolha daquela espécie de “ninho de pedra” para se recostar e na presença do “cestinho da gávea” nas fantasias do menino. Ao eleger a reentrância da pedra como lugar favorito para ficar, a personagem manifesta desejo de retorno às origens, pois, lembrando o aconchego do útero materno, ela “Parecia se amoldar a seu corpo”. Esse retorno não seria definitivo, mas em movimento contínuo, visto que àquele lugar o menino “voltaria a vida toda”. Mais tarde, quando já descia ondas surfando, Bruno continuava a sonhar, acreditando sempre “que, mais cedo ou mais tarde, o mar lhe traria todas as respostas que precisasse” (MACHADO, 2005, p. 11), porque além de refúgio, o mar era a possibilidade de renovação das pulsões da vida.

Esse interesse pelo mar alcançou também a filha de Bruno e tataraneta de José Almada, a personagem-escritora Letícia, que se decidiu pela profissão de psicóloga, depois de experimentar o curso de biologia marinha e descobrir que ele não correspondia às suas expectativas para o futuro. “Achava que ia ser uma forma de ter uma profissão que me deixasse perto do mar” (MACHADO, 2005, p. 27) – assim ela justifica a escolha do curso, que se revelou mais teórico que o imaginado e que, portanto, foi substituído pelo que a

permitiria explorar o instável oceano da mente humana e realizar uma travessia pessoal importante. Em sua narrativa, Letícia lembra-se da sorte do pai em conseguir que a vida profissional fosse

uma extensão de seu sucesso, dos campeonatos que ganhou, das taças e medalhas que trouxe para casa, do gosto com que sempre surfou. Não quis ou não conseguiu se afastar das ondas. Consertou pranchas, montou uma oficina, uma loja de material esportivo, fez nome, diversificou, abriu butique para surfista, está quase virando grife de moda surfe. (MACHADO, 2005, p. 28).

Embora não tenha alcançado o mesmo êxito do pai nesse sentido, Letícia celebra a oportunidade de exercer uma profissão que contempla outra inclinação: a de produzir narrativas, já que sua “atração por narrativa é um pouco maior do que a dos outros” (MACHADO, 2005, p. 28). A paixão pelo mar permanece e inspira a construção de imagens ilustrativas das ideias discutidas pela psicóloga, como na passagem em que ela procura definir o “jogo de cintura” que os tempos atuais requerem do homem de bem, para que ele não seja ludibriado pelos espertalhões. Em diálogo reproduzido por Letícia em sua narrativa, um tio e o pai dela buscam em “suas vivências no mar” a noção precisa de como “lidar com a malandragem para poder se defender” (p. 183):

– Isso! – entendeu logo meu tio. – Se o vento muda, tem que posicionar a vela diferente. Mas nem por isso você tem que ir para onde ele sopra. Só passa a manobrar de outro jeito. Mas continua aproveitando a força do vento para se deslocar e ir para onde quer.

– Claro – concordou meu pai. – A bússola não muda. Norte é sempre norte. Só que cada um precisa saber seu rumo, e ir corrigindo o tempo todo, pra não se afastar. Se não prestar atenção, fica à deriva, afunda, ou vai dar onde não queria. (MACHADO, 2005, p. 184).

Em *Palavra de honra*, a imagem do mar como possibilidade de renovação constante da vida, remetendo, portanto, às estruturas sintéticas do regime noturno das imagens, alcança respaldo em outra imagem significativa: a da árvore, cujo arquétipo, segundo Durand, parece reforçar o otimismo cíclico, “porque a verticalidade da árvore orienta, de uma maneira irreversível o devir e humaniza-o de algum modo ao aproximá-lo da estação vertical significativa da espécie humana” (1997, p. 338). O estado de alma experimentado por José Almada quando nasceu sua primeira filha reflete esse otimismo, pois a partir dali, ele sentia que “Era uma árvore que dava frutos. Podia morrer e no entanto não morreria, algo seu continuava” (MACHADO, 2005, p. 95). Essa noção iria acompanhá-lo até o fim dos seus

dias, quando recluso há anos em seu quarto, ocorriam-lhe as últimas reflexões sobre a vida e o destino de seus descendentes, que continuariam a se multiplicar:

Agora, de olhos fechados, sentindo o perfume de jasmim, ouvindo a voz do bisneto, José Almada se perguntava por que os homens não têm em si um pouco dessa força capaz de regenerar e rebrotar, vencer cansaços e incubar safras futuras. Renovado a cada estação, valeria a pena prosseguir de pé.

Por outro lado, de certo modo também se sentia um pouco vegetal. Uma casca de tronco, por onde um dia correria a seiva. Sustentado por dentro pelo pilar lenhoso dos antepassados, fincados em raízes a se perder dentro da terra. Substituído, anos afora, pela nova casca que se formava ao contato do ar e ia engrossando o tronco. Como seriam os novos brotos a apontar um dia? As novas árvores que germinariam das sementes que o vento estava sempre a levar para longe? Os novos ramos a se regenerar no lugar dos galhos que caíam com vendavais ou eram cortados por lâminas afiadas? (MACHADO, 2005, p. 189-190).

1.2.4 *Tropical sol da liberdade*

No romance *Tropical sol da liberdade*, as imagens do mar marcam o retorno de Lena à casa materna, depois do exílio na Europa. Elas refletem a dinâmica interior da personagem, durante o profundo trabalho da lembrança, que resulta na superação dos sofrimentos registrados na memória dos tempos da ditadura militar no Brasil. A imagem da casa, como lugar sólido e ensolarado, inaugura a narrativa e reitera-se em várias passagens, sugerindo a ideia de um espaço seguro e aconchegante que, assim como o útero materno, é a referência primordial para o abrigo pleno. As representações do mar e da casa articulam-se, assim, e fornecem o sentido daquele retorno, que parece fundamentar-se no desejo de recolhimento que, por sua vez, seria o princípio da superação por que passa a personagem.

Há tempos vivendo distante da terra natal, Lena percebia que as dores do passado repercutiam em seu corpo, deixando sequelas, que precisavam ser revertidas: “Foi aí que resolveu se dar um tempo, largar tudo e seguir para a beira da praia, junto da mãe, aproveitando o pretexto do pé quebrado tão recente. Porque para as rachaduras internas, não ousava pedir asilo” (MACHADO, 1988, p. 49). Com esse entendimento, Lena demonstra certa racionalidade quanto aos benefícios que aquela hospedagem traria, porque, do ponto de vista prático, ela necessitava dos cuidados de alguém, que poderia ser a mãe. No entanto, se o pé quebrado era “pretexto”, provavelmente ela era mobilizada, sobretudo, por um desejo inconsciente de retorno às origens, onde encontraria o aconchego de que precisava, o bálsamo que aliviaria sua alma cansada. E foi durante o tempo de retorno à casa da mãe, que Lena revolveu lembranças, conflitos consigo mesma e com a figura materna, reelaborou

sentimentos e se revigorou para o futuro. A contemplação do mar teve papel importante nesse processo, porque favoreceu a dinâmica da memória e alimentou o sonho de progresso contido na imaginação da mulher:

andou até a beira da praia, sentou num banco do calçadão e ficou pensando, olhando o mar. Quantas vezes na vida tinha feito isso, desde pequena... Ficar sentada na praia contemplando a imensidão do oceano, aquela quantidade de água e céu, e meditando. Quando era pequena, na casa da praia, na vila de pescadores lá longe, ficava tentando enxergar as mudanças na superfície do mar, descobrir o arrepio da água onde havia pedras [...]. E muitas vezes acabava também imaginando o que podia haver do outro lado de toda aquela água, mais longe que a linha do horizonte. Depois, no colégio, aprendeu que era a África. E tinha sido necessário agora, depois de adulta, ir à África fazer uma série de reportagens para descobrir como sua vida podia estar ligada àquela terra do outro lado do oceano. (MACHADO, 1988, p. 56).

Como em *Mistérios do mar oceano*, *Do outro lado tem segredos* e *Palavra de honra*, o mito do colonizador perpassa a imaginação da personagem, inspirando o sonho de transpor limites, reavivando a crença na eminência da vida. Esse sonho, por vezes, manifesta-se no olhar projetado sobre o mundo, como nas lembranças dos momentos em que, antes da viagem de retorno à casa da mãe, Lena atravessava uma ponte larga para o encontro com a amiga Sônia, que se prontificara a ajudá-la na construção de uma peça teatral: “Sempre achava maravilhoso aquele negócio de haver uma ponte larga e sólida em cima do mar e se poder ir de um lado a outro da baía sem estradas de contorno, sem balsas nem lanchas – sem rupturas ou voltas desnecessárias” (MACHADO, 1988, p. 86).

Quando Lena pensava nas sensações produzidas pelo amor vivido com Alonso, era na imagem do mar em movimento que ela encontrava a tradução perfeita: “ondas quebrando na praia, mar se embecendo na areia” (MACHADO, 1988, p. 114). Ao amor de Alonso Lena associava o grande sonho de ser mãe, de efetivar a função vital que garantiria sua propagação em frutos, permitindo sua renovação, ao infinito talvez. A imagem da árvore, nesse sentido, também vai associar-se ao sonho de eternidade, pela relação estabelecida entre os ciclos do vegetal e a dinâmica da vida humana. Durante os mergulhos introspectivos, Lena busca na imagem da amendoeira, conhecida sua desde a infância, a síntese da sucessão das gerações daquela região beira-mar, com a passagem do tempo:

Mas era amendoeira ou castanheira os nomes que mais lhe davam por ali. Com todas as intimidades do convívio próximo. [...] Ao longo do tempo, a amendoeira tinha sido trapézio de circo, floresta de Tarzan, mastro de navio pirata, cavalo de mocinho, avião de onde pulavam pára-quedistas e tudo o que a imaginação infantil ou os heróis do momento sugerissem. Num instante cresceu mais que as crianças, os adolescentes, as pessoas todas.

Depois suas grimpas atingiram a altura do telhado da casa e logo, logo, estava mais alta. [...] E quantos telhados novos a amendoeira tinha visto no decorrer desses anos... [...] E ela sempre ali, bem plantada, sombreando o terreno sem tirar o sol da casa, assistindo ao tempo descascar as paredes, escurecer as telhas, curvar algumas pessoas, esticar outras. Abrigou as crianças que vinham comer debaixo dela [...]. E enquanto novos pequenos substituíam os que cresciam, acolheu jovens namorando, fumando escondido, reunindo a turma para conversar [...]. Quando havia muita gente, era debaixo dela que se estacionavam carros. [...] E ela sempre ali, firme, crescendo, se desfolhando duas vezes por ano, brotando em ramos novos, se oferecendo em brotos e folhas tenras, sombreando, velando sobre a casa e a família como um espírito protetor, contemplando cada um de seus habitantes com a doçura de uma velha amiga que conhecia cada um deles e os abraçava em sua sombra como um anjo da guarda. (MACHADO, 1988, p. 191-192).

O exercício da memória acompanha, assim, a progressão da vida, o movimento cíclico no qual o passado, o presente e o futuro se justapõem incessantemente. Acrescenta-se a essa ideia a imagem da lua presente no décimo capítulo da obra, em que é explorada a perspectiva da personagem Amália em relação ao processo histórico que muito marcou a trajetória de sua família e em relação a suas vivências na região beira-mar. Para a mãe de Lena, assistir à lua cheia surgir no horizonte, como que saindo de dentro do mar, parecia ver “cabeça de bebê aflorando entre as pernas da mãe na hora do parto. Num instante estaria toda visível, nascida, completa, plena, cheia” (MACHADO, 1988, p. 215). Pela regularidade com que esse espetáculo se repetia, certamente representava para Amália um renascimento contínuo, no qual o mar assumia a condição feminina e materna observada por Bachelard, na poesia do mar em Michelet (1998, p. 124). Na imaginação da mulher, era como presenciar um momento sagrado que, provavelmente, alimentava um sonho de eternidade, no qual é possível conciliar a morte com a vida:

Cada vez que via o nascer da lua cheia, Amália se sentia rezando. Preparava-se antes, num ritual. Uma vez por mês, o instante podia ser total, se o céu não estivesse encoberto. Ela arrumava a cadeira espreguiçadeira na varanda apagada ou na praia, dependendo do vento, mas voltada para o nascente. Depois, punha outra cadeira nos fundos da casa, virada para a mata que cobria os morros no poente, sentava e esperava. Via a despedida do sol se deitando, se espreguiçando, querendo ficar mais e prolongando sua vigília em dourados, laranjas, rosas e lilases, em todas as cores quentes que nem têm nome. Quando ele finalmente sumia, era o momento de Amália se levantar e ir para a outra cadeira, no ponto oposto. Ver a lua nascer. (MACHADO, 1988, p. 215).

Ao tratar da fantasia do androginato teológico refletido em numerosos rituais, Durand explica como se combinam o masculino e o feminino em certas tradições, inclusive, na “tradição alquímica tanto ocidental como extremo-oriental” (1997, p. 292), cuja iconografia

traz o encadeamento de “elementos contrários pela cor ou pelo sexo”, “ou então cada face sexuada do hermafrodita é ligada por uma cadeia ao seu ‘princípio astral’, o sol para o macho, a lua para a mulher” (p. 292, grifo do autor). Na contemplação de Amália, esse encadeamento parece ocorrer de forma perfeita e o espetáculo da vida se repetir, incessantemente, à presença do mar, ali, a completar o cenário da renovação, a se constituir em fonte de vida abundante:

O mar também era cheio de ciclos, pensou Amália. Na certa esse era outro motivo para se sentir tão bem perto dele. Ela ficava ali, junto do mar, sozinha quase no ano inteiro naquela casa grande, e se sentia meio acompanhada por ele. No fundo, os dois se entendiam. Ele era salgado como as lágrimas, o soro, o suor que seu trabalho derramara toda a vida, o líquido que dentro dela envolvera cada um dos filhos que parira. Como uma mulher, também o mar regia o fluxo de suas marés pela lua. Era um ser vivo, um bicho enorme, com respiração compassada e mudança de humores. Mas mudança cíclica. Depois da tempestade, vinha a bonança, já dizia também sua avó. Depois da preamar, a vazante. Depois das grandes marés de equinócio, em março e setembro, vinham as marés pequenas, das noites compridas por volta de São João, ou dos longos dias perto do Natal. Tudo voltava de novo a ser como antes. E o mar sempre ali, sempre o mesmo, apesar de tão diferente. Sempre tão grande e querendo mais ainda, tentando se derramar pela terra, espreguiçando as ondas para dedilhar a areia, invadindo o ar em etéreas vagas, ondas de som para embalar de marulho o sono, ondas de cheiro para encharcar de maresia os pulmões. Vivo, mutante, acompanhante. Na beira do mar, nunca estava sozinha. (MACHADO, 1988, p. 216-217).

De acordo com a imaginação da personagem Amália, a imagem do mar concentra, portanto, o aspecto feminino das águas e, encadeada à imagem cíclica da lua, configura a noção de que, no grande espetáculo da existência humana, a vida se renova constantemente. Essa noção é de grande relevância na obra, tendo em vista a importância das personagens femininas, sobretudo, Lena e Amália, filha e mãe, cujos destinos trazem, em comum, a necessidade da resiliência, em razão das tensões sofridas durante o período de ditadura militar no Brasil.

A força da vida que brota, continuamente, é realçada na imagem elaborada por Amália, durante o precioso exercício da memória, que ela realiza, retomando as lembranças dos tempos em que, na condição de mãe de um dos mais atuantes jovens no processo de resistência à ditadura militar, sofria, mas se mantinha firme no aguardo dos filhos que, a qualquer instante, poderiam chegar necessitados de seu generoso abraço acolhedor. Como o mar, sempre a receber os fluxos dos rios, que percorrem diferentes caminhos, mas concluem seus destinos na imensidão das águas oceânicas. A memória de Amália era, então, como uma mina de recordações,

feito a água que brotava devagarzinho na fonte lá dos fundos, depois do caminho pelo meio das árvores, juntando água sem parar, cercando de areia branca e grossa, refletindo o céu em seu pequeno espelho onde as libélulas e os beija-flores vinham se banhar, carregando pétalas de quaresmeira córrego abaixo, pelas curvas preguiçosas com que atravessa o vilarejo até ir se jogar no mar [...]. (MACHADO, 1988, p. 227).

A ideia de renascimento contínuo, que perpassa a narrativa *Tropical sol da liberdade*, recebe seu apogeu com a imagem da fênix, associada à imagem da árvore em reflorescimento, a amendoeira favorita da personagem Lena. Depois de muito revolver as lembranças, que funcionavam como entrave em seu presente, mas, ao mesmo tempo, reservavam a chave da porta que se abria para seu futuro, Lena sentia-se revigorada, apesar de “Moída de pancada pela memória” (MACHADO, 1988, p. 233). O sentimento predominante encontrava respaldo na imagem da amendoeira que, em frente à janela de Lena, “continuava lhe dando lições diárias de renovação” (p. 233), conforme a explicação feita um dia pelo avô: “– A amendoeira é um verdadeiro fênix vegetal... Renasce das próprias cinzas quantas vezes for necessário. Quando percebe que o frio vai chegar, joga fora todas as folhas, para guardar a seiva, poupar energia. Seu rápido desnudamento é uma forma de defesa...” (p. 233). Na imagem da amendoeira, a personagem Lena vislumbra, então, uma forma de renascimento, que remete às estruturas sintéticas do regime noturno da imagem, porque traz a noção de conciliar o lado temido (passado sofrido) e o devir (futuro promissor):

E a mulher Lena pensava consigo mesma que era isso mesmo o que ela precisava ser, uma fênix. Em algum momento, teria que fazer isso, renascer integral. Como a cobra que sai inteira da pele velha, deixa para trás a casca vazia, e brota de dentro de si mesma, nova, guardando aquilo que era essencialmente. Não como a borboleta que sai do casulo sem conservar nada da lagarta que tinha sido antes. Renascer sem metamorfose, fiel a si mesma. Um desafio permanente. O de conseguir estar viva. Sobreviver e se organizar [...]. (MACHADO, 1988, p. 234).

O “renascer sem metamorfose” para a personagem Lena, provavelmente, seria coroado com um mergulho no mar, o que ela, por diversas vezes, cogitou fazer, mas que só conseguiu após vencer o medo de se desequilibrar e se afogar:

O mar subia, as ondas quebravam fortes, a maré cheia quase chegava agora aos pés de Lena. Aos dois, o bom e o quebrado. Indiferentemente. Como um caminho que viesse buscá-la, aberto, oferecido, escancarado para o alívio. Para um mundo sem palavras e sem dor. Logo ali, o silêncio. Do outro lado da parede de ondas barulhentas, espumando furiosas, redemoinhando, puxando, chamando, estourando em vertigens – cabrum!

Sugando para a paz. Para onde as palavras não fariam falta. Nem o equilíbrio. (MACHADO, 1988, p. 308).

Nessa imagem de imersão nas águas do mar, está sugerida a superação por que Lena passa, depois de longo período remoendo as lembranças doídas dos tempos da ditadura militar. Na imagem, as águas do mar vão carregando e desmanchando os indícios de sofrimento, de impotência, sintomas da doença trazida daquele período difícil, pela personagem.

A valorização do mar, no processo de superação da personagem Lena, eleva-se, a ponto de ele ser comparado a um deus. Após o tão desejado mergulho no mar, Lena volta para casa “Lentamente, olhando o mar, ouvindo o mar, cheirando o mar, sentindo na pele a umidade e na boca o salgado da maresia. Animal onipresente resfolegando. Deus encantado em forma líquida. Energia absoluta” (MACHADO, 1988, p. 309). Em casa, Lena continua a sentir essa energia pulsar e, assim, confundir-se com sua individualidade, em processo de revigoramento: “Precisava ainda ficar alguns instantes ali deitada, recuperar as forças, deixar refluir, esperar que fosse completa a baixa-mar dentro de si, para só então tentar se levantar e prosseguir, crescendo em novas ondas. Vagas ondas sem rumo” (p. 312). O mar ainda seria, para a personagem, o local adequado para atirar fora os escritos, aos quais ela vinha se dedicando, com imenso sofrimento, por trazerem à tona, em forma de linguagem, os conflitos vividos. Nesse sentido, reafirma-se o aspecto cíclico da imagem do mar, porque, por meio daquelas águas, desfazia-se de um passado difícil, e, mergulhando simbolicamente em suas profundezas, renascia-se para um futuro promissor.

1.2.5 *O mar nunca transborda*

O romance *O mar nunca transborda* traz a ideia de renascimento contínuo, a partir do título escolhido, o qual sugere o intuito de condensar a essência do texto bíblico “Eclesiastes 1, 4-7”. Em um processo intertextual explícito, o texto bíblico se apresenta como paratexto de abertura da obra, cujo tema central consiste na sucessão das várias gerações que povoaram o litoral brasileiro, durante a colonização:

Uma geração passa, outra vem; mas a terra sempre subsiste. O sol se levanta, o sol se põe; apressa-se a voltar a seu lugar, em seguida se levanta de novo. O vento sopra para o sul, sopra para o norte, e gira nos mesmos circuitos. Todos os rios se dirigem para o mar, e o mar nunca transborda. (Eclesiastes 1, 4-7).

A obra alterna dois núcleos, ambos com foco narrativo em terceira pessoa. No primeiro, desenvolve-se a história da personagem Liana, uma jovem jornalista brasileira, residente em Londres, e que conserva um grande apego à terra natal. No segundo, a história dessa terra é ficcionalizada pela personagem, com base na memória coletiva e na memória histórica. Por se tratar de uma região litorânea, a imagem do mar é muito significativa na obra, pois, além de estar associada a uma perspectiva dialética em torno do processo de colonização do Brasil, com o enfoque sobre o ponto de vista dos “colonizados”, ela se liga ao desejo de retorno às origens e configura a possibilidade de renascimento contínuo, por meio da sucessão das muitas gerações representadas na narrativa construída pela personagem.

Na construção dessa narrativa, Liana revela seu apego à região beira-mar, devido, provavelmente, à herança cultural recebida de seus antepassados, além das experiências individuais, que a vida em Manguezal dos Reis Magos lhe proporcionou. O contato com o mar, a observação da rotina dos pescadores e a vivência com toda a gente do lugar, marcaram profundamente a memória da personagem, de modo que, mesmo morando em outro continente, ela continuava a habitar a terra natal situada no Brasil:

e foi esse trajeto mental que Liana escolheu para ir seguindo enquanto o ônibus prosseguia lento, em meio ao tráfego difícil. O caminho da avó Rosinha, dividido com a velha dona Erundina e aprendido com dona Isméria, mais velha ainda, que morrera muito antes da mãe de Liana nascer e só deixara o nome e a lembrança nas conversas das mulheres de Manguezal. Um caminho de histórias inventadas. Sem exatidão nem pesquisa nenhuma. Mas usando todo e qualquer conhecimento disponível para imaginar uma coisa que podia ter acontecido de verdade. Podia ser improvável ou mesmo impossível. Mas tinha que ser plausível, ter uma existência própria. Criar um outro mundo que acabava se intrometendo no real e existindo da mesma forma que ele. Como todas as histórias que a avó contava. (MACHADO, 1995, p. 16-17).

Esta passagem ilustra a supremacia da memória coletiva, no processo criativo de Liana. Embora se valha de dados registrados na memória histórica, a personagem procura construir uma narrativa baseada em um contexto contínuo e denso, o que, segundo a perspectiva de Halbwachs, é possível com a recorrência à memória coletiva. Dessa forma, mantendo presente, na narrativa, a ininterrupta progressão dos séculos retratados, Liana apresenta um universo ficcionalizado, no qual a vida se renova a cada geração que, sucessivamente, constituiu a história daquela região beira-mar. Uma saudade profunda motiva e alimenta a criação dessa vida, que se caracteriza pela luta de um povo para se estabelecer, buscando

proteger-se da ameaçadora invasão via mar, constantemente, a interromper a tranquila rotina dos pescadores e dos demais moradores do lugar.

A imagem do mar apresenta um caráter dúbio, nessa obra. Por um lado, as águas marítimas representam, para os habitantes de Manguezal dos Reis Magos, os infortúnios trazidos pela revolta das ondas, quando os pescadores mais ousados ou inexperientes tentavam desafiá-las, ou pelas embarcações, que cruzavam o oceano em busca de novas terras. Por outro lado, essas mesmas águas representam origem de vida, garantia de alimento, em confirmação da natureza feminina e materna das águas, cuja fonte, segundo Bachelard, “é um nascimento irresistível, um nascimento *contínuo*” (1997, p. 15, grifo do autor). Na tônica geral da obra, predomina, todavia, essa segunda representação, pois, na narrativa construída pela personagem Liana, as gerações vão se sucedendo continuamente e, mesmo com as adversidades enfrentadas, também vão se multiplicando os moradores da região. Além disso, no núcleo narrativo, em que é narrada a história daquela personagem, a ideia de renascimento também perpassa, porque Liana, na medida em que reconstitui a história de sua terra natal, vai amadurecendo, ganhando mais segurança e autonomia e, assim, resolvendo o conflito íntimo, que a mantinha apegada demais às terras herdadas dos pais, no Brasil.

Para isso, foi determinante a vida, vivida por meio da imaginação, junto às personagens criadas para habitar aquela região, assim como manter-se em contato com as águas do mar, mesmo do outro lado do oceano. É o que sugere a passagem em que Liana é convidada pelo namorado a passear de barco e reage com notável interesse:

– É... pode ser...

O olhar sonhador com que ela respondeu deixou Tito animado. Não havia mau humor de Liana que pudesse resistir à idéia de um passeio de barco, ele bem que desconfiava. Ele prometia, como a uma criança:

– Vai ter maresia, marola, gaivota, vento nos cabelos, tudo que você tem direito... (MACHADO, 1995, p. 75).

A saudade da terra natal, razão que sustenta a criação da história de Manguezal dos Reis Magos pela personagem Liana, fundamenta esse gosto que ela tem pelas coisas relacionadas ao mar. É como se aquele ambiente integrasse a existência da jovem que, lá, viveu significativos anos, em meio a um povo, que representa suas raízes culturais e que marcou, profundamente, sua individualidade:

– Eu não sou especialista. Só que desde pequena me acostumei com essas coisas do mar em Manguezal. E adoro que a sua casa traz tudo para perto de mim outra vez. Às vezes passo por aqui, sentindo a maresia, olhando a marola, ouvindo o grito de uma gaivota que passa, e fico pensando. Um

pouco desse ar, dessa água, pode ter andado por lá, viajando no vento ou nas correntes marinhas, e ter chegado aqui... É como se eu estivesse mais perto de casa. (MACHADO, 1995, p. 66).

Se o contato de Liana com um ambiente composto pelas mesmas coisas que compõem seu lugar de origem faz com que sejam despertados sentimentos condizentes às suas referências culturais, sociais e históricas, as quais se baseiam nas vivências em Manguezal, estar perto de casa pode ser entendido como aproximar-se da própria individualidade, considerando-se que a casa é, segundo Bachelard (1993), “o nosso primeiro universo” (p. 24), onde se estruturam nossas raízes essenciais. E construir uma narrativa sobre a história dessa “casa”, que se confunde com a terra natal, significaria organizar os discursos que perpassam o campo da memória individual, mas também dar vazão aos sentidos mais profundos das vivências partilhadas, pois a linguagem, como mecanismo vivo, além de possuir a capacidade de manter presentes as experiências do passado, dá forma às abstrações, que regem o processo da rememoração.

1.3 A teoria literária e a produção ficcional em diálogo

A metaficcionalidade na produção literária de Ana Maria Machado apresenta dois aspectos fundamentais: o processo de criação das personagens, envolvidas na escrita de uma narrativa, convoca estudos de teoria literária e, mesmo em se tratando da primeira experiência dessas personagens, as questões se colocam com densidade; o produto final do trabalho de escrita de tais personagens representa uma conquista no campo intelectual e no campo pessoal. A metaficcionalidade, nesse sentido, além de se constituir no processo auto-reflexivo instituído na obra, sugere um espelho, no qual se projeta a personagem envolvida com a escrita literária.

No conjunto das obras analisadas, algumas narrativas se constituem na fusão entre a produção escrita da personagem, sem publicação, e a obra em si, editada e publicada. Nestas narrativas, o narrador é a personagem criada para assumir a autoria do discurso narrativo, bem como a problematização do processo de criação. Outras narrativas se desdobram em dois núcleos, sendo que o núcleo narrativo mais abrangente comporta comentários a respeito do processo criativo da personagem, além de trechos de sua produção escrita. Para a observação dessas formas de apresentação das obras de Ana Maria Machado, são importantes as definições de Lucien Dällenbach (1979) acerca da *mise en abyme*, entendida, de maneira

genérica, como todo fragmento textual que mantém relação de semelhança com a obra que o contém.

Para tratar da *mise en abyme*, Dällenbach parte da noção de “intertextualidade geral”, entendida como relações intertextuais entre textos de autores diferentes, e “intertextualidade restrita”, compreendida como relações intertextuais entre textos do mesmo autor. Dällenbach considera que, a par da “intertextualidade geral” e da “intertextualidade restrita”, existe uma “intertextualidade autárquica”, que se circunscreve pelo conjunto das relações possíveis de um texto consigo mesmo. A esta intertextualidade Dällenbach dá o nome de “autotextualidade” e, para desenvolver sua teoria a respeito dela, o estudioso apresenta uma definição para o termo “autotexto”, que seria “uma reduplicação interna, que desdobra a narrativa *toda ou em parte sob a sua dimensão literal* (a do texto, entendido estritamente) *ou referencial* (a da ficção)” (1979, p. 52, grifos do autor). Tendo em vista esta definição, Dällenbach apresenta um esquema, no qual se destacam três formas de autotextualidade: “auto-citação”, “variante” e “resumo ou ‘mise en abyme’”.

Na explanação sobre a *mise en abyme*, Dällenbach parte do entendimento de que se trata do “redobramento especular, ‘à escala das personagens’, do ‘próprio sujeito’ duma narrativa” (GIDE *apud* DÄLLENBACH, 1979, p. 53). Assim, o conceito de *mise en abyme* designa um enunciado *sui generis*, cuja condição de emergência é fixada por duas determinações mínimas: a sua capacidade reflexiva – tanto no nível da narrativa quanto no nível da reflexão – e o seu caráter “diegético” ou “metadiegético”. Para Dällenbach, nestas condições, a *mise en abyme* pode ser considerada como uma “citação de conteúdo” ou um “resumo intratextual”:

Enquanto condensa ou cita a matéria duma narrativa, ela constitui um enunciado que se refere a outro enunciado – e, portanto, uma marca do código metalingüístico; enquanto parte integrante da ficção que resume, torna-se o instrumento dum regresso e dá origem, por consequência, a uma repetição interna. (DÄLLENBACH, 1979, p. 54).

Dällenbach considera a existência de três espécies de *mise en abyme*: a prospectiva, que reflete, antecipadamente, a história por vir; a retrospectiva, que reflete, no final, a história realizada; a retroprospectiva, que reflete a história, descobrindo os acontecimentos anteriores e posteriores, ao seu ponto de ligação à narrativa. Evitando generalidades, Dällenbach articula sua teoria, com o pressuposto de que o funcionamento da *mise en abyme* está condicionado ao grau de analogia entre o enunciado reflexivo e o enunciado refletido: por um lado, conforme o parâmetro da sanção paradigmática e a posição da *mise en abyme* na cadeia narrativa; por outro lado, conforme o parâmetro de obediência sintagmática. Em meio aos vários

funcionamentos da *mise en abyme* apontados por Dällenbach, cabe destacar a conclusão de “que qualquer ‘mise en abyme’ inverte o funcionamento que a utiliza: reagindo às disposições tomadas pelo contexto, ela assegura à narrativa uma espécie de auto-regulação” (1979, p. 67). Nessa perspectiva, o sentido do texto engastado determina o sentido do texto que o engasta, mas também é determinado por ele.

No conjunto de obras selecionado para esta pesquisa, a *mise en abyme* é observada conforme as duas direções, pelas quais tende a seguir a articulação do processo metaficcional na literatura de Ana Maria Machado, ou seja, como uma narrativa construída por uma personagem, mas que, paradoxalmente, é a própria obra, e como uma narrativa, que se desdobra sobre si mesma e estabelece dois universos ficcionais, sendo que um deles é criação de personagem. Em ambos os casos, o leitor é envolvido, deliberadamente, pois o processo metaficcional instaurado não permite eximir-se do diálogo entre a produção ficcional e a teoria literária, no ato da leitura.

Nas narrativas de Ana Maria Machado, a *mise en abyme* é observada também, a partir de outro estudo de Lucien Dällenbach, *Lé récit spéculaire: essai sur la mise en abyme*. Neste estudo, Dällenbach expõe seu entendimento de que a *mise en abyme* consiste em um processo de reduplicação, que se apresenta em três tipos diferentes: reduplicação simples – em que um fragmento possui relação de similitude com o texto que o contém; reduplicação ao infinito – em que o fragmento, além de estabelecer relação de similitude com o texto que o contém, inclui outro fragmento que estabelece com ele relação de similitude e que, da mesma forma, inclui um outro fragmento similar e, assim por diante, como nas imagens projetadas em um espelho que se tem às costas, vistas através de um outro espelho que se tem à frente; reduplicação aporística ou paradoxal – em que o fragmento parece incluir a obra que o inclui.

Pensando a partir desses estudos de Dällenbach, sobre os dois tipos de reduplicação observados nas obras pesquisadas, concluiu-se que, nas narrativas que se desdobram sobre si mesmas, de modo que um dos núcleos narrativos constitui a criação de uma personagem do outro núcleo, está sugerida a *mise en abyme* do tipo reduplicação simples, com a produção da personagem se constituindo como uma marca do código metalinguístico, presente na obra, pois, em geral, essa produção consiste em citação de conteúdo, por isso, não se apresenta em sua totalidade. A problematização do processo criativo ocorre no núcleo em que o autor de tal produção está posicionado como personagem e os trechos de sua obra funcionam como uma espécie de amostra do trabalho empreendido. Já as obras que se constituem também na produção da personagem sugerem a *mise en abyme* como reduplicação paradoxal, pela complexidade, que conduz a certa hesitação, inclusive, quanto à autoria da narrativa.

A observação desses dois tipos de reduplicação nas narrativas de Ana Maria Machado levou a se perceber a realização da *mise en abyme* do tipo paradoxal, nas novelas juvenis. A hipótese é de que o procedimento favorece a metaficcionalidade instituída nas obras, devido à proximidade estabelecida entre o narrador/autor da obra e o leitor, o que é fundamental para a co-participação na construção narrativa, pelo ato da leitura, pois, por meio dos processos de identificação, o leitor tende a aderir ao chamado à cumplicidade feito pelo narrador. Como em tais narrativas, o narrador é um/uma jovem, em sua primeira tentativa de escrever uma história, parece situar-se, plenamente, no universo dos jovens leitores, de modo que a problematização da construção narrativa é adequada a esse universo.

Tanto nesse, quanto naquele outro tipo de reduplicação, as questões relativas à produção da narrativa literária e, por vezes, da narrativa histórica, são colocadas em profundidade, embora sem a tutela dos conceitos teóricos estabelecidos. Nesse sentido, é possível entender que, além do efeito estético, o envolvimento do leitor no processo criativo das personagens promove avanço, em termos intelectuais e pessoais, porque, assim como a conclusão do trabalho pode inaugurar uma nova fase na vida da personagem, em que ela estará melhor instrumentalizada para a arte de escrever, a conclusão da leitura da obra pode inaugurar uma nova condição de leitor, em que a ingenuidade é substituída pela astúcia quanto aos caminhos possíveis para o desenvolvimento de uma narrativa ficcional.

A HISTÓRIA COMO INTERTEXTO NA FICÇÃO DE ANA MARIA MACHADO

2. A HISTÓRIA COMO INTERTEXTO NA FICÇÃO DE ANA MARIA MACHADO

Os limites e as relações entre os registros da história e a arte literária estão presentes em debates pertencentes tanto ao campo da historiografia quanto ao da literatura, em geral, com ênfase na manifestação da verdade em ambos os tipos de discurso. A Poética de Aristóteles, provavelmente registrada entre os anos 311 e 308 a.C., já enfocava o assunto, ressaltando as diferenças entre o objeto da história e o da poesia, bem como a tarefa do historiador e a do poeta. Em linhas gerais, Aristóteles considera que enquanto “a História estuda apenas o particular”, “a poesia permanece no universal” e, assim, se constitui “mais filosófica e de caráter mais elevado que a História” (ARISTÓTELES, s/d, p. 252). Com o predomínio do pensamento científico, sobretudo no século XX, essa perspectiva foi questionada, sobrepondo-se a razão, com base na investigação e na comprovação, como meios para se chegar à verdade que, ao se apresentar sob indícios incontestáveis, elevaria a forma adotada para apresentá-la, que seria propriamente a narrativa histórica. Os estudos contemporâneos dão continuidade a essas discussões, procurando sempre ponderar entre as duas perspectivas ao ressaltarem as especificidades da história e as da literatura, com suas aproximações e seus distanciamentos.

Entre esses estudos estão as teses narrativistas⁴, que se fundamentam na ideia de que as relações entre história e literatura devem ser analisadas tendo em vista que ambas possuem em comum o discurso narrativo, não se diferenciando, portanto, em termos formais de representação. Hayden White (1994), representante da escola narrativista norte-americana, desenvolve sua teoria a partir dos tropos do discurso, estabelecendo correspondência direta entre o discurso do historiador e o do literato, quanto aos modos de representação figurativa. Para o autor, na tessitura do enredo, o historiador e o literato lançam mão dos mesmos recursos expressivos, ao buscar a coerência narrativa. E embora o historiador se empenhe para construir um discurso neutro, as marcas ideológicas manifestas na seleção desses recursos se impõem, de modo a não se efetivar a neutralidade esperada. Tampouco ela se efetiva em nível da linguagem que, segundo White, “é contaminada politicamente” (1994, p. 145). A seleção e a ordenação dos elementos discursivos determinam, então, a natureza da construção narrativa, que pode ser: representacional, reducionista, integrativa ou negativa. Assim, para White, a metáfora corresponde ao romance, a metonímia à tragédia, a sinédoque à comédia e a ironia à sátira, enquanto modos de explicação e atitudes políticas. Nessa perspectiva, a representação

⁴ O termo foi empregado por Paul Ricoeur em *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2007.

da verdade não constitui um traço definitivo da narrativa histórica que, assim como a literária, se encontra condicionada aos limites da dimensão discursiva.

Ao analisar as contribuições das teses ligadas à narrativa e suas limitações quanto aos aspectos que caracterizam a escrita da história e a produção ficcional, Paul Ricoeur (2007) discute, entre outras, as ideias de Hayden White e de Louis O. Mink. Um dos destaques de suas ponderações acerca da teoria dos tropos do discurso desenvolvida por White consiste na necessidade de

articular pacientemente os modos de representação com os da explicação/compreensão e, através desses, com o momento documental e sua matriz de verdade presumida, a saber, o testemunho daqueles que declaram ter se encontrado no local onde as coisas aconteceram. (RICOEUR, 2007, p. 266-267).

De acordo com Ricoeur, é essencial não perder de vista que a narrativa histórica, diferentemente da narrativa de ficção, configura um processo cognitivo, que compreende etapas operatórias fundamentais, como a fase documental, a fase de explicação/compreensão e a fase da representação historiadora, que consiste no momento da própria escrita da história. Nessa perspectiva, ressalta-se um traço peculiar da narrativa histórica, que é o rigor metodológico enquanto área do conhecimento. Ricoeur chama a atenção ainda para a possibilidade de confluência entre os gêneros literários, o que também abala as bases da teoria dos tropos, pois, considerar exata a correspondência proposta por White entre os quatro gêneros (romance, tragédia, comédia e sátira) e os modos de representação figurativa (metáfora, metonímia, sinédoque e ironia) é descartar o possível trânsito entre os diversos gêneros e os diferentes modos de construção discursiva.

Ricoeur destaca no estudo de Mink – para quem a marca específica que diferencia a história da ficção é a “pretensão à verdade, por parte da história, e à ‘suspensão voluntária da desconfiança’, por parte da ficção” (Mink *apud* Ricoeur, 2007, p. 254) – a falta de dizer como a distinção entre as duas formas narrativas poderia ser preservada. Expõe, ainda, o problema da referencialidade na historiografia, ponderando que a diferença da narrativa histórica da narrativa de ficção “é baseada na visada referencial que a perpassa e que é apenas a significância da representação” (p. 259). Por meio de uma análise baseada no modelo bipolar saussuriano, significante-significado, Ricoeur conclui que a exclusão do referente pode trazer efeitos “discutíveis sem serem desastrosos” à narrativa de ficção, mas pode trazer efeitos “devastadores” à narrativa histórica, porque

O problema da referencialidade própria do discurso histórico parece-me colocar-se de forma distinta, na medida em que uma tendência ao fechamento, inerente ao ato de composição da intriga, opõe-se à pulsão extralingüística, extratextual, referencial enfim, pela qual a representação se faz representância. (RICOEUR, 2007, p. 260).

A representância, como potência representativa do discurso histórico, capaz de instaurar a “presença do ausente”, de apresentar “um passado abolido e preservado nos seus rastros” (RICOEUR, 2007, p. 260), estabelece, desse modo, um importante aspecto característico da escrita da história. Enquanto na ficção, em sua dimensão criativa e composicional, a referência pode ser o próprio discurso ficcional, na história a referência extrapola os limites discursivos e configura, na consciência do leitor, as marcas de um passado que, embora ausente da experiência presente, se revela na dimensão discursiva da composição narrativa.

Luiz Costa Lima (1989) contribui com as discussões em torno das relações entre a narrativa histórica e a ficcional, refletindo sobre o estatuto da história, na procura de compreender o “que, de fato, fazem os historiadores”. A partir das análises de outros estudiosos, como F. Kermode, E. Goffman, M. Foucault, Wolfgang Iser, J. Lotman, Collingwood e Hayden White, Luiz Costa Lima conclui que nenhum “fato é histórico ou ficcional; ele assim se torna quando é selecionado por um historiador ou por um ficcionista” (p. 109). Conclui também que o ficcional “não afirma ou nega a verdade de algo senão que se põe à distância do que se tem por verdade” (p.110). Quanto ao “caso da história, pelo menos três regras a diferenciam do discurso ficcional”: o quadro traçado “deve ser localizado no tempo e no espaço”, enquanto que o traçado pelo ficcionista não necessita; a narrativa histórica “deve ser consistente com ela mesma”, apresentando apenas um mundo histórico e não “mundos puramente imaginários”, como ocorre na ficção; existe uma relação peculiar entre o quadro do historiador e “algo chamado evidência”, ao passo que “é ficção tudo aquilo a que se imponha o desnudamento de seu *como se*” (p. 111, grifo do autor).

Auerbach (2011) também contribui com essas discussões ao analisar a relação da epopeia com a história. No ensaio “A cicatriz de Ulisses”, na perspectiva de ressaltar as diferenças entre obras que possuem comprometimento histórico e as que se fundamentam em lendas, o autor compara o episódio da *Odisséia* (2009), em que ocorre o reconhecimento da cicatriz de Ulisses por Euricléia, com a passagem bíblica, que diz respeito ao sacrifício de Isaac, solicitado por Deus a Abraão. Partindo da ideia de que não há na obra de Homero a necessidade de fazer crer que se trata de um relato comprometido com a verdade histórica, ao passo que, no texto bíblico, há um compromisso com essa verdade, em razão de suas múltiplas intenções, inclusive a religiosa, Auerbach conclui que é a organização interna do

mundo criado na obra, ou seja, a realidade narrada, que define a efetiva adesão do leitor, pois, em se tratando da obra de Homero, “Enquanto ouvimos ou lemos a sua estória, é-nos absolutamente indiferente saber que tudo não passa de lenda, que é tudo ‘mentira’” (AUERBACH, 2011, p. 10, grifo do autor). Por outro lado,

A pretensão de verdade da Bíblia é não só muito mais urgente que a de Homero, mas chega a ser tirânica; exclui qualquer outra pretensão. O mundo dos relatos das Sagradas Escrituras não se contenta com a pretensão de ser uma realidade historicamente verdadeira – pretende ser o único mundo verdadeiro, destinado ao domínio exclusivo. (AUERBACH, 2011, p. 11).

Assim, enquanto “Homero permanece, com todo o seu assunto, no lendário”, “o assunto do Velho Testamento, à medida que o relato avança, aproxima-se cada vez mais do histórico” (AUERBACH, 2011, p. 15), ao apresentar personagens que se desenvolvem, passando, por exemplo, de jovens a velhos, em momentos alternados de humilhação e de exaltação, na condição de figuras sob a constante e “dura férula de Deus, que não só as criou e escolheu, mas continua a modelá-las, dobrá-las e amassá-las, extraíndo delas, sem destruir a sua essência, formas que a sua juventude dificilmente deixava prever” (p. 15).

Além do tocante às personagens, Auerbach ressalta a diferença, em termos estruturais, entre a lenda e a história, considerando que aquela se desenvolve “de maneira excessivamente linear”, ao passo que “o histórico contém em cada indivíduo uma plethora de motivos contraditórios, em cada grupo uma vacilação e um tatear ambíguo” que eleva a sua complexidade (2011, p. 16). Tendo em vista esse e outros aspectos que ele julga distinguir a lenda do histórico, o estudioso define que “Escrever história é tão difícil que a maioria dos historiadores vê-se obrigada a fazer concessões à técnica do lendário” (p. 17). A autenticidade, logo, o caráter histórico, prevalece, todavia, em determinados relatos bíblicos, pelo fato de “o contraditório e o entrelaçamento dos motivos nos indivíduos e na trama total” tornarem-se “tão concretos”, afastando-se da tendência à “harmonização aplainante do acontecido”, à “simplificação dos motivos” e à “fixação estática dos caracteres” para evitar “conflitos, vacilações e desenvolvimento, como é próprio da estrutura lendária” (p. 17). Com isso, embora a verossimilhança seja ponto crucial nas duas formas de representação, é a maneira como se tece o discurso narrativo que determina a configuração do histórico.

Acerca desse assunto é fundamental a contribuição de Linda Hutcheon (1991), por desenvolver uma teoria voltada ao tipo de ficção que se constrói a partir do entrelaçamento de elementos ficcionais e históricos, em uma paradoxal combinação denominada “metaficção historiográfica”. A pesquisadora recorre à própria maneira de criar que define a atitude pós-

moderna, isto é, vale-se dos conceitos estabelecidos pela tradição, tanto no que diz respeito à escrita da história quanto no que se refere à produção artística em seus diversos campos, para subvertê-los e, assim, traçar os princípios da poética do pós-modernismo. Segundo Hutcheon, partindo de um modelo estrutural proveniente da arquitetura, “que foi a primeira a utilizar a denominação” (p. 13),

o pós-modernismo é um fenômeno contraditório, que usa e abusa, instala e depois subverte, os próprios conceitos que desafia – seja na arquitetura, na literatura, na pintura, na escultura, no cinema, no vídeo, na dança, na televisão, na música, na filosofia, na teoria estética, na psicanálise, na lingüística ou na historiografia. (HUTCHEON, 1991, p. 19).

Em se tratando da literatura, por analogia, o que caracterizaria o pós-modernismo seria a metaficção historiográfica, narrativa na qual confluem a história, a ficção e a teoria sobre ambas, de modo a possibilitar a problematização do seu próprio processo de construção, tanto na perspectiva da historiografia quanto na da teoria literária. Essa abertura para a problematização favorece a abordagem proposta por Peter Burke (1992) para a narrativa histórica que, segundo ele, deve se abrir para “novas perspectivas”, indo além da apresentação dos fatos e acontecimentos do passado, com a inclusão da análise das estruturas subjacentes a eles, de modo a se ressaltar não apenas *o que* aconteceu, mas também *o como* e *o porquê* aconteceu. Segundo Hutcheon, na metaficção historiográfica, os eventos do passado histórico se entrelaçam com eventos ficcionais, permitindo uma polifonia no discurso narrativo, de maneira que os discursos das margens – da mulher, do negro, do índio, do colonizado, por exemplo, em geral silenciados nas narrativas históricas oficiais, se ressaltam e resultam na apresentação multifacetada dos fatos e acontecimentos históricos. É esse trânsito por diferentes perspectivas em torno de um mesmo aspecto o principal meio para se ampliarem as possibilidades de análise das estruturas subjacentes aos eventos do passado, bem como para convidar o leitor a assumir uma postura ativa e a traçar seu próprio ponto de vista a respeito desses eventos.

Tendo em vista a noção de que a separação entre o literário e o histórico é contestada na teoria e na arte pós-modernas, Hutcheon ressaltava a tendência das leituras críticas da história e da ficção em se concentrar mais no que as duas formas têm em comum do que em suas diferenças. Para ela, ambas

obtem suas forças a partir da verossimilhança, mais do que a partir de qualquer verdade objetiva; as duas são identificadas como construtos linguísticos, altamente convencionalizadas em suas formas narrativas, e nada

transparentes em termos de linguagem ou de estrutura. (HUTCHEON, 1991, p. 141).

Nesse sentido, há uma aproximação entre a perspectiva de Hutcheon e a perspectiva de Hayden White, visto que, embora trilhem por caminhos diferentes para investigar as relações entre o ficcional e o histórico, os dois estudiosos comungam a ideia de que o produto do trabalho do historiador, assim como o do literato, deve ser visto, em primeira instância, como construção linguística, que se estabelece mais pela verossimilhança que pela referencialidade.

A fertilidade de todas essas reflexões reside, sobretudo, no fato de promoverem uma dialética baseada na investigação incansável das especificidades da escrita da história e do fenômeno literário. Ao convergirem, as ideias confirmam e realçam aspectos da historiografia e da literatura e, ao divergirem, aprofundam e expandem as noções traçadas desde Aristóteles a respeito do trabalho do historiador e o do poeta.

Em estudo dedicado à literatura hispano-americana, o pesquisador brasileiro André Trouche (2006) acrescenta a essas ideias, ao analisar pontos essenciais das obras, que adotam a “atitude escritural de tomar o histórico como intertexto ativo” (p. 27). Ele verifica que, no processo de estruturação da escritura americana, essa atitude vem sendo tomada, desde as primeiras crônicas da conquista, seja como paráfrase subserviente, seja como paródia contestadora. A tese de Trouche se baseia na “evidência de que o processo literário hispano-americano apresenta uma sensível unidade construída a partir de uma atitude escritural comum de transferir à ficção o resgate e o questionamento da experiência histórica” (p. 44). Para desenvolver essa tese, o pesquisador analisa a trajetória na qual se estabeleceu o gênero narrativo, nas obras que ele denomina pelo composto “narrativas de extração histórica”, entendido como “o conjunto de narrativas que encetam o diálogo com a história, como forma de produção de saber e como intervenção transgressora” (p. 44).

Trouche desenvolve seu estudo a partir de quatro romances históricos, de épocas distintas, os quais confirmam para o pesquisador a inadequação dos termos “romance histórico” e/ou “novo romance histórico” propostos pela crítica, devido à abrangência do paradigma que ele se propôs a analisar. O pesquisador observa que a afirmação do componente histórico no ficcional foi se efetuando, progressivamente, com a substituição ao maravilhoso na arquitetura narrativa e na configuração do gênero épico. Enquanto na epopeia clássica, o herói partia sempre do universo do real, mas devido à condenação “às peripécias que ultrapassavam os limites do humano, inscrevia-se no campo do maravilhoso, do mítico, do ficcional”, na epopeia latina, na epopeia medieval e na epopeia renascentista, o

maravilhoso aparece “relegado a mero artifício retórico” (TROUCHE, 2006, p.34). Desse processo, originou-se a novela de cavalaria, que rompe com o estatuto de verdade e institui a relação de verossimilhança que marcaria a transição do romance medieval para o romance moderno, no qual seria atribuída ao leitor a função de legitimar a coerência narrativa e não mais a verdade. Trouche considera que este romance, ao estabelecer uma nova convenção de verossimilhança, privilegia sobremaneira a matéria de extração histórica, o que se atesta pelo surgimento do romance histórico, no início do século XIX.

A partir do século XX, todavia, houve uma transformação fundamental e o romance histórico tradicional cedeu lugar ao romance histórico romântico, que introduziu questionamentos à versão apresentada pela história oficial. No entanto, continuava-se “apostando na possibilidade de uma verdade histórica, de uma versão verdadeira da história” (p. 40). A grande transformação ocorreu nos anos de 1970, quando começaram a surgir narrativas, que tomam o histórico como intertexto, abandonando completamente qualquer pretensão de substituir uma versão por outra. Conectadas com a tendência desconstrutiva do pós-estruturalismo, essas narrativas expressam nova concepção de história e nova concepção de discurso, questionando a capacidade de conhecer o passado e representá-lo por meio da linguagem, o que “leva tanto à quebra do pacto de veracidade, celebrada pelo discurso histórico, como à quebra do pacto de verossimilhança no campo ficcional” (TROUCHE, 2006, p. 41).

Para o estudioso, essas duas perspectivas demarcam a trajetória entre o romance histórico e a “metaficção historiográfica”, conforme conceituado por Linda Hutcheon. A partir dessa constatação, as análises de Trouche sobre as narrativas de extração histórica se baseiam nas proposições de Hutcheon acerca da metaficção historiográfica, reafirmando a ideia defendida também por White, de que tanto a escrita da história quanto a da literatura são, antes de mais nada, discursos, construtos linguísticos “altamente convencionalizados em sua forma narrativa (nada transparente, portanto), e parecem ser igualmente autoconscientes e intertextuais, desenvolvendo-se em constante e contínuo diálogo com outros textos de outras linguagens” (TROUCHE, 2006, p. 41).

Na presente pesquisa, que tem como objeto algumas narrativas de Ana Maria Machado, são considerados os investimentos para se resguardar as especificidades do literário e do histórico, conforme registrado pelos estudiosos mencionados. A questão da referencialidade analisada por Ricoeur é levada em conta, principalmente em razão das influências de certos fatos e acontecimentos históricos na constituição pessoal e profissional da escritora, a se refletir na composição das personagens e dos enredos das narrativas. Mas é numa perspectiva

que mais se aproxima da teoria de Linda Hutcheon sobre a metaficção historiográfica e nos estudos de Trouche a respeito das narrativas de extração histórica que seguem as análises do diálogo entre literatura e história, uma vez que, nas obras selecionadas, o histórico e o ficcional se entrecruzam indistintamente, estabelecendo uma tensão permanente entre os vestígios do passado histórico e a imaginação criadora.

Tanto nas novelas, quanto nos romances de Ana Maria Machado, a recorrente referência à colonização do Brasil e da América e à ditadura militar sucede em contextos fundados em espaço e tempo históricos e com base em fatos e acontecimentos registrados pela historiografia. Todavia, diferente do que ocorre nos considerados romances históricos, em que se ressaltam figuras representativas dos processos históricos aludidos, as narrativas da autora exploram o universo de personagens fictícias, que representam os que partilharam daqueles processos, mas não foram considerados nos registros oficiais. Por serem frutos da criação literária, essas personagens são plenas de flexibilidade e se constituem segundo a ótica escolhida para se promover a revisão crítica dos fatos e acontecimentos que muito influenciaram a formação da identidade dos povos da América, especificamente do Brasil. Assim, são personagens que trazem em si o traço da pluralidade, ao mesmo tempo em que se estabelecem como indivíduos dotados de peculiaridades, de vitalidade, cada um com uma motivação diferente para revisitar o passado histórico. Nesse sentido, as narrativas de Ana Maria Machado apresentam um traço fundamental das narrativas de extração histórica investigadas por Trouche, as quais não trabalham “com personagens que tenham assento nos cartórios de registro civil da sociedade” e, por isso, são dotadas da liberdade para analisar, denunciar e recuperar a experiência histórica da sociedade (2006, p. 28).

2.1 Colonização e ditadura militar: interseções na poética de Ana Maria Machado

A colonização da América e a ditadura militar nos países sul-americanos trouxeram em comum o peso do autoritarismo e do tolhimento da liberdade. Ambas configuraram momentos de subversão dos sentidos, arquetipicamente, atribuídos à terra natal, como lugar de aconchego, abrigo, segurança, proteção. Da mesma forma que as gerações sujeitadas ao processo de colonização tiveram seu percurso alterado com as investidas dos europeus em busca de riquezas, as que viveram o período de ditadura tiveram sua história fortemente influenciada pelo sistema opressivo instituído pelos militares. Nos dois momentos, a liberdade foi limitada e as forças de resistência precisaram ser instauradas, configurando processos de influências recíprocas entre a parte opressora e a parte oprimida, a se refletir na história das gerações posteriores.

Os pesares estabelecidos na memória coletiva dessas gerações tendem a permear as retomadas ao passado, conduzindo a uma análise crítica que faz predominar o enfoque sobre as perdas advindas com aqueles marcos históricos. Nas narrativas de Ana Maria Machado, embora esteja latente a noção de que a mistura de etnias promovida pela colonização tenha enriquecido a identidade da nação brasileira, bem como a dos povos da América em geral, uma indignação pela forma impositiva como ocorreu o processo oferece a tônica às abordagens, por isso a recorrência aos discursos da margem. No mesmo sentido seguem as referências à ditadura militar, processo histórico sem qualquer mérito, mas que provocou investimento na criatividade por parte de artistas e intelectuais lúcidos em relação ao contexto social, político e cultural da época.

Em ensaio intitulado “Nas asas da liberdade” (2010), a autora analisa algumas formas de censura e repressão diretamente ligadas ao sistema político ditatorial e que ela presenciou desde muito pequena. A análise se expande na lembrança de outras formas que extrapolam os limites da política e se manifestam na esfera cultural e educacional, como resultado de conservadorismos e de fundamentalismo religioso. A autora reconhece em si mesma a propriedade para abordar o assunto: “Porque eu não conheço a censura por ter lido sobre ela ou visto algum filme. Eu sofri suas consequências na pele, no sangue e as trago no coração ou no cérebro. Em alguma parte vital de mim mesma. É daí que falo dela”. Ainda assim, sua sensibilidade não é menor ao abordar a repressão instituída durante a colonização, pois é certamente nessa parte vital que ela acessa também os sentidos mais profundos daquele processo registrados na memória coletiva, e fala pelas gerações antigas como quem fala por si mesma, visto que traz em sua essência o acúmulo das experiências de seus antepassados. Um

forte sentimento brotado da tensão entre as dores provocadas pela opressão nos dois momentos históricos e o anseio pela liberdade mobiliza, então, o processo criativo da autora, fazendo com que a revisão ficcionalizada desses momentos se constitua em um caminho para alcançar tal liberdade, analisando as estruturas subjacentes, ou seja, “o como” e “o porquê” (BURKE, 1992), e investindo no progresso da consciência coletiva, na perspectiva de que aquelas formas de opressão não mais se repitam (RICOEUR, 2007).

Assim, os processos de colonização da América e do Brasil, bem como o da ditadura militar, constituem, como diria Trouche, “intertextos ativos” na poética de Ana Maria Machado, porque mantêm um diálogo com o ficcional, alicerçado no questionamento da experiência histórica, no juízo de verdades absolutas, na reflexão sobre a ontologia e a identidade do povo brasileiro e da América, de modo geral.

2.1.1 *De olho nas penas* do mundo

A narrativa *De olho nas penas* (1985) tem como protagonista Miguel, um garoto de oito anos de idade, que se sentia confuso em relação a sua identidade, por entender que tinha “dois pais, e uns cinco países pelo menos” (MACHADO, p. 9), pois “era filho de Carlos e tinha o sobrenome de Luís” (p. 15); recebia carinho e cuidados de Luís, segundo marido de sua mãe, mas também o carinho e cuidados de Carlos, “um pai que ficava muito tempo sem vir ver o filho e que sempre estava meio diferente quando aparecia: às vezes de óculos, às vezes de bigode e barba, às vezes com uma cor diferente de cabelo. E sempre com um nome novo” (p. 10). A dúvida em relação à nacionalidade se devia ao fato de o Brasil ser “o país onde nasceram a mãe e os dois pais de Miguel” e também “o país que fez Miguel ficar sendo brasileiro. Mas não foi onde ele nasceu. Ele nasceu mesmo foi no Chile” (p. 11).

A alusão à ditadura militar constitui o ponto de partida para abordar o impasse vivido por Miguel e ocorre a partir da apresentação do pai Carlos, com seu paradeiro incerto e suas múltiplas maneiras de se revelar para o filho, e se amplia com a informação de que o garoto já percorrera vários países, na companhia dos pais, em situação de instabilidade. As lembranças meio confusas que Miguel trazia do período em que viveu no Chile também aludem à ditadura. E como a narrativa se desenvolve sob o ponto de vista do menino, é bastante sutil e limitada essa alusão, pois a condição de criança ainda pequena não permitiria que ele percebesse o contexto em sua dimensão e totalidade. Pela mesma razão, as referências à colonização da América são feitas por meio de uma linguagem metafórica, refletindo uma maneira de perceber a realidade, que é típica do universo infantil. As questões históricas,

geralmente lembradas apenas em escritos destinados a adultos, são, todavia, tratadas com profundidade, mantendo viável o diálogo com o leitor criança que, pelos processos de identificação, pode ser conduzido com Miguel pela viagem que este realiza em sonho pelos principais pontos da América e da África, onde se estabeleceram as forças opressoras da colonização das terras americanas.

Nessa viagem, Miguel é conduzido por uma força configurada em uma personagem que, a princípio, denomina-se Amigo, mas depois é denominada Quivira por Miguel, e que apresenta, em diferentes momentos, a história dos povos que sofreram a opressão dos colonizadores. A viagem ocorre em uma noite em que o menino dorme em casa da avó, embalado pelo barulho do vento anunciando chuva, um “vento musical, como um pastor nas montanhas, chamando as cabras, as ovelhas” (MACHADO, 1985, p. 17). Diluídas as fronteiras entre a realidade e o sonho, Miguel sente que alguma coisa o pega no colo:

Estava escuro, não dava para ver bem. Parecia uma ave. Um condor, talvez. Que voasse bem para o alto daquelas montanhas. Ou seria o vento? Mas era macio e quentinho, um colo forte como o do pai Carlos, mudando de cara e de jeito mas sempre protetor. Miguel foi fechando os olhos e aproveitou o chamego gostoso daquele colo que só podia estar levando para algum lugar bom, como um anjo. (MACHADO, 1985, p. 17).

Era o colo do Amigo que, naquele momento, configurava o índio guerreiro e as riquezas da “terra das montanhas”:

A pele era cor de cobre, avermelhada. Na cabeça, um diadema de ouro bem no alto, todo trabalhado. Brincos pendurados nas orelhas. Não tinha viseira nem máscara, mas tinha uma narigueira, também de ouro, que escondia parte do rosto. Não admira que Miguel tivesse achado que o Amigo era de ouro. O resto do corpo também brilhava. Penduradas no pescoço, cobrindo o coração, placas de ouro formavam um peitoral. E o ouro continuava em braceletes, pulseiras, tornozeleiras. O Amigo parecia mesmo um sol humano. (MACHADO, 1985, p. 21-23).

E era “como uma lembrança de pai” (MACHADO, 1985, p. 24) levando Miguel para uma espécie de revisão do processo de colonização da América, extraído do silêncio da história a memória dos que pagaram com dor e sofrimento pela ganância dos colonizadores europeus. Antes de iniciarem o percurso na “terra das montanhas”, Amigo aconselha Miguel:

– Vamos ver alguns segredos de nossa terra e de nossa gente. Primeiro você fecha os olhos e respira fundo, deixe todo esse ar daqui de cima da montanha encher seus pulmões. Depois ouça com atenção. E depois, se segure firme e fique quieto, porque não vai poder se meter em nada do que a gente vai ver. (MACHADO, 1985, p. 26).

Diante do questionamento de Miguel sobre as razões por que não poderia intervir nos acontecimentos a que assistiria, o Amigo esclarece que é “Porque são coisas que já aconteceram há muito tempo, e ninguém pode mudar o que passou. A gente só pode é ver com atenção, para ficar sabendo e não deixar acontecer nunca mais” (MACHADO, 1985, p. 26). Ouvindo ainda o som da “flauta fabricada pelo vento”, Miguel pergunta ao Amigo quem está tocando e ele responde que é um pastor de lembranças e finaliza dizendo: “Vamos, agora respire fundo, feche os olhos e *vamos lembrar*” (p. 26, grifos nossos). Nesse convite do Amigo está patente a noção de que um povo se constitui na continuidade de suas gerações e que cada indivíduo traz em si o acúmulo das vivências de seus antepassados, de modo que, ao construir a própria história, cada geração acrescenta um elo na corrente da história coletiva. Miguel, nesse sentido, não está isolado em seu tempo, visto que é sujeito de um único e progressivo processo histórico. As imagens às quais assistiria seriam, assim, lembranças e não revelações para ele.

A partir da análise freudiana do luto, Ricoeur (2007) traça um conceito de “memória histórica enferma”, lembrando das “grandes celebrações funerárias em torno das quais um povo inteiro se reúne” e estabelece “relações cruzadas entre a expressão privada e a expressão pública” (p. 92). Com base nos aspectos de que se reveste uma guerra, bem como os seus efeitos tanto sobre a comunidade vencedora quanto sobre a vencida, o autor afirma:

Aquilo que celebramos como acontecimentos fundadores são essencialmente atos violentos legitimados posteriormente por um estado de direito precário. A glória de uns foi humilhação para outros. À celebração, de um lado, corresponde à execração, do outro. Assim se armazenam, nos arquivos da memória coletiva, feridas simbólicas que pedem uma cura. (RICOEUR, 2007, p. 92).

A “memória-lembrança” seria, para Ricoeur, o caminho para essa cura. O autor distingue a memória-lembrança da memória-repetição, considerando que, enquanto a primeira “é fundamentalmente uma memória crítica”, a segunda “resiste à crítica” e, por isso, não conduz ao “que Freud chamava de trabalho de rememoração” (RICOEUR, 2007, p. 93). Na memória-repetição, de um lado, as lembranças são cultivadas “com deleite lúgubre” e, de outro, são evitadas “com consciência pesada” e se “Uns gostam de nela se perder, outros temem ser por ela engolidos” (p. 93). Na memória-lembrança, por sua vez, efetiva-se o “verdadeiro trabalho de luto”, ou o trabalho da lembrança, que é, por natureza, libertador. Ao aceitar o convite do Amigo para “lembrar” o modo como ocorreu a colonização da América,

Miguel se sujeita a um trabalho da lembrança que, além de libertá-lo das inquietações relativas à sua identidade, impulsiona a consciência coletiva rumo a uma superação das dores decorrentes daquele processo histórico, porque as imagens assistidas como a “um filme” revolvem também as raízes de seus antepassados nas terras americanas e africanas.

Nas primeiras imagens assistidas por Miguel, já se estabelece o absurdo decorrente do encontro entre duas perspectivas completamente antagônicas: a dos índios nativos da América e a dos invasores europeus; os primeiros, abertos para receber com festas e presentes os estrangeiros; os segundos, armados para matar, massacrar e conquistar riquezas:

Primeiro viram umas naus e caravelas chegando a uma praia e os cavaleiros desembarcando com seus cavalos, suas armaduras, suas armas. Tinham uma roupa de guerra feita de ferro, e de ferro cobriam a cabeça, e também de ferro tinham espadas, escudos e lanças. Os homens cor de fogo os receberam com muitas festas, como se os cavaleiros fossem convidados de honra ou deuses. Deram-lhes presentes: comidas gostosas, aves bonitas. Puseram seus melhores enfeites. E os enfeites tinham ouro, tinham prata, tinham esmeraldas.

Miguel via tudo como se fosse um filme passando na sua frente, ou um sonho dentro de sua cabeça. Viu os cavaleiros fazerem sinal que queriam ouro e pediram mais ouro, ainda mais, sempre mais. Viu muitas e muitas vezes as matanças, os cavalos atropelando os homens cor de cobre, os cavaleiros massacrando, roubando tudo o que eles tinham, derramando muito sangue, acabando com cidades inteiras, mesmo com toda a luta – (MACHADO, 1985, p. 26-27).

Eram imagens tão violentas, que “Miguel nem aguentava mais ver” (MACHADO, 1985, p. 29), mas sua relação com toda aquela história o impelia para continuar a lembrar o passado, guiado pelo Amigo, ali, representando uma consciência crítica acerca do ponto de vista sob o qual aquele passado tem sido abordado pela história tradicional:

– Que é isso?

A voz do amigo estava triste quando respondeu:

– É tudo verdade. Coisa que aconteceu mesmo, com nossa gente, há muito tempo. Na certa você vai estudar na escola isso quando crescer, aprender que esses cavaleiros foram grandes heróis da conquista de uma terra e de um povo. Nossa terra e nosso povo. Mas não é verdade. Eles não foram heróis. Eles foram os ganhadores. E escreveram a história. Mas mesmo do jeito que eles escreveram, dá para a gente saber que as coisas aconteceram assim como você está vendo. (MACHADO, 1985, p. 29).

Resoluto a prosseguir com aquela viagem de lembranças na companhia do Amigo e inspirado pelo voo e pelo canto do quetzal, “o pássaro da liberdade”, Miguel chega à “terra dos rios” e lá amplia sua compreensão sobre o mundo, a natureza, os animais, os homens, a partir das múltiplas representações de seu companheiro que, aos seus olhos, pode ser chamado

de “Quivira”, pois “vira gente, vira pássaro, vira assovio de flauta, vira colo de anjo para carregar a gente, vira povo antigo, vira amigo novo, vira tudo. E vira também as idéias que a gente tem na cabeça, pensando que estão arrumadinhas, vira tudo de perna para o ar” (MACHADO, 1985, p. 37). O Amigo, ou Quivira, nesse sentido, configura o movimento interior que resulta no amadurecimento alcançado por Miguel naquela viagem de reencontro com suas origens e que lhe permite reconhecer a verdadeira essência da terra: “– Antes eu achava que o segredo da terra devia ser uma espécie de tesouro enterrado. Você revirou essa idéia, com as coisas que me mostrou. Estou começando a achar que é o sangue que nossa terra bebeu” (p. 37).

Por meio de mergulhos na água de “poderes mágicos” do rio da “terra dos rios e das florestas”, Miguel entra em contato com as lendas das origens de várias tribos da América e sente consolidar ainda mais seus laços com aquela terra, ao poder, em cada mergulho, sentir na própria pele o que é ser um “diferente e parecido” nativo da região e, assim, ficar sabendo a história de seu povo. Primeiro, “Miguel gostou de ter virado ticuna para saber disso” (MACHADO, 1985, p. 38), depois,

Miguel gostou de ter virado camaiurá para saber disso. E ficou querendo virar juruna e maué e caapor e beijo de pau e arara e cinta larga e carajá e canela e cadivéu e todo tipo de índio para saber na pele molhada como todos tinham começado e como tinham aparecido os bichos todos, e o sol e a lua, e a noite e o dia, e como os homens tinham conseguido o fogo em cada lugar e como tinham surgido o milho e a mandioca, e o guaraná e o urucu. (MACHADO, 1985, p. 39).

A satisfação diante da possibilidade de continuar a mergulhar no rio e a puxar fios e mais fios da história de cada uma daquelas tribos fez com que Miguel concluísse:

– E eu não quero sair daqui. Acho que esta terra é minha terra, Quivira. Junto com aquela outra que bebeu o sangue que os cavaleiros derramaram. Eu tenho muitos países, sabe, Quivira? Às vezes eu ficava até sem saber de onde eu sou mesmo. Mas agora eu estou sabendo, muito de verdade, que eu sou destes lugares onde você está me trazendo. Da terra das montanhas e dos vulcões, e desta outra ao lado, a terra do grande rio e da floresta. As terras dos homens cor de fogo. Estou gostando. Agora eu sei que aqui é meu lugar. (MACHADO, 1985, p. 40).

Mas a viagem precisava prosseguir e foi como uma nuvem formada por gotinhas do rio que Miguel foi conduzido até a “terra das savanas”, do outro lado do mar, onde encontrou Quivira transformado em leopardo: “– Estou te conhecendo, Amigo. Você é Quivira, que também é guerreiro dos homens cor de fogo, e também é a ave de olho nas penas. E agora é o

gato de olho no pêlo” (MACHADO, 1985, p. 49). Antes, porém, Miguel encontrou Ananse, uma aranha tecedeira de histórias, que sugere o entendimento de que a narrativa, histórica ou ficcional, cumpre papel fundamental na trajetória da humanidade, porque, além de revelar os vestígios do passado, constitui em si mesma um rastro progressivo da passagem do homem pelos diferentes tempos e espaços. E é no conjunto de histórias trançadas com os fios da memória individual e da memória coletiva que se constrói a teia, a força histórica que sustenta a humanidade. Para Ananse,

Todas as histórias do mundo não ficam guardadas numa só cabeça, por maior que seja. Ficam é em todas as cabeças do mundo. E precisam trocar os fios pra lá e pra cá, trançar o que cada um vai tecendo. Se não, ninguém faz teia nenhuma. E num fio solto ninguém pode morar. Para se ficar vivendo, precisa de uma teia. (MACHADO, 1985, p. 51).

De Ananse Miguel ouviu a lenda de Nchapi e o Lagarto, na qual se apresenta a ideia de que ambos podem ser considerados da mesma família, embora um seja pássaro e o outro réptil, porque os dois nascem de um ovo e possuem outros pontos em comum. A partir dessa história e da apresentação feita por Quivira da história da “terra das savanas e das matas, a terra do outro lado do grande mar, a terra dos homens cor da noite” (MACHADO, 1985, p. 51), Miguel reconhece que suas origens se estendem para além das terras americanas, cuja colonização envolveu também os povos das terras africanas, em um processo impositivo e violento, que fez espalhar “muitas penas” e gerar na “terra das montanhas” e na “terra dos rios” uma mistura entre “homens cor de cobre”, “homens cor da noite” e “homens de cabelo de mel”. Para ele, era a revelação de sua terra, aquela que “tem os segredos e as dores dos dois lados do mar” (p. 52).

Na volta para casa, Miguel é novamente conduzido por Quivira, em um “vôo leve e veloz, de penas macias e colo gostoso” (MACHADO, 1985, p. 56). Na imagem que se constrói a partir de um ovo que ele recebe de seu companheiro e trata de parti-lo “em pleno vôo” e “no meio da noite”, já se evidencia o fortalecimento alcançado com aquela viagem de lembranças, pois, naquele momento, Miguel deixa a condição de expectador e potencializa aquele movimento em seu universo particular, partindo o ovo e fazendo com que a clara se transforme em “um fiapo de lua no céu” e a gema em “um sol bem amarelo, redondo e brilhante”, nascido do mar (p. 56):

E Miguel sabia que o sol e a lua eram dele, que a noite e o dia eram dele, que as terras dos dois lados do mar eram dele com todos os seus segredos, e que

ele fazia parte também dos homens dos dois lados do mar com seus mistérios. Todos filhos do sol. (MACHADO, 1985, p. 56).

Esse momento em que Miguel tem o poder de fazer surgir a noite e o dia, com o ovo recebido do Amigo, encerra a viagem em sonho pela história daquelas terras e anuncia uma nova fase da vida, em que o menino, provavelmente, lidaria com mais tranquilidade com as questões relativas a sua identidade. Como aquele ovo, Miguel era possibilidade plena de continuidade de uma espécie, a espécie humana, que mesmo espalhada por diversos cantos da terra, não perde a essência que mantém irmãos os homens de todas as etnias. Conhecer os segredos da terra “de perto, de dentro, como a gente conhece um Amigo” (MACHADO, 1985, p. 57) seria, então, como conhecer a si mesmo e poder agir rumo à definição da própria história. Assim, Miguel, que antes da viagem não conseguia assoviar para fora, feliz e com “vontade de cantar, tocar, fazer qualquer música” (p. 57), experimentou e conseguiu.

Quivira não poderia mesmo ter forma fixa, porque era a configuração de uma energia íntima correspondente ao sentido de pai construído por Miguel a partir do pai Carlos, um homem que mudava sempre de aparência para sobreviver aos duros tempos da ditadura militar nos países sul-americanos e que, certamente, lutava pela liberdade, imbuído de uma causa coletiva. Como o pai Carlos, Quivira era para Miguel:

– Um Amigo que pode ser forte ou delicado, que sabe das horas de se esconder e ficar sozinho e das horas de fazer coisas junto com os outros, que se disfarça no meio da selva, que cada dia pode aparecer de um jeito diferente, quando a gente menos espera. Mas que eu sempre vou conhecer em qualquer lugar, mesmo que cada um chame de um nome diferente. (MACHADO, 1985, p. 58).

Quivira, lembrança de pai, sensibilidade às dores do mundo, energia íntima que fez Miguel transpor as barreiras do tempo e a condição individual e percorrer um dos principais momentos da história de seus ancestrais, sentindo na pele o que era ser um deles, assistindo de perto à ação opressora que mudaria a trajetória de um povo e determinaria os rumos futuros de sua história. Miguel, personagem de ficção, configuração de uma humanidade intensa, de uma consciência inquieta quanto a qualquer atitude que gere injustiça e desigualdade entre os homens, força de resistência e de luta, sempre de olho nas penas do mundo, para que não se repitam os horrores do passado.

2.2 Desejo de expandir horizontes

Ter acesso, ainda que de maneira indireta e superficial, a imagens relativas aos vários continentes não é difícil, no contexto atual, em que a tecnologia permite a conexão de qualquer ponto a outro da Terra. Assim, já não há mistérios quanto aos aspectos geográficos e culturais predominantes em cada continente e, por mais que reservem descobertas, as viagens são orientadas por uma expectativa construída a partir de informações previamente obtidas a respeito do trajeto e do destino final. Inversamente, nos tempos que antecederam as navegações colonizadoras europeias, as imagens que se tinham de um continente para outro se fundamentavam em projeções imaginárias sobre o desconhecido, que tanto poderia ser paradisíaco e hospitaleiro como tenebroso e inóspito. O que alimentava a construção dessas imagens é a natureza curiosa do homem que, não satisfeito em conhecer apenas o território de sua origem e as adjacências, sempre se sentiu instigado a desbravar lugares distantes, escondidos por trás de montanhas, rios e mares.

Desse modo, a possibilidade de atravessar os oceanos e descobrir como é do outro lado alimenta há séculos o imaginário ocidental e foi o princípio das grandes navegações que abriram caminho para o encontro entre as civilizações europeias e os povos da África, da Ásia e da América, entre o século XV e início do século XVII. De acordo com os registros da História, as empreitadas que resultaram nesse encontro foram motivadas por intenções de novas descobertas que trouxessem, além de glória e fama, riquezas extraordinárias. Mas era preciso ter audácia, forte espírito empreendedor e muita coragem para enfrentar as adversidades da viagem, muitas vezes, representadas por seres fantásticos e monstruosos a habitar as águas por onde passariam as embarcações. Os que realizaram a façanha de atravessar o oceano e aportar em outros territórios, como Vasco da Gama, Cristóvão Colombo e Pedro Álvares Cabral, tiveram seus nomes eternizados pela História, inspiraram seguidores, figuraram, conforme a perspectiva de Auerbach (1997), o herói navegador anunciado no Ulisses de Homero e fundaram as bases do mito do colonizador.

Na produção literária de Ana Maria Machado, embora seja marcante a indignação quanto à ação opressora do colonizador europeu na América e na África, essa imagem sombria de que ele é revestido passa, em algumas obras, por um processo de eufemismo, de modo a se sobressair o lado curioso e aventureiro indicativo do espírito criativo do ser humano em qualquer tempo e lugar. O mito do colonizador, nesse sentido, se manifesta por meio de personagens tomadas pelo desejo de expandir horizontes, de sair da região onde nasceram e onde vivem, de atravessar fronteiras e conhecer o que se passa do outro lado. A

perspectiva não é mais a de explorar novos territórios e alcançar glória e riquezas, mas a de ampliar as experiências de vida, conhecendo de perto outras terras, outros climas, outras culturas e a história dos antepassados.

2.2.1 *Do outro lado tem segredos*

Em *Do outro lado tem segredos* (2005), o desejo de expandir horizontes faz parte da essência do personagem Bino, um garoto que sempre viveu em uma vila de pescadores situada no litoral brasileiro e que sonhava em um dia cruzar o mar e conhecer os segredos do outro lado. A obra põe em pauta a colonização do Brasil, enfatizando a opressão sofrida pelos africanos e pelos indígenas. Por um lado, fica sugerida a indignação quanto à ação invasora, impositiva e cruel dos conquistadores europeus; por outro, celebra-se a participação da cultura africana na constituição da identidade brasileira.

Bino “gostava muito de ficar olhando o mar e pensando. Reparando nas conchinhas da beira da areia” (MACHADO, 2005, p. 8). Mesclava um olhar minucioso e atento ao cotidiano dos pescadores da vila com uma força imaginativa quanto ao que teria do outro “lado onde o mar encontra o céu” (p. 21). Sua imaginação era alimentada pelas histórias ouvidas da “avó Odila”, sobretudo as que traziam aventuras no mar. A narrativa, nesse sentido, recupera a figura do narrador ancião, que é reconhecido pela sua longa experiência de vida e que, portanto, é valorizado como quem tem o que contar, conforme analisa Walter Benjamin (1994) em ensaio sobre o narrador. Essa ideia é realçada com a importância recebida pelo personagem Mané Faustino, velho pescador da vila, a quem Bino recorreu para saber o que se avistava do outro lado do mar:

- Dá para ver a terra? – quis logo saber Bino.
- Daqui pertinho, no *lanço* da rede, dá para ver tudo, as casas, as árvores, os quitungos. Mais para lá, na boca da enseada, a gente vê o morro lá atrás, aquela amendoeira grande do lado da capela, a praia daqui e todas as praias em volta...
- E mais longe? – O coração de Bino estava até batendo mais rápido.
- Mais longe a gente vê só a linha da terra.
- E depois?
- Depois não vê mais nada daqui. Mas sempre vê muito mar, muito céu, tudo muito grande em volta da canoa, todo aquele mar-oceano.
- Bino respirou fundo e perguntou:
- E do outro lado, seu Mané Faustino?
- Do outro lado também, só água e céu. No mar-oceano é assim, de todos os lados.
- E se a gente continuar?
- Aí perde o caminho de casa, não dá para voltar...

- Mas será que não dá para chegar em outro lugar?
- Que outro lugar, menino?
- Não sei. Mas não tem nada se a gente for a vida toda, até ver o que vai encontrar do outro lado do mar? (MACHADO, 2005, p. 36-37).

Tomado pela inspiração típica do navegador curioso, Bino não se sentia plenamente satisfeito com as descrições do velho pescador, por elas se pautarem em limites que, em sua opinião, poderiam ser superados. Mas ouvia com muita atenção e interesse as histórias que Mané Faustino contava sobre as relações entre os dois lados do Oceano Atlântico, as quais faziam parte do processo de colonização do Brasil e que resultaram na miscigenação do lado de cá, onde nasceu e vivia Bino. Com o insistente questionamento do menino, o velho contou a ele e ao amigo, um garoto chamado Dilson, a respeito das pessoas que vieram do outro lado do mar, em cativeiro. Mané Faustino disse que elas só contavam “coisa triste”:

- Coisa triste como? Conta tudo, seu Mané Faustino...
- Coisa triste da viagem, do cativeiro, dos maus-tratos. Pai para um lado, filho para o outro, pancada, todo mundo sem entender nada do que estava acontecendo, tudo amontoado no porão, preso com corrente, sem saber para onde ia, sem querer comer para ver se morria de uma vez e acabava aquele inferno... Coisa triste... Não é bom lembrar... (MACHADO, 2005, p. 38).

Como Bino ainda insistia em saber como era do outro lado do mar, de onde vinham aquelas pessoas, o velho pescador contou que lá tinha “Coisa boa... Terra do rei... E todo mundo solto trabalhando junto, comendo junto, fazendo festa... Tinha até reis...” (MACHADO, 2005, p. 38), que também foram trazidos “para o lado de cá” pelos europeus: “E depois do mar, espalharam na terra daqui todo mundo que sobrou, todo mundo que não morreu na viagem. Cada um para um lado. Ninguém viu mais os reis. Só ficavam falando neles, contando história, cantando música de lá do outro lado” (p. 38).

Por considerar que naquela história só havia “coisa triste”, o velho pescador transparecia que “não queria falar mais”. Por isso, Bino ficou sabendo de mais detalhes do que se encontra do outro lado do mar por meio de seu irmão Tião, que estudava na cidade e sabia que daquele lado se situa a África. No diálogo entre os irmãos, firma-se a noção de que se tratava da história de seus antepassados, uma história de que Bino tomava conhecimento graças à curiosidade que o movia naquela fase da vida. Prestando esclarecimentos ao irmão, Tião confirmou que a “África é igual à mãe da gente”, só existe uma, e que “Foi de lá que a nossa gente veio” (MACHADO, 2005, p. 60). O reconhecimento da descendência africana intensificava as lembranças que os garotos reviravam sobre a história dos antepassados e eles

transferiam para o discurso o sentimento de que não só faziam parte daquele povo, mas eram o próprio povo que sofria a opressão dos colonizadores:

– Eu sei, isso eu sei. – Foi-se animando Bino. – *A gente* veio nos navios, tudo cativo, amarrado, levando pancada. Depois foi todo mundo espalhado na terra do lado de cá, trabalhando de graça para os outros, sem poder ir embora. Só não entendo é como é que deu para espalhar tanto, para um ficar tão longe do outro, se antes era tão perto numa África só...

– É que a África é muito grande, Bino. E *a gente* foi espalhado de propósito, porque se ficasse perto podia combinar fugir, bater no dono, alguma coisa assim. Mas mesmo lá na África, não ficava todo mundo perto uns dos outros. Lá tem muitos lugares. Tem Guiné, tem Angola, tem Congo... (MACHADO, 2005, p. 60, grifos nossos).

As descobertas sobre a terra dos ancestrais ampliavam para Bino os sentidos da cultura africana presente em sua vida na vila de pescadores. Na festa de São Benedito, que ele costumava apreciar intensamente, enquanto “As danças iam animadas, cheias de voltas e de passos, de cumprimentos e reverências”, “Dentro da cabeça dele, as idéias também faziam suas contradanças, indo e vindo, brincando de roda, girando corrupio, fazendo cordão” (MACHADO, 2005, p. 69) e novos questionamentos iam surgindo:

Se a África era como a mãe, esse tal de Zâmbi devia ser como o pai. A música acabava e ele saía atrás de Tião:

– Quem é Zâmbi?

– Que pressa é essa?

– Me diz, vamos... Quem é Zâmbi? (MACHADO, 2005, p. 69).

A história de Zumbi dos Palmares, rei africano escravizado no Brasil, é, assim, lembrada na obra, com ênfase em sua luta pela própria liberdade e pela liberdade de seu povo. Partindo da perspectiva de que qualquer afro-descendente pode ser “tataraneto” de Zumbi, Bino concluiu que poderia haver “uma porção de reis ao mesmo tempo” (MACHADO, 2005, p. 72), o que representaria uma força de coletividade constituída de “todos os que quiserem brigar para ninguém mais ser cativo” (p. 73). Embora essa referência esteja diretamente ligada à população negra, a noção de liberdade que Bino trazia transcende as questões étnicas, em favor do humano em sentido pleno, destituído de preconceitos e segregações, pois ele pode perceber a amplitude da opressão instituída pelos “homens” que “trouxeram aquela gente toda presa, para ser escrava do lado de cá” (p. 48), conversando também com Maria, uma menina descendente indígena, que lhe falou da condição dos índios naquele mesmo processo histórico. Assim como Bino desejava saber os segredos do outro lado do mar, Maria sonhava com o que poderia existir do outro lado do morro:

– É... Eu sempre ficava olhando para as árvores, a mata, o morro e ficava horas pensando no que é que podia existir do outro lado. Um dia eu perguntei a minha avó e ela falou umas coisas que eu não entendi direito. Continuei perguntando. A ela e a todo mundo que pudesse me dar uma resposta. E não ficava só perguntando, não. Às vezes, ficava olhando e imaginando, de olho grudado na estrela, querendo saber do caminho dela. (MACHADO, 2005, p. 46).

A amizade entre Bino e Maria sugere uma cumplicidade entre os dois grupos étnicos que, em comum, trazem a marca histórica da opressão imposta no processo de colonização do Brasil. Ele, descendente africano, ela, descendente indígena, ambos mobilizados por uma força originária da memória coletiva, que impele para a busca das próprias raízes, para o zelo de uma identidade, que se mantém viva, apesar das transgressões sofridas. Essa cumplicidade é selada de maneira simbólica no final da narrativa, com a imagem de um jasmim-estrela refletindo o movimento íntimo experimentado por Bino e o estado de plenitude no qual ele se encontrava após tomar conhecimento de suas origens.

Foi Maria quem o presenteou com o jasmim-estrela que, com seu perfume e sua forma, fez Bino ficar “gostando” e “também cheirando, sentindo, olhando, pensando (MACHADO, 2005, p. 73). Diferente das outras estrelas – como a estrela-do-mar, a “estrela do céu” e a estrela da rosa-dos-ventos – aquela era uma estrela que tinha cheiro e tinha cor, por isso talvez fosse estrela da água, “porque precisava regar. Do céu, talvez, porque o cheiro seguia na brisa. Mas talvez também fosse de mostrar caminhos” (p. 73). Assim, com o jasmim na palma da mão, Bino percebeu que:

Uma ponta mostrava o caminho do mar, da África, do começo de tudo, da gente que veio antes, da história sem cativo. Mas era também o caminho de depois, de saber como vai ser, de todos os reis, tantos, todos os que quiserem brigar para ninguém mais ser cativo.

Outra ponta mostrava o caminho oposto, o da terra, da mata atrás do morro, da gente de Maria, dos donos do lado de cá, mortos, prisioneiros, cativos, doentes. Mas também bonitos, fazedores de coisas lindas, entendedores de bichos de pêlo e pena, de plantas e insetos, de águas e estrelas, capazes de saber melhor do que qualquer um como é que se pode viver bem nesta terra.

Outra ponta mostrava a vila, com a festa, com são Benedito e Zâmbi, com o rei Congo e a espada, com a figa de Guiné da avó e a reunião alegre de todo mundo, com os ensinamentos de Tião e a amizade de Dilson, com a sabedoria de seu Mané Faustino e o trabalho de cada um.

Outra ponta mostrava Maria, com cheiro de mato e brilho de fonte, sorrindo para ele, abrindo um caminho.

Outra ponta mostrava ele mesmo. Bino, Benedito, pescador, rei, Zumbi, lado de lá, lado de cá. Ele com tudo o que tinha dentro, todas as idéias

girando, todos os sentidos batendo no coração, uma estrela de tantas pontas dentro do peito, piscando e iluminando [...]. (MACHADO, 2005, p. 73-74).

Ele descobriu, então, que “era capaz de ler”, não como Tião, que “lia os livros”, mas “feito a avó Odila e Mané Faustino, feito a avó de Maria e o rei Congo, feito Zumbi do reino do Quilombo” (MACHADO, 2005, p. 74). A estrela de cinco pontas apoiada em sua mão era, portanto, muito reveladora e podia indicar os caminhos de sua história, o passado, o presente e o futuro de um “miolo de jasmim”, por onde saíam muitos caminhos, que se cruzavam com outros caminhos brotados de outros miolos de jasmim, como Maria, ali a somar com ele muitas direções: “Encostou a palma da mão na dela – duas estrelas juntas. Girou a mão um pouquinho. Agora eram dez pontas em vez de cinco. Pegou também a outra mão dela e juntou à dele – agora eram vinte pontas” (p. 75). Naquele momento, Bino percebia a possibilidade de somar as forças e multiplicar os caminhos que dele partiriam.

Segundo Cirlot (2005), entre outras, essa associação da mão à estrela é típica nos emblemas do ocidente cristão. Para ele, “É muito importante o fato de ter a mão cinco dedos, de um lado por sua analogia geral com a figura humana (de quatro extremidades mais a cabeça); de outro lado por sua assimilação ao sentido simbólico do numeral cinco (amor, saúde, humanidade)” (p. 371). Nessa perspectiva, a mão-estrela de Bino configuraria a essência de um menino que já reconhecia a própria constituição, como sujeito histórico capaz de expandir os próprios horizontes e perceber com muita sensibilidade os caminhos da humanidade que culminaram em sua existência e que dele fariam surgir novos caminhos, que se multiplicariam indeterminadamente.

De acordo com a mitologia romana, o número cinco representa, ainda, uma união fecunda entre desiguais, entre o masculino e o feminino. A estrela de cinco pontas formada pela mão de Bino já trazia em si essa representação, mas, unida à mão de Maria, ampliava suas possibilidades de gerar novos caminhos, pois,

Quanto mais pontas, mais caminhos. Quanto mais caminhos, mais ia completando. Quanto mais reis, mais força tem Zumbi. Para nunca mais ser cativo, ia precisar de todo mundo e de todas as leituras – as dos livros e as das coisas. E para chegar lá, os caminhos eram muitos. E todos saíam dele, miolo de jasmim. E cada amigo era outro miolo, com muitos caminhos. (MACHADO, 2005, p. 75).

A plenitude experimentada por Bino naquele instante em que suas mãos entrelaçavam-se às de Maria assemelhava-se a um processo de iniciação, no qual ele transcendia a condição humana e “parecia até são Benedito”, pois já não era apenas um menino da vila de

pescadores, “Estava começando a virar Zumbi” (MACHADO, 2005, p. 75), sentindo concentrar em si mesmo a potência das gerações que o antecederam, na certeza de que nele e através dele continuaria a história dos povos vindos do outro lado do mar e que para sempre deixaram suas marcas na identidade brasileira.

2.2.2 *Mistérios do mar oceano*

Em *Mistérios do mar oceano* (1992), o desejo de expandir horizontes se manifesta na personagem Cristiana, uma adolescente que também gosta de olhar o mar enquanto pensa, onde os barcos de pesca são consertados. Assim como Bino, da narrativa *Do outro lado tem segredos*, Cristiana vive em uma região beira-mar e acompanha com interesse a rotina dos pescadores. Um pequeno barco encostado para conserto, chamado Cristóvão Colombo, desperta sua curiosidade e ela passa a se interessar pela vida do navegador genovês e por suas aventuras na tentativa de encontrar o caminho das Índias. Posicionada como narradora em primeira pessoa, Cristiana conta sua história de desejo e fascinação por navegar mar afora, intercalando com a história de Colombo ao cruzar o Oceano Atlântico em direção à América. Demonstra identificar-se com ele, admirando sua coragem, sua determinação e, sobretudo, seu desejo de descobrir e construir um “novo mundo”.

A figura do pequeno barco é essencial na narrativa. Devido ao nome pelo qual foi batizado, ele remete ao espírito aventureiro e à determinação do navegador, que mobilizou não só o reinado de seu país, mas também o reinado espanhol para realizar seu projeto. Personificado na narrativa, o barco apresenta reações e é tido como amigo e interlocutor da narradora e sugere a sua interioridade, o espaço onde se abrigam seus sonhos mais profundos e secretos de se integrar ao mar. Com ele ela compartilha reflexões e por ele ela pesquisa sobre Cristóvão Colombo, por acreditar que o barquinho precisava conhecer melhor a história daquele de quem herdara o nome, para superar o medo das intempéries da natureza, pois ele acreditava “que o mar um dia ia confundir os Colombos e querer se vingar do outro pra cima dele” (MACHADO, 1992, p. 18):

cada vez que começava uma grande tempestade ou uma daquelas ressacas fortes que acontecem na lua cheia ou na lua nova de março ou setembro, quando o verão ou o inverno estão se despedindo, na maior agitação de água e vento, espuma roncando, vendaval derrubando, pronto! O “Cristóvão Colombo” achava que era com ele. (MACHADO, 1992, p. 18).

Para Cristiana, aquele barquinho de madeira “é até muito valente”, se tem medo, “não é muito. É só um pouquinho. Na verdade, é uma preocupação de outro tipo. Uma coisa meio misteriosa, difícil de explicar” (MACHADO, 1992, p. 16), mas que ela entende bem: “Aliás, compreendo muito o meu amigo. Nem sei por quê. Talvez porque a gente seja quase xará. Eu, Cristiana. Ele, “CRISTÓVÃO COLOMBO” (p. 16). Embora Cristiana cogite a possibilidade de ser essa relação entre seu nome e o nome do barco a essência da identificação que ela estabelece com ele, há, na narrativa, indícios sugestivos de um fator circunstancial como o responsável pela identificação, pois, como o barco, que se sente vulnerável à ação da natureza, quando se encontra em alto mar, Cristiana sente a instabilidade de uma fase da vida em que ainda tem muitas dúvidas quanto ao seu futuro:

Isso de imaginar futuro desconcentra, por exemplo. Porque é um barato tão grande que as idéias levam a gente feito onda grande, tem que curtir tudo enquanto dura, não dá para pensar mais nada ao mesmo tempo. E são umas idéias misturadas, cheias de perguntas. [...] Será que é muito complicado mudar de idéia depois, e trocar de profissão? Será que a primeira profissão que a gente escolher pode acabar ajudando na segunda ou é perda de tempo? O que é que eu vou estudar? Como é que eu vou ser? Será que eu vou para onde penso que vou? [...] Com quem? Com Jonas? Onde? Aqui mesmo em Esmeralda? Para quê? (MACHADO, 1992, p. 47).

Assim, tomada por um sentimento de cumplicidade, a jovem acredita ser necessário aprofundar seus conhecimentos acerca da história de Cristóvão Colombo e melhor informar o barquinho, para que ele se sinta mais seguro diante das eventuais ameaças da natureza. E ela empreende nesse sentido, provavelmente, sem suspeitar que aquele possa ser também um valioso caminho para encontrar respostas sobre si mesma, para um autoconhecimento, que ela parece buscar, ainda que de forma inconsciente, tendo no barco a projeção das próprias inquietações.

Sempre em visita ao barco deixado no estaleiro, Cristiana sonha em um dia poder “sair com Jonas e o resto da turma, navegando nele por aí”, deslizando “na água verde” com os amigos, “parando em praias diferentes, mostrando a todo mundo que barco lindo é” aquele “de nome tão importante” (MACHADO, 1992, p. 16-17). Sobre o barco é, assim, projetada a grande admiração de Cristiana pelo navegador genovês e a sua identificação com ele, no que se refere ao desejo de se aventurar no mar, apostando no alcance de uma vida mais plena com a expansão dos horizontes da terra natal. Pela insegurança e pelo medo em relação ao desconhecido além-mar, o barco ainda reporta às gerações que acreditavam que o mar representava ameaça constante, por abrigar temíveis mistérios.

Cristiana parte de um ponto de vista tradicional, idealizado, para tratar da história de Colombo, tendo em vista os discursos que, em geral, têm perpassado os currículos escolares e que ela conhece, inclusive, por ouvir as referências ao navegador feitas por seu pai, um professor de História, nas várias vezes em que ele saiu para pescar no “Cristóvão Colombo”. Para ela, ficou registrada dos comentários do pai a ideia de que se tratava do “‘Descobridor de um Novo Mundo’, ‘Conquistador dos Mares’, ‘Senhor do Oceano’, ‘Audaz Almirante’ e uma porção de coisas assim” (MACHADO, 1992, p. 17). Com isso, ela acredita que seu amigo guarda a noção de que seu nome seja “uma homenagem a alguém muito importante, um grande marinheiro, um capitão que dominou todos os perigos do mar, que venceu as ondas e as tempestades, que mostrou à imensidão do oceano que quem mandava mesmo era ele” (p. 17). Herdar o nome dele não foi, todavia, o suficiente para que se sentisse forte, segura e determinada “a miudeza de um pobre barquinho pesqueiro criado na enseada de Esmeralda” (p. 17-18). Desse modo, a expansão dos próprios horizontes se torna necessária e Cristiana encontra na visita à história do navegador o meio para que o barquinho transponha seus limites, sabendo a respeito do que se encontra e do que já se passou do outro lado do Atlântico. A justificativa é:

Fiquei querendo fazer alguma coisa pelo barquinho. E me lembrei de uma coisa que eu li num livro do Monteiro Lobato, e que eu adoro. Uma coisa que me ajudou muito, sempre que eu tive medo. [...] Lobato dizia que o medo é filho da ignorância. Que quando a gente sabe mais, tem menos medo. (MACHADO, 1992, p. 19).

Contando, assim, com pesquisas e o auxílio da família e do namorado Jonas, Cristiana assume o desafio de compor uma narrativa da história da vinda de Colombo à América e recorre a informações tidas como oficiais e à própria imaginação, de modo a sugerir o paradoxo pós-moderno instaurado pela metaficção historiográfica, no que diz respeito ao estabelecimento e à contrariedade simultânea das estruturas da ficção e da história (HUTCHEON, 1991). A obra, nesse sentido, evidencia a consciência das limitações dos dados existentes sobre aquela história e expõe um problema de ordem da construção da narrativa histórica:

O caso é que um bocado dessa história a gente tem que contar mesmo é com a imaginação. Eu sei que ela aconteceu de verdade. As partes importantes estão escritas em documentos, cartas, diários, tudo provado e comprovado. Mas muitas outras coisas, bem importantes também, porque explicam tudo isso que ficou registrado, precisam ser inventadas. O contador tem que imaginar como devem ter acontecido. (MACHADO, 1992, p. 21).

Ao se propor a fundir a história e a imaginação, a narradora não só prepara um caminho fértil para explorar a imaginação, mas também abre espaço para a relativização das verdades a respeito daquela passagem da História, apresentando perspectivas variadas, que são sintetizadas posteriormente na narrativa. Ainda promove a análise das estruturas subjacentes, inserindo questionamentos e buscando respostas sobre os motivos da viagem de Colombo, bem como sobre a conjuntura na qual ela ocorreu.

Um tom didático, recuperando informações relativas às façanhas de Marco Pólo, que inspirou “o menino Cristóvão”, perpassa a narrativa construída por Cristiana. Ela faz a opção por apresentar o perfil de Colombo, desde quando ele, ainda criança, à semelhança do personagem Bino, da narrativa *Do outro lado tem segredos*, acompanhava de perto o trabalho dos marinheiros no porto, sempre “querendo saber mais sobre as histórias de Marco Pólo” (MACHADO, 1992, p. 25), sobre as descobertas que ele fez no outro lado do oceano: “– Você algum dia já foi às Índias? Viu os palácios de telhado de ouro? Viu as pedras preciosas que dormem dentro das montanhas? Viu os salões cheios de jóias?” (p. 26). Nesse aspecto, a imaginação da narradora se baseia nas próprias vivências de menina, que também sempre acompanhou a rotina de trabalhadores na praia, com imenso desejo de navegar, de desvendar os “mistérios do mar oceano”.

A narrativa adquire um tom crítico em relação à história de Colombo, com a apresentação de certos detalhes envolvidos nas negociações que o navegador precisou fazer para conseguir patrocínio para realizar seu projeto – como o acordo feito com a corte espanhola e a forma como ele se cumpriu. Esse tom se amplia por meio dos questionamentos que vão surgindo nos diálogos promovidos por Cristiana com as pessoas de seu convívio, entre elas, seu pai, seu avô, sua mãe, seu namorado Jonas e alguns amigos. A principal referência para a abordagem crítica da história do navegador são as explicações do professor de História, que defende a ideia de que os fatos e acontecimentos históricos devem ser analisados de forma abrangente e sem a rigidez e a unilateralidade que, normalmente, são tratados pela tradição historiográfica e incorporados pelo sistema educacional. Em momentos de conversa descontraída, o professor ressalta a importância da relativização no emprego das palavras “descoberta” e “descobrimento” em se tratando de conteúdos da História:

– Hoje em dia tem um movimento muito forte para contar a História de outra maneira e não chamar mais a chegada de Colombo com o nome de Descoberta ou Descobrimento. E o pessoal não deixa de ter razão.

Afinal de contas, não foi descoberta nenhuma. Havia uma cultura na América, que não estava coberta nem encoberta, existia plenamente. Só mesmo o outro lado do mundo é que não sabia.

[...]

Na verdade, a cultura dos povos nativos que existiam no nosso continente era uma coisa viva, não precisava ninguém descobrir. Os europeus é que ignoravam. Como, aliás, os asiáticos, os africanos, os povos do Pacífico. Da mesma forma que os nativos deste continente ignoravam a existência dos outros. Todo mundo era muito isolado naquela época, isso é que era... Mas, a rigor, não se pode dizer que os espanhóis, ou Colombo, ou os portugueses descobriram estas terras ou estes povos. A não ser que se diga também que, nesse encontro, os habitantes do lado de cá do mar também descobriram que havia outros povos e outras culturas que eles ainda não conheciam. (MACHADO, 1992, p. 65-68).

Essas considerações abrem caminhos para outras importantes conclusões entre aquelas personagens, deliberadamente, envolvidas pela narradora na história da vinda de Colombo ao continente americano. Com isso, aos poucos, vão se delineando diferentes perspectivas em relação ao navegador, de modo a se compor um perfil mais completo e menos estereotipado, embora idealizado em alguns aspectos. Cristiana descreve a soma das várias perspectivas, transpondo o processo que nelas resultou para outros contextos históricos:

Eu ouvia meu avô falar e percebia uma coisa muito interessante. É que cada um descobre numa história as coisas que lhe importam mais, que interessam mais a si próprio. Até mesmo numa história de verdade, que aconteceu na realidade, num tempo antigo. Por exemplo, Colombo era para mim um exemplo de teimosia, de alguém que não desiste e sabe aonde está indo. Para o barquinho de pesca “Cristóvão Colombo”, era um cara muito corajoso, um maluco que desafiava o mar sem nenhum medo das conseqüências. Para o carpinteiro Manuel, era um homem decidido e determinado. Para meu pai, era um europeu que veio conquistar os nativos da América, explorar as riquezas desta terra. Para meu avô, pelo jeito, era o pretexto para uma história sobre a inveja humana contra a capacidade de trabalhar e de criar, de fazer pela primeira vez. Onde estaria a verdade? Na certa, um pouquinho em cada opinião. (MACHADO, 1992, p. 78).

As conclusões da narradora remetem a um dos principais aspectos da metaficção historiográfica, dos “romances pós-modernos” que, segundo Hutcheon, “afirmam abertamente que só existem *verdades* no plural, e jamais uma só Verdade; e raramente existe a falsidade *per se*, apenas as verdades alheias” (1991, p. 146, grifos da autora). A história de Colombo apresentada na obra atinge, nesse sentido, uma amplitude e uma profundidade dificilmente encontradas nos relatos históricos oficiais, por estes tenderem a tomar como referência fundamental a verdade única preestabelecida pelos primeiros que se encarregaram de escrever a história do navegador. A abertura para múltiplas verdades sobre essa história, instituída na conversa entre a narradora e as demais personagens, estabelece o princípio da relativização,

ao permitir que seja esclarecido mais um ponto importante quanto ao olhar que se deve ter sobre o passado histórico:

– Minha filha, História não é filme de bandido e mocinho, com os bons de um lado e os maus do outro. As coisas são muito mais complexas e já ocorreram, já ficaram para trás. O que importa é entender o processo do que aconteceu, fazer de todos esses fatos uma coisa viva que possa ensinar algo a todos os homens, hoje em dia. Por isso é que a gente sempre tem que ter uma visão crítica, pensar, tentar descobrir o que estava por trás, o que tudo aquilo significou. (MACHADO, 1992, p. 85-86).

Esse esclarecimento feito pelo professor de História realça a concepção de Peter Burke (1992), recorrente entre as obras de Ana Maria Machado, de que a narrativa histórica necessita comportar também a análise das estruturas subjacentes aos fatos e acontecimentos do passado. Para o professor, essa é ainda uma forma de se compreender melhor o presente para nele intervir com vistas ao futuro, pois “os fatos históricos têm conseqüências” (MACHADO, 1992, p. 88) e devem ser considerados em toda a sua complexidade: “– [...] E as conseqüências dos feitos de Colombo foram imensas. Mudaram o mundo. São muito complexas e não podem ser encaradas de uma forma simples, apenas com um oba-oba, como num samba-exaltação, um desfile de escola de samba” (p. 88). Continuando em tom ponderado, o professor ainda procura esclarecer a duplicidade existente no processo de colonização da América e sugere que da mesma forma deve ser analisado qualquer outro processo histórico:

Coitados, eram uns inocentes... Aquilo anunciava uma injustiça tão grande que me incomodava. Fui ficando com raiva de Colombo e perguntei:

– E aí o Colombo saiu massacrando os coitadinhos? E você ainda diz que ele não era um bandido?

– Calma, filha... As coisas não são bem assim. Colombo não massacrava ninguém, só abriu as portas para os massacres que vieram depois. E isso não faz dele um bandido, da mesma forma que os índios que ele encontrou não eram uns monstros porque eram canibais. (MACHADO, 1992, p. 92)

O percurso por aquela história promove efeito transformador na narrativa. No final, o barco, que “vivia se encolhendo à toa” (MACHADO, 1992, p. 116), cresce significativamente, sugerindo o amadurecimento íntimo por que passa a narradora: “Agora não era mais um barquinho ignorante e apavorado, que não sabia de nada e vivia tremendo de medo. Podia não ser nenhum Cristóvão Colombo, mas tinha descoberto um mundo novo. Um mundo que já estava ali, é verdade, mas ele nem sabia” (p. 116-117). De sua parte, Cristiana conclui:

Tenho algumas certezas. Até bem fortes. Tenho certeza do que não quero. Não quero emprego desses de ficar trancado num escritório na frente de uma mesa, vendo todo dia as mesmas pessoas e as mesmas paisagens. Não quero trabalhar numa coisa repetida, todo dia igual. Não quero ir morar numa cidade grande, dessas em que a gente gasta horas no trânsito para ir de um lugar para outro, e fica todo mundo brigando com todo mundo por qualquer coisa. Não quero nada disso. Tenho a mais absoluta certeza.

[...]

Só sei que quero ficar perto do mar, fazer alguma coisa que tenha a ver com toda essa água verde-azul que me acompanha desde que me entendo por gente. Essa esmeralda líquida cheia de vida. (MACHADO, 1992, p. 107-108).

A realização do desejo de expandir horizontes, navegando mar afora, é promessa firmada no final da narrativa, com o convite recebido por Cristiana para compor um grupo de jovens destinado a acompanhar turistas em passeios no barco, aos finais de semana. Finalmente, ela ia poder realizar seu “sonho de ir para o mar! Nem acreditava” (MACHADO, 1992, p. 120). Com os reparos recebidos, o “Cristóvão Colombo” ganhou novas cores e novo nome: “Ficou sendo um vermelho meio laranja. Cor da paixão e do sangue, cor do pôr-do-sol, do fogo e do sol nascente” e chamado “Com todas as letras maiúsculas – MARINHEIRO” (p. 124), por escolha de Cristiana. A mudança de cor e de nome representa a transformação pela qual o barco passou, saindo de um estado de instabilidades para uma condição segura diante dos desígnios futuros.

Do ponto de vista da recepção, a exploração da história do navegador na obra cumpre um papel que transcende as dimensões da arte e as da historiografia, pois, ao mesmo tempo em que a narrativa se estabelece por se constituir de um discurso de natureza estética, ela apresenta o conteúdo histórico de modo comprometido com as referências atestadas pela História, propondo uma abordagem flexível e reflexiva e, por isso, mais abrangente que as abordagens tradicionais. O efeito, nesse sentido, pode ser também uma expansão da consciência coletiva, ao convocar aspectos do processo de colonização da América e ao remeter ao mito do colonizador, tão presente no imaginário ocidental, inspirando sonhos, motivando buscas.

2.2.3 *Palavra de honra*

No romance *Palavra de honra*, o desejo de expandir horizontes, na perspectiva com que ocorre em *Do outro lado tem segredos* e em *Mistérios do mar oceano*, manifesta-se em duas personagens de uma mesma linhagem familiar, mas que viveram em épocas distintas. Uma

delas é José Almada, português que veio muito jovem fazer vida no Brasil e que, desde criança, sonhava em transpor a imensidão das águas do mar e desbravar outros espaços. A outra personagem é Bruno, bisneto de José Almada e que, quando ainda menino, também “sonhava com o dia em que entraria” com o irmão “no mar” (MACHADO, 2005, p. 10). Para ele, “Demorava a chegar a hora, mas sabia que em algum momento iriam juntos. *Pegar jacaré* nas ondas que estouravam barulhentas. Sair num barco com os amigos para pescar lá longe” (p. 10, grifos da autora). Como Bino, da obra *Do outro lado tem segredos*, Bruno desejava crescer para poder se aventurar no mar e, talvez, ficar sabendo do que existe do outro lado. Como Cristiana, de *Mistérios do mar oceano*, Bruno ainda escolheu um lugar que julgava ser propício para se recolher em intimidade e era de onde observava o mar enquanto pensava: “Começou a gostar também de ficar sentado no alto do Pontão contemplando o mar. Logo descobriu um lugar seguro que adotou como seu. Era uma reentrância lisa junto a uma espécie de espaldar de rocha, onde podia até se recostar” (p. 10).

Na obra intercalam-se dois núcleos narrativos, relacionados entre si: o primeiro, narrado em terceira pessoa, apresenta a trajetória de vida da personagem José Almeida Almada, desde a sua infância em uma aldeia portuguesa, ainda no século XIX, até a sua velhice e final de vida no Brasil, já no século XX; o segundo, narrado em primeira pessoa, constitui-se dos registros de Letícia, uma personagem-escritora que é tataraneta de José Almada e filha de Bruno. Como psicóloga, ela investe, junto a seus pacientes, em uma técnica psicoterapêutica, que consiste em narrar a história dos antepassados e, em sua narrativa, emprega essa mesma técnica, com ênfase na trajetória de seu tataravô e na de uma das filhas dele – no caso, sua tia bisavó. Encaixada nesse segundo núcleo, encontra-se parte dos registros que essa tia fez e que serviram para que Letícia conhecesse não só a história de “tia Caçula”, mas também aspectos da vida de José Almada, sob uma ótica específica. No cruzamento desses dois núcleos, evidencia-se mais um traço recorrente na poética da autora, que é a valorização das raízes familiares e históricas das personagens.

O desejo de ir além da terra natal foi despertado em José Almada pelas histórias de países da Europa, como Portugal e França, contadas na aldeia por um tio:

Na boca de tio Adelino, o mundo não era côncavo e fechado, mas se espalhava além de horizontes, se aprofundava em abismos, galgava vértices. Não era protegido e sereno, mas prenhe de drama. Aberto a todos os espaços e a tempos habitados pela história. E cheio de opiniões diferentes. (MACHADO, 2005, p. 14).

E como José, outros também se inspiravam com as histórias que “o velho marinheiro” contava, de modo que:

Um vizinho, rapaz solteiro e ambicioso, passou a sonhar com a idéia de cruzar o oceano e ir tentar fortuna no Brasil. E o menino José deu-se conta de que as palavras são capazes de transportar para outras terras e outras vidas. Têm o estranho poder de não caber. Nada as contém. (MACHADO, 2005, p. 17).

O mito do colonizador já se manifesta nesse início da narrativa, anunciando a tônica principal dos enredos desenvolvidos nos dois núcleos. No primeiro, o mito permeia as ações do protagonista que, a exemplo daquele vizinho, deixa-se arrebatado pelo sonho e se aventura em busca de uma nova vida do lado de cá do Atlântico. No segundo, ele induz a uma correlação entre o desejo de expandir horizontes e o impulso de escrever, muito marcante em Letícia, que abre o núcleo narrativo em primeira pessoa, refletindo a respeito da possibilidade de o leitor “passar para o outro lado” e “Começar também a alinhar palavras para que os outros leiam” (MACHADO, 2005, p. 17).

Os preparativos para a vinda do jovem José ao Brasil remetem ao contexto no qual ocorreram as primeiras expedições marítimas da Europa. O lado de cá ainda era pouco conhecido pelo lado de lá e as referências que se tinham oscilavam entre pontos positivos e pontos negativos, levando a se pensar, ora em um paraíso tropical, ora em um lugar pouco hospitaleiro. Desde o anúncio da viagem do vizinho, “José ouvia o pai ponderar, cheio de sensatez e juízo. Aquilo tudo era muito longínquo. Havia a selva. Os mosquitos. As doenças. Os selvagens. O desconhecido” (MACHADO, 2005, p. 22). Do “outro lado o Vicente não se abatia. Imaginava eldorados. Sonhava com a Árvore das Patacas. Via-se qual novo Vasco da Gama a buscar riquezas nas Índias” (p. 22). Assim, pesaram em sua decisão o desejo e a intuição quanto à nova vida que levaria no Brasil e que seria, mais tarde, um chamado irrecusável para o jovem José, que deixou Portugal levando, entre os poucos pertences, a bagagem familiar fundamental para a constituição de sua trajetória de honra, a base dos Almada no Brasil.

O pai de José fez questão de que ele levasse consigo, quando atravessasse o oceano, “Tudo o que acompanha um homem de bem. Ter palavra. Viver com dignidade. Ser honrado. Trabalhador. Reto. Íntegro” (MACHADO, 2005, p. 33). E foi esse o princípio de vida, a ética, que José Almada adotou em família, no trabalho duro que precisou enfrentar nos primeiros anos morando no Brasil e na condução dos próprios negócios, posteriormente assumidos com êxito crescente, pela disposição ao trabalho e conduta honesta frente à freguesia da “Casa do

Almada”. Com o passar do tempo e a progressão das gerações dos Almada, o passado do outro lado do oceano ia se tornando cada vez mais remoto e a vida ia ganhando contornos insuspeitados pelo patriarca, já, então, pai e avô, mas aqueles valores permaneciam imutáveis e eram referências fundamentais para ele, inclusive, nas relações estabelecidas com pessoas que não descendiam de sua família. Assim, era com olhar cuidadoso que ele observava os que se aproximavam de seus descendentes com o intuito de se ligar à família, como os pretendentes a se casar com as filhas e netas. Os critérios empregados partiam da ética tão consolidada em sua pessoa, mas nem sempre as expectativas eram correspondidas, o que feria profundamente a alma daquele português de valores convictos.

Nesse romance, Ana Maria Machado explora aspectos da vida de seu avô paterno que, assim como a personagem José Almada, era português e veio ainda bem moço ao Brasil, com muitas histórias da terra natal, e aqui se estabeleceu e constituiu família. Como o mesmo avô, há também a personagem Ramires, farmacêutico formado, vindo também ainda jovem de Portugal para fazer vida no Brasil. Para José Almada, este era, sem dúvida, “um homem de bem”, pois, frequentemente, demonstrava ser dotado dos mesmos valores essenciais trazidos pelo patricio do outro lado do oceano.

Embora sem o mesmo rigor, tais valores perpassam as várias gerações da família Almada e se concentra de modo soberano na personagem Letícia, que já manifesta levá-los em toda a conta, ao eleger a trajetória de vida do tataravô como referência para sua escrita. E enquanto escreve, ela pondera acerca dos valores entre uma geração e outra, entre um povo e outro, entre uma época e outra, considerando que eles tendem a sofrer alterações e a refleti-las nos costumes e no comportamento quotidiano. Trata-se de uma reflexão sobre os valores em torno do sentimento de vergonha do homem de bem e que se baseia nos processos históricos observados, tendo como foco as sutilezas envolvidas nos princípios que regem “o orgulho e a vergonha das nações”, “sentimentos coletivos” com os quais “se constrói a consciência de identidade de um povo”, sentimentos esses que, para ela, “não são estudados pela história” e nem “pela sociologia” (MACHADO, 2005, p. 135). Nessa reflexão, Letícia identifica e apresenta a inversão de valores por que passa a sociedade do presente:

E como os valores da sociedade mudaram, fica tudo pelo avesso. Achem que José Almada é um exemplo de como não se comportar, para não ser passado para trás. Alguns chegam a rir ou vêem Luís Carlos como um modelo de quem se deu bem porque soube ver uma boa oportunidade. (MACHADO, 2005, p. 182).

Esse comentário de Letícia, bem como as reflexões em torno dele, diz respeito ao acontecimento decisivo nos últimos tempos de vida do patriarca José Almada, que aguardou trinta e quatro anos pela morte, recluso no quarto, por acreditar que ela viria quando ele completasse sessenta anos de idade, fazendo repetir o destino de vários dos seus antecedentes. Afastado, assim, da vida em sociedade e dos negócios, o velho Almada passou a ignorar por completo o mercado financeiro, inclusive as variações da moeda do país em todo aquele período em que ficara isolado. Ciente do estado de alienação no qual o velho se encontrava e da sua inflexível postura ética, Luís Carlos, então noivo de uma de suas netas, tirou proveito da situação, induzindo o velho a empenhar, irrevogavelmente, sua palavra. Depois de conquistar a consideração do avô da noiva, passando-se por “um homem de bem”, o rapaz o conduziu por um diálogo no qual ele afirma que venderia as terras que ele cultivava desde a juventude, sem jamais cogitar a possibilidade de vender, caso alguém ofertasse uma quantia em dinheiro, que não correspondia ao valor real do imóvel:

- O senhor nunca pensou em vender?
- Não há dinheiro que pague.
- Nunca se sabe... há muita gente com muito dinheiro por aí hoje em dia.
- Pois iam precisar de muito mais do que eles têm... – disse o velho, achando graça.
- Como quem não quer nada, Luís Carlos continuou seu jogo:
- E se alguém lhe oferecesse um milhão?
- [...]
- Precisaria muito mais. E não está à venda.
- Nem por dois milhões?
- Nem por cinco, meu filho... Para podermos falar num negócio desses, ia ser preciso alguém chegar aqui com uns dez milhões na mão, a serem pagos batidos, à vista.
- Aí o senhor vendia?
- Ninguém ia ser louco de oferecer uma quantia dessas... [...].
- [...]
- Luís Carlos insistiu:
- Mas se esse louco aparecesse, o senhor vendia?
- Pois não acabei de dizer isso?
- O senhor jura?
- E lá preciso jurar? Pois se eu disse, está dito. É minha palavra. Só tenho uma. (MACHADO, 2005, p. 175-176).

Daquela forma, abria-se o caminho para que o inescrupuloso Luís Carlos saldasse sua dívida de jogo com o “credor que estava lhe dando um ultimato cada vez mais insistente e que concordava em receber o Caxangá como pagamento” (MACHADO, 2005, p. 176). Era necessário apenas “adiantar dez reles milhões que o velho lhe passava o terreno que valia dezenas de vezes mais que isso” (p. 176). E por mais que a família tentasse convencer o patriarca de que não precisava levar adiante o “negócio”, porque não era sua vontade, “não

chegou a haver uma promessa formal, não houve testemunhas, nenhum papel foi assinado” (p. 178) e se tratava de um golpe de Luís Carlos, que o levaria a dispor do “bem que mais amou na vida, seu patrimônio precioso, em troco de nada” (p. 176), o velho Almada não voltou atrás em sua palavra:

– Eu não sabia... – disse ele, envergonhado. – Não podia imaginar.
 – Mas agora sabe. É só dizer que não vende.
 Do fundo do peito mortificado, num fiapo de voz, veio a resposta.
 – Não posso. Dei minha palavra. (MACHADO, 2005, p. 176-177).

Aquele episódio marca, decisivamente, os anos finais da trajetória de José Almada, personagem que realizou o desejo do qual foram dotados muitos dos seus compatriotas, no período das grandes navegações portuguesas, e que construiu um novo mundo para si do lado de cá do Atlântico, conservando os valores essenciais trazidos do lado de lá. Em uma dimensão física, expandiram-se os horizontes da terra natal, mas em uma dimensão humana, não houve a transposição que, do ponto de vista dos descendentes da família Almada no Brasil, seria necessária para que ele convivesse com outra lógica de vida existente por aqui, sem se deixar lesar.

Nos arremates de suas reflexões a respeito da postura ética do tataravô, Letícia problematiza o sentido imbuído na expressão “ter palavra”, no passado e no presente, e diz descobrir, com surpresa, que:

o que muitos acham é que ter palavra é ser otário e que a moral da história é algo semelhante a, em Roma, fazer como os romanos. Na melhor das hipóteses, aquela tal categoria do homem de bem que há quase século e meio o menino José herdou do pai na pequena aldeia portuguesa hoje seria sinônimo de ingenuidade. (MACHADO, 2005, p. 182-183).

E uma melhor compreensão do problema parece surgir das lembranças dos comentários do pai e do tio que, para ela, apontam para a possibilidade da “ética com jogo de cintura”:

– Minha filha, não é nada disso. O ideal do homem de bem continua valendo. Não é fácil, claro, mas nunca foi. Ainda dá pé. Só não pode é ficar trancado no quarto. O cara tem que aprender a se virar, a lidar com a malandragem para poder se defender. O problema do velho Almada foi confundir bravata com promessa. E levar tudo ao pé da letra. Faltou foi ginga. E senso de humor, para dar uma gargalhada na cara do Luís Carlos e mandar ele se catar.

Que seja, então. Para os tempos que correm, ética com jogo de cintura. Na certa, sempre foi assim. Meu pai pode ter razão.

Tio Gilberto acha que isso vale para tudo. Que a toda hora a história com agá maiúsculo está nos mostrando que os princípios servem para nortear,

mas o mundo se transforma e é preciso ir corrigindo a prática o tempo todo. (MACHADO, 2005, p. 183).

No início da narrativa, Letícia manifesta um imenso desejo de escrever, vendo nessa atividade a travessia entre a condição de leitor e a de escritor, um caminho constituído de palavras, capaz de inverter a perspectiva de quem ouve para a de quem conta uma história. Escrever sobre as bases de sua família no Brasil era, assim, uma forma de se posicionar como quem revolve dentro de si as próprias raízes, transformando em discurso a essência abstraída da vida dos antepassados, como um meio de também alcançar aquilo que objetivava promover entre seus pacientes de psicanálise: “encontrar algum significado no que se vive, entender a dor, ficar em paz e ser mais feliz” (MACHADO, 2005, p. 29). A ideia de “passar para o outro lado” estaria ligada, nesse sentido, a uma proposta de humanização, em que estar de um lado é estar também do outro, com a sensibilidade e a capacidade de se perceber ocupando o lugar de outra pessoa, em qualquer circunstância. No campo profissional, essa ideia seria fundamental para as intervenções psicoterapêuticas que a personagem realizaria, mas, provavelmente, estaria vinculada de modo mais profundo a um desejo de expandir os próprios limites e avançar sempre em termos de humanidade. Escrever sobre a história dos antepassados seria, então, uma forma de exercitar a memória, na perspectiva de um “trabalho da lembrança”, que liberta (RICOEUR, 2007) e impulsiona para a construção de um novo futuro.

Desse modo, o desejo de expandir horizontes presente em obras de Ana Maria Machado, por um lado, remonta o espírito reinante na época das expansões territoriais empreendidas por países da Europa e, por outro lado, sugere a possibilidade de o ser humano transpor os próprios limites para, cada vez mais, poder ampliar o sentido da própria existência.

2.3 Legados históricos em *O mistério da ilha*: tesouros a compartilhar

No conjunto da obra de Ana Maria Machado, apontando para um tratamento baseado no princípio da relativização em torno dos fatos e acontecimentos do passado histórico, manifestam-se os diferentes prismas envolvidos diretamente no processo de colonização do Brasil. Conforme observado, as narrativas *Do outro lado tem segredos*, *Mistérios do mar oceano* e *Palavra de honra* sugerem o ponto de vista do colonizador europeu, com sua inquietude perante a possibilidade de cruzar o oceano e desbravar novos territórios. A narrativa *De olho nas penas*, perpassando diversos pontos da América, em uma revisão

ficcionalizada da história da chegada dos europeus ao continente americano, revela a perspectiva dos nativos indígenas, que foram sujeitados à opressão e à escravidão impostas pelos invasores. O olhar dos africanos trazidos como escravos é ressaltado na obra *Do outro mundo*, com a presença de uma personagem ex-escrava, que retorna de uma dimensão imaterial para narrar as circunstâncias nas quais viveu e morreu, juntamente com seu povo, no período da escravatura no Brasil. Em *Do outro lado tem segredos*, esse olhar também é evidenciado na apresentação das raízes da cultura africana presentes na vila de pescadores, onde vive o menino, que deseja saber o que se passa do outro lado do mar. Os legados dessa cultura são explorados, ainda, na narrativa *O mistério da ilha* (2002), cujo enredo sugere o percurso iniciático de uma personagem rumo ao reconhecimento de suas origens históricas.

A narrativa *O mistério da ilha* é sobre a aventura de dois garotos que, perdidos em alto-mar, foram parar em uma ilha desconhecida e misteriosa. Lá, eles encontraram um valioso tesouro, na forma de um legado deixado pelas primeiras comunidades africanas, que vieram ao Brasil. Um dos garotos é Carlos, “filho do patrão” e que, quando “queria uma coisa, era sempre assim. Queria porque queria porque queria. Feito uma criancinha teimosa. Pouco estava ligando para os problemas dos outros. Estava mesmo acostumado a que fizessem tudo para ele” (MACHADO, 2002, p. 10-11). O outro é Chico, filho do empregado do pai de Carlos e que, ao contrário de Carlos, tinha autonomia para muitas atividades: “Fazia cada coisa linda – pipa, balão, espingardinha de cabo de guarda-chuva, atiradeira. Consertava tudo. Dava jeito em tudo. Fazia milagres com seu inseparável canivete. Era um bamba na bola de gude. Um craque no futebol. E ainda soltava pião como ninguém” (p. 11).

Essa apresentação dos protagonistas, feita no início da narrativa, indica um contraste que, em princípio, pode conduzir o leitor a imaginar uma supremacia no enfoque narrativo sobre Chico, uma vez que, aparentemente, subjaz uma simpatia maior por parte do narrador em relação a essa personagem. Mas é a partir de uma significativa experiência íntima da personagem Carlos, que a narrativa se estabelece. É ele quem toma a decisão de passear de barco, quem encontra dificuldades para vencer os desafios surgidos na ilha e no trajeto até ela e é ele também quem parece ser mais surpreendido com as descobertas sobre os legados da cultura africana reservados na ilha.

A ideia de sair de barco surgiu em uma manhã inspiradora para Carlos que, sem levar em conta a vontade de Chico, o chamou de modo impositivo para acompanhá-lo:

– Mas, Carlos, você não tinha avisado nada... Eu já tinha combinado outra coisa. Está uma brisa ótima, a gente ia soltar pipa.

– Não avisei nada porque não sabia, não podia adivinhar. Só hoje de manhã é que me deu vontade. Essa tal brisa ótima de que você falou... Anda logo. Estou te esperando. (MACHADO, 2002, p. 12).

Apesar de contrariado em sua vontade, Chico atendeu ao chamado de Carlos, pois, “assim é que eram as coisas, desde que ele se entendia por gente. O pai de Carlos pagava. O pai de Chico recebia. O pai de Carlos mandava. O pai de Chico cumpria. E, se Carlos ordenava, a pipa de Chico ficava mesmo para outro dia” (MACHADO, 2002, p. 13). Uma expectativa de que algum acontecimento viesse a promover a reversão dessa condição na vida de Chico é levantada com essa informação, ainda sugerindo uma ênfase sobre essa personagem. Todavia, o percurso do menino Chico não sofre grande alteração na narrativa, apenas o necessário para auxiliar na transformação por que passa a perspectiva do menino Carlos, que, a partir das vivências naquele dia ao lado do amigo, pode compreender melhor a importância de certos valores, como a amizade, o respeito, a solidariedade, a liberdade, o trabalho.

A instauração do conjunto de provas por que passaria o herói em iniciação ocorre logo no começo do passeio de barco, no momento em que os meninos foram envolvidos por uma neblina “cinzenta, espessa, que não deixava que eles vissem as próprias mãos quando esticavam os braços” (MACHADO, 2002, p. 17). Naquele clima repleto de nebulosidade, o “mar continuava calmo, a brisa ainda tocava o barco de leve em alguma direção, não havia solavancos, nada se agitava... Seguiam adiante. Mas não sabiam para onde, nem conseguiam ter a menor idéia de seu rumo ou destino” (p. 17-18). Era como uma espécie de aprofundamento no universo do inconsciente, dinamizado pela força do sonho pelo qual Carlos era tomado naquele momento – conforme é revelado no final da narrativa.

A chegada à ilha misteriosa ocorreu por iniciativa de Carlos, que convidou o amigo para irem até uma praia bonita, que avistavam bem perto, enquanto aguardavam a correnteza desmanchar o banco de areia no qual o barco encalhara. Principiava-se, assim, uma etapa em que Carlos passaria pela estranha experiência de perder a calça por três vezes: na primeira vez, ele perdeu o próprio calção durante a travessia a nado entre o barco e a praia; na segunda vez, enquanto dormia em um cantinho perto de uma moita, perdeu a bermuda de Chico que, atendendo a uma ordem, lhe emprestara, ficando vestido apenas com uma sunga; na terceira vez, escapou das mãos de Carlos a calça esquecida por alguém no barco e que ele pretendia vestir para não continuar nu. No sentido de um percurso iniciático, esse detalhe sugere a deflagração da própria insegurança pelo herói que, ao se perceber desprovido dos instrumentos de primeira ordem, teme não conseguir superar os desafios a serem enfrentados.

A companhia de Chico era, portanto, fundamental naquele processo, porque ele dispunha da desenvoltura ainda necessária a Carlos, para contornar certos obstáculos do percurso, como uma espécie de duplo, no qual se concentrariam os aspectos positivos daquela busca heroica.

Como que impulsionando o amadurecimento experimentado por Carlos durante o passeio de barco e a visita à ilha, Chico manifestava, em alguns momentos, certa insubordinação às ordens de Carlos, passando a atender somente as que iam ao encontro de seus próprios interesses. Assim, recusou-se a entregar a sunga ao amigo, deixando que este mesmo tratasse de se vestir com um pedaço de estopa encontrado no barco, após perder a calça que pretendia vestir. Depois, com olhar desafiante, desconsiderou, sumariamente, a determinação para que nadasse da praia até a embarcação para buscar uns sanduíches para Carlos e ele. Mas acatou a sugestão para ver se arranjava algo para comerem por ali na ilha, pois a “fome estava apertando mesmo. E a curiosidade de ver um pouco mais que lugar era aquele ajudou a decidir Chico” (MACHADO, 2002, p. 29). Lá ficou, por algum tempo, envolvido com a serenidade e a beleza da região, repleta de flores, passarinhos, borboletas, árvores frutíferas, até que se lembrou de Carlos: “– Deus do céu! Ele deve estar morrendo de fome... E se eu não chegar logo com a comidinha delezinho, o patrãozinho tem xilique...” (p. 31).

Para Chico não havia dificuldade em estar naquela ilha, por isso, saboreou das frutas do lugar, gostando de tê-las encontrado. Para Carlos, no entanto, comer daquelas frutas requeria proceder conforme o hábito urbano de, primeiro, lavá-las, o que se configurou em mais um obstáculo da jornada, porque ele não conseguiu evitar que caíssem no riacho, ali por perto, as frutas que Chico lhe havia trazido: “– Que droga! Viu só? Você fica me atrapalhando e eu acabei deixando cair tudo na água. Agora não tenho nada pra comer e estou morrendo de fome” (MACHADO, 2002, p. 32). A situação lhe impôs, então, um esforço de superação de uma limitação, conduzindo-o a aceitar comer uma banana que recusara antes, dizendo que não gostava. O esforço foi em vão, pois, já descascada, a fruta foi retirada de sua mão por “um mico ligeiro”, que “pulou do galho de uma árvore, pegou a banana e voltou lá para o alto com a maior rapidez” (p. 32). Uma “gargalhada gostosa” foi ouvida no mesmo instante, fazendo com que Carlos perdesse “a paciência de uma vez por todas” (p. 32):

– Chega! Assim também já é demais! Não é possível! Este lugar parece que está enfeitado. Tudo dá errado. É o barco que encalha, meu calção que some, o seu que desaparece, a calça que o vento carrega, a comida que eu não consigo comer, que droga! E ainda por cima essa risada de deboche!... (MACHADO, 2002, p. 32).

Completava-se, assim, um quadro que, para Carlos, parecia de feitiçaria, mas que, para Chico, parecia “mandinga boa”, porque tudo o que ele queria logo dava certo, naquele “lugar tão lindo” (MACHADO, 2002, p. 33). Entretanto, ambos concordavam que “o lugar era esquisito, misterioso”, e Chico “se dirigiu para o ponto de onde vinha o som. Mico ou mandinga, ia descobrir o que era” (p. 33). A etapa de provas estava sendo superada, pois o que Chico descobriu foi uma menina parecida com “uma fada africana de Marte” e que os guiou a uma dimensão mais elevada da ilha, a vila onde encontrariam um tesouro imensurável:

Era uma menina.

Uma menina que ria bonito, um sorriso branco como as flores estampadas em seu vestido comprido, fazendo contraste com a pele escura e os cabelos pretos penteados em dezenas de trancinhas enfeitadas de conchas. Chico olhou a menina e ficou até sem fala, pensou consigo mesmo que nunca tinha visto uma menina tão bonita em toda a sua vida. Parecia uma princesa africana, com seu sorriso de luar em noite escura, seus colares de semente e aquelas trancinhas todas, tantas, algumas espetadas no alto da cabeça como se fossem antenas de uma deusa marciana que de repente fosse se comunicar com os habitantes de outro planeta ou galáxia. (MACHADO, 2002, p. 35-36).

Nas palavras iniciais da menina, evidencia-se a ideia de que ela concentrava em si a sabedoria que faltava aos meninos para que compreendessem os mistérios da ilha: “– Não adianta ficar zangado com o mico, nem com o vento, nem com a neblina, nem com coisa nenhuma. Não é assim que se resolve nada. Não é assim que seu amigo vai conseguir comer” (MACHADO, 2002, p. 36). Mas, para que eles soubessem exatamente a que ela se referia, era preciso aprofundar suas vivências na ilha, por isso, o convite para a acompanharem até a vila, onde ela morava. Uma significativa transformação já se processara em Carlos, pois, quando “entraram os três pelo mato adentro” (p. 37), veio a conclusão:

Realmente, Chico tinha razão. Apesar da raiva e da fome, Carlos tinha que reconhecer que o lugar era lindo, sombreado, com uma temperatura agradável, cheio de flores e borboletas, sem mosquitos, com passarinhos cantando por toda parte. E frutas, muitas frutas, de vários tipos diferentes. Passaram por um cajueiro, Carlos estendeu o braço, tirou um caju, ficou esperando que acontecesse alguma coisa e ele não conseguisse chupar a fruta. Mas não houve nada para atrapalhar. O caju estava delicioso, madurinho, cheio de suco, sem cica nenhuma. (MACHADO, 2002, p. 37).

Era como se um novo limiar tivesse sido alcançado e, invés de precisar enfrentar outras provas, Carlos já pudesse experimentar o bem-estar aguardado para o final do trajeto. As

etapas seguintes corresponderiam a um renascimento para uma vida mais consciente quanto às raízes históricas de que ele nem suspeitava ser dotado, antes daquela aventura na ilha misteriosa. Nesta perspectiva, reveste-se de simbolismo o banho de cachoeira que ele toma pelo caminho até a vila, por sugestão da menina Luana, constatando surpreso que a tanga de saco de estopa que ele vestia resistia à força da água: “Não dava para entender como é que ele tinha perdido um calção e uma calça que estavam bem justos e agora não acontecia nada com aquela tanga amarrada mal e mal” (MACHADO, 2002, p. 38).

Na chegada à vila, uma clareira se abria para revelar “várias casas de palha e uma porção de gente trabalhando” (MACHADO, 2002, p. 39). A fome do iniciando precisava ser saciada, mas sob uma nova perspectiva, em que ele se reconhecesse como pertencente àquele grupo de pessoas, que trabalhavam unidas em prol do bem comum. Assim, superando os resquícios de sua anterior visão de mundo, Carlos buscou água no rio para prepararem a comida. O pote de barro pesava muito, mas ele empregou seus próprios meios para conseguir carregar a água, demonstrando convicção de que era necessário realizar aquele trabalho. Dali em diante, desapareciam os infortúnios de Carlos que, na companhia de Chico, de Luana e seu avô, pode deliciar uma comida, feita com a variedade de “coisas do lugar: peixe fresquinho com pirão de farinha nova, milho cozido, suco de fruta, broa de fubá. Tudo servido em panelas de barro e gamelas de madeira iguais às que eles tinham visto fazer quando chegaram à vila” (p. 43). E de “sobremesa, podiam escolher uma variedade enorme de frutas, postas num imenso cesto de palha trançada que, pelo jeito, também tinha sido feito ali na ilha” (p. 43). Apesar de considerada simples, aquela refeição foi apreciada por Carlos, que “estava até começando a gostar dali” (p. 43), como se tivesse rompido as barreiras, que lhe impediam desfrutar das riquezas do lugar. A sugestão é do início de uma festa, com um banquete de abertura das comemorações relativas ao ritual de passagem, que já se encaminhava para o desfecho.

Em Carlos já seria possível observar, então, uma significativa transformação, que, provavelmente, se processava em termos “da vida consciente, como da inconsciente” (CAMPBELL, 2007, p. 20), apontando para um novo posicionamento diante da vida, com maior senso de coletividade que de individualismo. Assim, era com muito interesse que ele procurava saber detalhes sobre o lugar e o povo que ali vivia, tendo como centro de atenção, naquele momento, o avô de Luana, que “parecia guardar toda a paciência dos séculos” (MACHADO, 2002, p. 44) e os segredos da ilha. Suas revelações iniciais sugerem tratar-se de um lugar situado em uma dimensão imaterial: “– É uma ilha que não tem nome certo. E talvez não fique exatamente em lugar nenhum, também. Não está nem nos mapas, meu filho, não

adianta procurar. Mas mesmo sem nome certo, a gente gosta de chamar de Ilha Quilomba” (p. 44). Mas, ainda preso à dimensão material, Carlos se empolgava com o pensamento de estar ali, junto com o amigo Chico, na mesma condição de Colombo ao descobrir novos territórios. Nesse caso, animava-se também com a possibilidade de conquistarem fama e encontrarem riquezas.

Nessa obra, a relativização em torno da palavra “descobrimento” também se faz presente, a partir das perspectivas dos dois protagonistas, sugestivos da cara e coroa de uma mesma moeda. Enquanto Carlos acreditava que eles haviam descoberto a ilha – já que ela não constava em mapa, porque ninguém a conhecia – Chico dava sua opinião de que foi a ilha que os descobriu. E é em clima regado pela ponderação, que o sábio ancião apresenta aos meninos a “riqueza incalculável” dos tesouros existentes na ilha:

– É um tesouro diferente, como tudo aqui é diferente. Um tesouro que nunca ninguém vai poder roubar de vocês. Principalmente de você, Carlos, que é quem mais vai ganhar aqui, porque acho que uma parte desse tesouro o Chico já tem mesmo, e sabe que não é um tesouro feito de riquezas de contar em números ou de guardar trancado. (MACHADO, 2002, p. 46).

Diante do ar intrigado dos meninos, “o homem que parecia um rei ou um sábio africano” (MACHADO, 2002, p. 47) explicou que se tratava de um tesouro que “se pode contar com palavras. Com palavras de uma história que começou há muitos e muitos anos, e era uma história feia, que acontecia de verdade todos os dias. A história do cativo” (p. 47). A narrativa daquela história que, por vezes, visita a obra da autora, reforçando a ideia de que não deve cair no esquecimento para não se repetir, desenvolve-se, assim, com ênfase na perspectiva dos escravos africanos maltratados no Brasil, mas que mantinham o sonho de liberdade e “lutavam, fugiam, se reuniam em quilombos e brigavam sem se entregar, até morrer, *para nunca mais serem cativos*” (MACHADO, 2002, p. 47, grifos nossos).

Confirmando tratar-se de uma dimensão imaterial a localidade da ilha, o contador daquela história acrescenta que, “com o tempo”, os escravos desaparecidos começaram “a aparecer de novo, nos sonhos dos que ficaram” e “mostravam caminhos escondidos, atravessando os campos, o mato e o mar, até chegar numa terra em que todo mundo é livre de verdade, quer dizer, todo mundo é dono do seu trabalho” (MACHADO, 2002, p. 47-48). Essa terra seria a “terra dos sonhos dos quilombos” (p. 48), que Carlos já podia concluir ser a própria Ilha Quilomba, um lugar que, segundo o avô de Luana, não consta em mapa “porque não é uma terra como as outras, dessas terras de mapa, aonde qualquer um pode chegar, fincar

um marco e dizer que agora é dono”, pois é “terra de invenção forte, uma terra que só existe porque muita gente tem muita vontade de que ela exista” (p. 48).

Embora parecesse difícil para Carlos compreender a natureza da Ilha Quilomba e, assim, concluir a própria travessia existencial, a essência da história contada pelo avô de Luana penetrava o universo interior do menino, provocando um efeito de sono que, provavelmente, configurava o aprofundamento nas camadas do inconsciente e auxiliava no processo de transformação por que ele passava. Mas Carlos ainda precisava compreender as razões dos transtornos sofridos de início na ilha, bem como os motivos da inversão da sorte, posteriormente. E como pensava em coincidência, Luana tratou de ajudar: “– Não diga bobagem, Carlos. É só pensar um instante: a tanga foi feita com o trabalho de quem? E já se esqueceu que quem trouxe a água para cozinhar foi você? É claro que tinha que dar certo” (MACHADO, 2002, p. 49). Ela concluiu, ainda, com um apanhado geral do que constituiria o tesouro que Carlos levaria da ilha para nunca dele se separar:

Ninguém pode fazer tudo. Logo, ninguém pode ficar sem fazer nada. E também, ninguém pode fazer quase tudo e ninguém pode fazer quase nada. Cada um faz sua parte. Tem tanta coisa pra fazer, tanta coisa que todo mundo precisa... Um faz casas, outro cozinha, outro planta, outro toca música, outro conta histórias, outro caça, outro rema. Cada um faz o que sabe, o que precisa, o que pode trocar pelo que o outro está fazendo... Mas ninguém tem nada que ficar mandando outro trabalhar em seu lugar. (MACHADO, 2002, p. 50).

Ouvindo a menina falar, com “seu jeito de fada ou feiticeira, misteriosa princesa da África ou de Marte” (MACHADO, 2002, p. 50), Chico também sentiu sono e “fechou os olhos, ficou só ouvindo aquela canção que falava do tesouro da liberdade e do sonho, da alegria que o trabalho pode ter” (p. 50). De sua parte, Carlos se esforçava para não dormir, pois “Sabia que ainda tinha muito o que pensar, se quisesse descobrir mesmo os mistérios daquele dia e daquele lugar, o sonho que não era mandinga, o tesouro que depois ia ficar para sempre com ele, sem que ninguém nunca pudesse roubar” (p. 50-51). E não dormiu, ao contrário, acordou de um sono profundo, em seu quarto, onde ainda pode perceber, por alguns instantes, aspectos de confluência entre a realidade e o sonho com a Ilha Quilomba – como os rabiscos feitos pelo irmãozinho na parede do quarto se confundindo “com rastro de caranguejo ou mensagem de povos antigos” (p. 52).

Transformado em termos da vida consciente e da inconsciente, Carlos reprimiu o ímpeto de “gritar pela empregada, reclamando” (MACHADO, 2002, p. 52) por não encontrar na gaveta o calção que pretendia vestir, e decidiu que não iria dar ordens para que ela fizesse

depressa seu café da manhã. Ele mesmo o preparou, rememorando “as imagens da Ilha Quilomba, Luana, o avô e seu tesouro” (p. 53), um tesouro que era dele, porque ele o tinha descoberto, “decifrado a mensagem, entendido a Ilha Quilomba, paraíso em que ele também podia morar. Só dependia do que ele fizesse, com seu trabalho e com a força de sua invenção” (p. 53). Carlos já não era mais uma personagem centrada nos interesses individuais e de ordem imediata, conseguia perceber a riqueza da herança dos ancestrais africanos, bem como a importância de incorporá-la a sua vida. Provavelmente, conseguia perceber também que a história sobre os sofrimentos daquele povo precisava ser sempre recontada, para que não se repetisse jamais.

Nessa obra, assim como ocorre em *Do outro lado tem segredos*, mais que a opressão instituída no processo de colonização do Brasil, a abordagem da história, como intertexto ativo (TROUCHE, 2006), ressalta a importância da cultura africana na formação da identidade do povo brasileiro. Se, por um lado, manifesta-se um enorme pesar em relação ao modo como os africanos vieram do lado de lá do Atlântico, por outro, demonstra-se um orgulho sublime de tê-los como parte essencial da história e das raízes da nação brasileira. Com isso, abre-se para uma visão positiva de futuro, em que o passado histórico não é só motivo de lamento, mas também fonte original dos principais valores, que poderão manter vivo o sonho de liberdade e de igualdade entre as pessoas.

2.4 O “ex-cêntrico” na poética de Ana Maria Machado

Ao tratar da personagem de ficção, Antonio Candido (2009) destaca o enredo e a personagem, juntamente com as ‘ideias’, como os “três elementos centrais dum desenvolvimento novelístico” (p. 54). Para o pesquisador, esses “elementos só existem intimamente ligados, inseparáveis nos romances bem realizados”, pois o enredo e a personagem “representam a sua matéria” e as ideias “o seu significado” (p. 54). Na personagem concentra-se, ainda, uma função articuladora, uma vez que é ela quem “vive o enredo e as idéias, e os torna vivos” (p. 54). Nas narrativas de Ana Maria Machado, essa concepção se ilustra a partir de personagens, que se estabelecem como seres repletos de vida, em uma existência complexa, estreitamente ligada aos valores e sentidos expressos nas obras, e que funciona como o germe da composição dos enredos. Masculinas ou femininas, adultas, adolescentes ou crianças, elas são dotadas de natureza fértil e parecem transpor o universo da ficção e viver, ainda que momentaneamente, na consciência do leitor, inspirando buscas, muitas vezes, de ordem existencial.

Em qualquer fase da vida em que se encontrem, tais personagens representam pessoas imbuídas da consciência de que os valores humanos não estão condicionados aos gêneros, ao contrário, se ligam a um nível elevado da condição humana, em que homem e mulher têm a mesma importância. Esse posicionamento permite a valorização, na mesma medida, de personagens masculinas ou femininas, sem que um gênero seja desprestigiado quando o outro está em relevância. Protagonistas ou não, são personagens lúcidas quanto à realidade circundante, o que conduz a uma postura crítica em relação ao mundo, ao senso de justiça vigorado ao longo da História, ao posicionamento das pessoas perante o direito de liberdade.

André Trouche, tratando do universo ficcional das “narrativas de extração histórica”, reconhece no romance *La muerte de Artemio Cruz*, do escritor mexicano Carlos Fuentes, a opção por personagens fictícias para analisar, denunciar e recuperar a “experiência histórica da sociedade mexicana desde a Revolução de 1910” (2006, p. 28). Conforme as observações de Trouche, a condição de fictícia permite à personagem se constituir como “cristalização da classe que chega ao poder com a revolução mexicana” e isso, certamente, favorece o questionamento do histórico apresentado como intertexto ativo na obra. Pensando a partir da teoria de Linda Hutcheon sobre a metaficção historiográfica, a opção pelas personagens fictícias favorece também a “descentralização” do sujeito na narrativa, porque permite representar de maneira flexível e crítica os sujeitos da margem do discurso oficial da história. Dessa forma, adota-se uma “atitude escritural” correspondente aos princípios do “pós-modernismo”, em que, segundo Hutcheon,

O centro já não é totalmente válido. E, a partir da perspectiva descentralizada, o “marginal” e aquilo que vou chamar (...) de “ex-cêntrico” (seja em termos de classe, raça, gênero, orientação sexual ou etnia) assumem uma nova importância à luz do reconhecimento implícito de que na verdade nossa cultura não é o monólito homogêneo (isto é, masculina, classe média, heterossexual, branca e ocidental) que podemos ter presumido. O conceito de não-identidade alienada (...) dá lugar (...) ao conceito de diferenças, ou seja, à afirmação não da uniformidade centralizada, mas da comunidade descentralizada – mais um paradoxo pós-moderno. (HUTCHEON, 1991. p. 29).

Hutcheon esclarece, todavia, que “O pós-modernismo tem o cuidado de não transformar o marginal num novo centro”, pois isso corresponderia a uma mera substituição do centro e não a um processo de descentralização, que é sua perspectiva (1991, p. 30). Acenando para essa perspectiva, as obras de Ana Maria Machado se utilizam de personagens “ex-cêntricas” para abordar os fatos e os acontecimentos do passado, com enfoque sobre os que mais

sofreram o peso da opressão, seja pelo processo de colonização, seja pelo processo da ditadura militar, mas sem que isso se torne um paradigma rígido, conforme exemplificam as narrativas sugestivas do mito do colonizador. O discurso polifônico é, assim, um traço importante da poética da autora, pois, no conjunto das obras, marcando um posicionamento reflexivo e crítico em relação à colonização e à ditadura, constelam diferentes vozes, entre elas, a do índio, a do negro, a da mulher e a da criança.

A obra *De olho nas penas*, como se viu, por meio do sonho de Miguel, uma criança, que traz vivências relacionadas à ditadura militar, apresenta a perspectiva dos índios das várias regiões da América, em um diálogo que questiona a verdade instituída no discurso oficial da história. Além disso, de maneira sutil, a obra estabelece relações entre a colonização da América e a ditadura. Embora o foco narrativo seja em terceira pessoa, ressalta-se a perspectiva de Miguel, personagem que representa os filhos dos perseguidos políticos e que, enquanto toma conhecimento da história da América, sente na própria pele a condição dos índios das diferentes regiões das terras americanas.

Já a narrativa *Do outro mundo* recorre ao sobrenatural para recuperar e questionar a experiência histórica dos negros escravizados no Brasil, durante o período que ainda trazia bem presentes os reflexos da colonização. Para isso, explora o mais alto grau da excentricidade, ao dar voz a uma criança do sexo feminino e negra, que foi vítima, junto com seu povo, da crueldade dos “senhores de engenho”. Ávida por justiça, Rosário, uma menina ex-escrava, retorna de uma dimensão imaterial, com o objetivo de deixar registrada a crueldade sofrida, para evitar a repetição do desrespeito à vida humana. Ela aparece para um grupo de amigos em uma pousada onde havia um barracão, que abrigara escravos no passado, narra a sua história e a de seu povo e, por fim, encarrega um dos garotos – Mariano, o narrador – de escrever o que ela conta. Em seu retorno de outro mundo para denunciar as crueldades e as injustiças praticadas no passado, há sinais de uma força, que transcende tanto os limites entre a vida material e a imaterial, quanto as fronteiras entre o sentimento de individualidade e o de coletividade.

O lado perverso da colonização do Brasil é abordado também em *O mistério da ilha*, narrativa que, por um lado, celebra a riqueza da cultura africana herdada pelas gerações constitutivas da nação brasileira, mas, por outro lado, em tom de denúncia, ressalta detalhes cruéis da vinda dos africanos: a forma como foram capturados em suas terras, tratados nos navios negreiros e nas regiões onde foram espalhados e escravizados. A voz desses sujeitos da margem do discurso oficial é apresentada por meio de duas personagens ex-cêntricas: o sábio ancião que, além da descendência daqueles sujeitos, abriga suas histórias, como a um tesouro

que deve ser preservado e compartilhado, para não cair no esquecimento e as tristezas se repetirem; e Luana, neta do velho, a qual se encarrega de conduzir Carlos e Chico, os dois meninos que se aventuravam na ilha, à presença do avô. Luana, nesse sentido, assume o importante papel de mediadora entre os meninos e o tesouro que eles recebem do ancião em forma de narrativa. E como ela também conhece a dimensão daquele tesouro, conforme demonstram algumas de suas intervenções perante os meninos, da mesma forma que na narrativa *Do outro mundo*, a obra explora o elevado grau de excentricidade, ao dar voz a uma menina descendente dos africanos escravizados no Brasil. Assim como Rosário, Luana zela pela memória de seu povo e toma iniciativa para que ela seja propagada.

No romance *O mar nunca transborda*, os sofrimentos dos brasileiros que habitavam o litoral, durante o período de colonização, são trazidos à tona, por meio do discurso de uma personagem feminina dos tempos atuais, mas imbuída das dores de seus antepassados. Em uma reconstituição ficcionalizada daquele período, percorrendo séculos com um diálogo entre o histórico e o ficcional, essa personagem evidencia as perspectivas dos sujeitos da margem do discurso oficial e marca o lugar da mulher, que mesmo tendo vivido a perda da paz e de vários de seus entes queridos, posicionou-se firme em resistência à opressão imposta pelos estrangeiros.

O ex-cêntrico se ressalta, ainda, no romance *Tropical sol da liberdade*, cuja protagonista é uma mulher, que representa os que viveram de forma engajada o período de ditadura militar no Brasil e, por isso, sofreram com a repressão e a condição de exilado. Por meio dessa personagem em retorno à casa da mãe no Brasil, marcada pelos vários anos de sofrimento, a obra aborda aquele período nebuloso e o que a ele sucedeu, após a abertura política. As lembranças do passado vivido, associadas às experiências do presente, constituem um diálogo no interior da personagem e são responsáveis pelo questionamento dos fatos dados como oficiais pela história.

Em todas essas obras, o ex-cêntrico se configura na presença de personagens que representam ou apresentam os que viveram aqueles processos históricos. Mas há outras narrativas de Ana Maria Machado, em que a força da voz feminina se ressalta, marcando o lugar da mulher na sociedade, em um contexto no qual o passado histórico é apenas aludido ou mencionado, através de uma leitura crítica. Nesse caso, não se trata do discurso descentralizado, conforme se apresenta nas narrativas definidas por Hutcheon como metaficção historiográfica, mas de um viés importante do processo dialógico instituído nas obras.

Na narrativa *Mistérios do mar oceano*, por exemplo, a experiência histórica relacionada à vinda de Cristóvão Colombo à América é posta em questão a partir da perspectiva de uma personagem que, por se identificar com o navegador, investe na recuperação e na análise daquela experiência, revelando uma natureza inquieta, de quem não se contenta em participar do mundo tal qual ele se apresenta, porque acredita na possibilidade de outros rumos para ele. Desse modo, ela se destaca como alguém capaz de se revestir do espírito de uma coletividade para lutar por objetivos abrangentes e, assim, fazer a diferença na sociedade.

No romance *A audácia dessa mulher* (1999), o título já celebra o gênero feminino em condição de subversão a padrões preestabelecidos. A protagonista é Beatriz (Bia), jornalista com vasto conhecimento em literatura e escritora de livros sobre viagens e artigos para o caderno de turismo de um jornal. Convidada a participar da construção de uma série para televisão, com base no século XIX, no Rio de Janeiro, ela investe em pesquisa sobre o período e, com sensatez, aponta à equipe de produção a necessidade de romper com os estereótipos presentes nas novelas de época e a importância de apresentar o universo de mulheres que viveram no anonimato naquela época, mas que deram grande contribuição à sociedade. Enquanto trabalha para a produção da série, Bia revigora sua condição feminina, ao se deparar, em suas pesquisas, com mulheres muito interessantes e, inclusive, ter a oportunidade de ler um “diário/caderno de receitas” de uma menina que viveu no período pesquisado. Por meio da história esboçada nesse caderno, Bia expande sua consciência em relação à força da mulher, independente do contexto no qual ela vive, pois a menina subverte padrões da época e ainda ilustra como é possível lutar pelos próprios ideais. Na personagem da menina estaria, então, a configuração da mulher que fez a diferença no contexto do século XIX, a voz excêntrica que marcou um posicionamento não de expectante, mas de sujeito do processo histórico.

No romance *Palavra de honra*, que tem como foco principal a trajetória de vida de José Almada, sobressaem-se três personagens femininas: Letícia, tataraneta de José; Glorinha, neta de José; Dora, filha de José. Letícia, a personagem que se encarrega de narrar a história de seu tataravô português e sua família no Brasil, enquanto escreve, revolve os valores essenciais herdados e consolida a própria identidade. Glorinha é a neta predileta de José Almada e, nela, ele parece depositar todo o orgulho reservado aos seus descendentes. De criança à mãe de família, ela possui a exclusividade de dividir com o avô segredos miúdos de uma existência modesta representada nas histórias que ele contava e recontava sobre um menino, que vivia do outro lado do Atlântico, e que era ele mesmo. Dora viveu à margem das convenções da época, porque tinha convicções e ideais próprios, os quais só são compreendidos, tempos depois,

pela bisneta de sua irmã, Letícia, quando esta reúne informações a respeito daquela “Tia Caçula”, bem como escritos deixados por ela. Trata-se de personagens de uma mesma linhagem, mas de gerações diferentes, e que trazem em comum a capacidade de deixar, cada uma a seu modo, uma marca especial na história da família Almada. Elas também representam a figura feminina, a voz ex-cêntrica, investindo por se estabelecer, nos diferentes contextos do percurso histórico da sociedade brasileira.

Canteiros de saturno (2007) é um romance em que as personagens femininas estão em evidência, representando várias faces da mulher contemporânea. Uma delas é Leonora, artista plástica de alta sensibilidade em relação à vida e à natureza e que vive em uma área verde, onde cultiva plantas e flores diversas, além de sua arte. Viúva, amante, mãe de dois filhos já adultos, intelectual, ela é referência positiva para aqueles com os quais mantém contato, em especial, pela sua serenidade e sabedoria. Sua vida e sua arte se fundem, de modo que em sua morte ela transcende a condição material. Sua filha, Isadora, também tem trajetória significativa na obra, pois, consegue superar uma condição de aparente alienação no casamento, se redescobrir como mulher e traçar novos rumos para sua vida. Especialista em teoria literária, às voltas com uma tese sobre criação literária, Isadora, de certa forma, também correlaciona a vida e a arte e, depois de um trabalho conturbado e solitário, conclui a pesquisa e, com ela, um processo de autoreelaboração.

Outra personagem significativa na obra é Bárbara, amiga de Isadora e que partilha com ela o dissabor da traição de um mesmo homem. Bárbara é uma historiadora, intensamente, envolvida em uma pesquisa a respeito da participação feminina no período colonial do Brasil. Partindo de seu trabalho, a obra apresenta um precioso levantamento de nomes de mulheres que foram pouco reconhecidas pela história oficial do Brasil, mas que fizeram a diferença na sociedade. A função de Bárbara é importante na obra também porque ela viveu de forma profunda e consciente o período histórico da transição do governo militar para o civil no Brasil, de modo que seu discurso é de autoridade, quando há referências àquele período histórico de alta instabilidade política e econômica. A enorme decepção amorosa que ela sofre, somada à desilusão com o sistema político brasileiro, afeta, por um tempo, sua vida pessoal e profissional, mas não desestabiliza seus princípios, sua força de vida e seu propósito de seguir pesquisando sobre mulheres representativas para a História.

Na obra há, ainda, Mariana, namorada de Leonardo, filho de Leonora. Mariana é uma moça criativa, que se dedica à arte de construir bonecos para teatro e que tem a liberdade como um princípio fundamental para a vida. Por isso, mantém o romance com Leonardo, investindo mais na lealdade que na fidelidade, por acreditar que a relação afetiva entre homem

e mulher não deve se basear na ideia de posse, que exige exclusividade de um para o outro; invés disso, essa relação deve ser vivida intensamente “enquanto durar”, com respeito mútuo à liberdade. É, assim, uma personagem que conduz seu destino tendo como prioridade a busca da felicidade, para ser vivida e partilhada. Desse modo, configura o ideal feminino delineado há gerações, o horizonte de expectativas que inspirou e que continua a inspirar as conquistas buscadas pelas mulheres ao longo da história.

A narrativa *Mensagem para você* (2008) também evidencia a força da voz feminina na trajetória da humanidade. A evidência se dá a partir da personagem Soninha, uma adolescente que integra, com liderança, um grupo de amigos envolvidos no desvendamento da autoria das mensagens “intrusas” que eles recebem de diferentes formas: no computador, no celular, na forma de *rap*. Representando a figura feminina, que participa ativamente dos caminhos trilhados pela sociedade contemporânea, Soninha demonstra ter pensamento próprio e não se deixa levar pelas futilidades que costumam atrair garotas de sua idade. Na investigação realizada pelo grupo de adolescentes, chega-se a importantes passagens da História, nas quais foi determinante a participação feminina, como a de Camille Claudel, com sua revolucionária arte no século XIX, e a de Nefertiti, rainha do Egito, com seu importante papel intelectual na Antiguidade. Com as figuras históricas evocadas na obra, salienta-se o vigoroso discurso feminino através dos tempos, a se erguer pela igualdade dos gêneros, mesmo em contextos desfavoráveis.

No universo ficcional de Ana Maria Machado, são, enfim, reconhecidas e valorizadas as múltiplas dimensões da mulher, nas diferentes fases da vida. Fictícias ou reais, anônimas ou reconhecidas, crianças, adolescentes ou adultas, elas se estabelecem pela própria vitalidade, pela capacidade de recriar o mundo, olhando para ele com sensibilidade, senso de justiça e respeito à liberdade. É a presença de um discurso ex-cêntrico, que não se faz centro, por se romper com a hierarquia entre os gêneros e, naturalmente, adotar uma maneira única de olhar para o ser humano. O mesmo ocorre em se tratando das diferentes etnias, etapas da vida e classes sociais às quais pertencem os outros tipos de personagens criados pela autora. O histórico, nesse sentido, seja como intertexto ativo – pelo resgate da experiência histórica na dimensão ficcional – seja como alusão ou referência ao passado, cumpre o importante papel de permitir que os fatos e os acontecimentos retomados nas obras sejam examinados de modo abrangente.

2.4.1 O mito pessoal no romance *Alice e Ulisses*

A relevância do gênero feminino na obra de Ana Maria Machado, como resultado de um procedimento narrativo baseado na noção de que, no tecido social, inter-relacionam-se discursos de variadas naturezas e de igual importância, inscreve-se de modo significativo no primeiro romance da autora: *Alice e Ulisses*, publicado em 1983. Na história de amor entre uma mulher e um homem, a narrativa sugere uma postura feminina, que, talvez, tenha sido exitosa na conquista da autonomia por parte da mulher moderna. Na presente pesquisa, essa sugestão é observada a partir dos estudos do pesquisador norte-americano Joseph Campbell (1904 – 1987) a respeito do mito pessoal, compreendido como a busca individual pela “bem-aventurança”, expressão maior do significado da existência humana.

A noção de mito abarca consensos e controvérsias que, em seu conjunto, confirmam a natureza, voltada ao simbólico, do ser humano. Os vários estudos a respeito do mito trazem perspectivas, ora divergentes, ora complementares, e, em geral, observam que ele está presente nas diversas culturas, configurando o espírito do homem em diferentes épocas e lugares. Em geral, esses estudos se pautam pelo princípio de coletividade, como ocorre na definição do historiador e sociólogo quebequense Gérard Bouchard (2007), para quem o mito é sempre criado por classes, elites, grupos sociais, por meios profissionais, comunidades, em situações de confronto e de engajamento em lutas de poder. Para Campbell, o mito pode se configurar também em termos individuais, como uma força interior que engendra e impulsiona a busca de cada um pelo que ele chama de “bem-aventurança”.

Campbell considera que um mesmo mito pode se manifestar de forma diferenciada de uma cultura para outra, mas conservando sempre suas funções e essência primordial. Para o estudioso, “Onde quer que exista uma imagem mítica, ela foi legitimada por décadas, séculos ou milênios de experiência nessa trajetória e constitui um modelo” (2008, p. 18). No entanto, o mito não se resume em história inspiradora de alguém que tenha tido uma vida notável, mas “é o transcendente na relação com o presente”, entendido “como um momento de queda livre no futuro, sem orientação” (p. 18). Dessa maneira, “a repetição dos mitos e a execução dos rituais” (p. 18) centram o indivíduo, pela possibilidade de transcendência que essas experiências proporcionam. A busca pessoal pela bem-aventurança consiste, assim, na expressão maior do significado da existência humana e determina a postura que cada um assume diante da vida, pois, “cada um de nós tem um mito individual que nos guia, o qual podemos conhecer ou não” (p. 111).

Para desenvolver suas ideias em torno do mito pessoal, Campbell busca as considerações de Jung a respeito do processo de individuação, entendido como uma transcendência resultante do autoconhecimento, capaz de ser promovida pela vivência do mito. Um de seus principais pressupostos é de que

Jung, quando disse que queria descobrir qual era o mito pelo qual vivia, de fato queria descobrir o que era aquela coisa inconsciente ou subliminar que o levava a fazer coisas peculiares e irracionais, apresentando-lhe problemas que o seu inconsciente tinha, então, de solucionar. (CAMPBELL, 2008, p. 113-114).

Essas considerações sugerem a existência de uma força propulsora, que instiga e leva à mobilização, fazendo com que se elaborem metas individuais e com que haja empenho em estratégias para atingi-las. E como esse processo ocorre em termos individuais, certamente, se desdobra em diferentes nuances, conforme o universo particular do sujeito. Isso pode ser observado nas personagens de Ana Maria Machado, com uma história de amor, em que os envolvidos manifestam reações divergentes, mesmo partilhando momentos, experiências, emoções. Na história, o amor é vivido a dois, mas o seu significado é particularizado, por ser edificado sob a seiva do mito pessoal que move cada um dos amantes.

O enredo ficcional de *Alice e Ulisses* baseia-se no relacionamento amoroso entre duas personagens, cuja composição é inspirada nas personagens da literatura clássica: Alice, de Lewis Carroll, e Ulisses, herói épico criado por Homero. De um lado, o ímpeto, o despreendimento das convenções, em nome de uma busca pessoal pela essência da vida, e de outro, a atração pela aventura associada à rigidez perplexa diante de padrões e acordos pré-estabelecidos. Da Alice de Carroll, para compor sua personagem, Ana Maria Machado conserva, sobretudo, a capacidade de vislumbrar um mundo repleto de possibilidades e de nele se projetar por inteiro, para viver intensamente as descobertas. Do herói épico é conservada principalmente a natureza ambígua, marcada por um espírito aventureiro e, ao mesmo tempo, desejoso do retorno a suas referências primeiras. Da essência dessas personagens surge, na obra da autora, uma grande paixão, que, numa perspectiva contemporânea, leva a caminhos diferentes dos trilhados pela personagem de Carroll e pela personagem de Homero, propõe outros tipos de desafios e desencadeia um desfecho subversivo em relação a uma das obras visitadas.

A originalidade é marca fundamental da personagem Alice, com sua figura despojada e jeito franco de viver. Ela é uma mulher descasada, professora ainda jovem e sem grandes

pretensões materiais, o que se evidencia nas primeiras páginas da narrativa, em que ocorre a descrição de seu estilo de vestir e de sua forma de perceber e buscar as relações sociais:

Para começar, ela nem queria ter ido. Não por causa de premonição ou qualquer coisa do gênero, não teve nada disso. (...) Mas só mesmo porque achava coquetel um pé no saco. Ficava sempre querendo fugir dos chatos e conversar um pouquinho mais com quem interessava (...).

(...)

Rita encontrou Alice pronta quando passou. Resultado de uma exploração na mala que deu até saudade de suas crianças, quando tinham aula de teatrinho e escarafunchavam o baú no canto da classe até virarem heróis e princesas. Mas como a garotada não estava lá, ninguém ia achar que ela fosse a rainha das fadas. No máximo, a seleta platéia ia olhar de banda aquela mulher retardadamente meio vestida de *hippie*, de saiona comprida e estampada, túnica larga, cabeleira solta e um imenso xale de velha siciliana indeciso entre escorregar e enrolar os ombros. (MACHADO, 1990, p. 9-10-11).

Essa passagem diz respeito às circunstâncias nas quais se deu o primeiro encontro entre Alice e Ulisses. Por empenho de uma amiga, Alice a acompanha até uma festa em que predominam pessoas famosas, algumas ligadas ao cinema, como Ulisses, que é um cineasta reconhecido. Ele é apresentado na obra como um homem casado, dedicado ao trabalho e à família, mas disposto a viver aventuras amorosas. O encontro naquela festa com uma mulher que se tornaria sua amante parece, portanto, não surpreender Ulisses, que logo se posiciona diante dela de modo sedutor. Suas atitudes a partir desse encontro revelam uma personalidade marcada pela obstinação, o que leva a uma forte insistência para que Alice o aceite como amante. Ela, por sua vez, sem maiores resistências, deixa-se envolver na situação, como quem se sente seduzida pelas descobertas que, aos poucos, vão sendo realizadas: “Ela continuou resistindo. Para constar. Rita tinha razão. Havia muita gente interessante. Só que nenhuma como aquele homem de maçarico nos olhos (...)” (MACHADO, 1990, p. 19).

A figura de Ulisses parece contraditória aos olhos de Alice, com sua postura oscilando entre a elegância discreta e a ousadia desenfreada, pois, “ele era muito civilizado, um *gentleman*, generoso, educado, fino”, mas “só fazia o que bem entendia, o que lhe dava na telha, e quando queria” (MACHADO, 1990, p. 28). Ao constatar isso, ela compreende melhor os segredos da sedução pela qual era, constantemente, tomada, com ele sempre ditando as regras do jogo e vencendo, por mais que ela relutasse em ceder aos apelos que lhe eram impostos. É assim que, através da perspectiva de Alice, são estabelecidas na obra relações entre o romance que as personagens vivem e o processo de colonização brasileira, de modo a

remeter ao mito do colonizador e o colonizado, com Ulisses representando o explorador e Alice o explorado:

- Ulisses, pelo amor de Deus, não fica assim. A gente agora está conversando.
- Está bem, eu descobridor confesso que gostei muito do jeitão do lugar.
- Isso. Gostou e resolveu ser dono. Fincou marcos (maravilhosos, mas de posse), fez expedições exploradoras e guarda-costas, fez entradas, deu bandeiras, estabeleceu seu governo-geral. E começou a me sugar, a me espremer, até arrancar tudo o que eu podia lhe dar. (MACHADO, 1990, p. 86).

A perspectiva dominadora do colonizador é desconstruída no final da narrativa, com a sugestão de alcance de independência por parte de Alice e de dependência por parte de Ulisses, quanto àquele relacionamento amoroso:

Ele não está nada bem, está sofrendo muito. Se você não tem visto ultimamente, vai até levar um susto.

(...)

E Alice que tinha sido tão ingênua a ponto de ficar irritada com Ulisses, por imaginar que ele a estava criando como personagem... Ou a ponto de pensar que ia também transfigurá-lo em personagem. Agora via que ele era criatura que já tinha criador, tecido fio a fio na trama eternamente desmanchada para ser refeita como de costume, igualzinho como antes, porque se mudasse dava medo. (MACHADO, 1990, p. 99-111).

Essas passagens se referem ao desfecho do romance entre Alice e Ulisses. Depois de vários episódios de aproximação e de separação entre os amantes, surge uma terceira personagem, com função determinante na tônica da narrativa. Trata-se de Adélia, esposa dedicada de Ulisses, submissa aparentemente, consciente e determinada efetivamente. Diante da prostração de seu marido com a separação da amante, Adélia procura Alice, relata o abatimento no qual ele se encontra e pede que ela o procure para retomarem o romance, entendendo que isso seria condição para “que tudo ficasse igualzinho a como era antes” (MACHADO, 1990, p. 102):

- É que você não sabe, Alice. Tem horas que eu olho para ele e acho que estou casada com um estranho. (...) Eu estava muito acostumada como era antes, sabe? Ele tinha a vida dele, saía, ia para o trabalho, viajava, voltava, eu tinha a minha vida com os meninos, que agora estão crescidos (...). Eu estava acostumada. Quando ele começou a mudar, eu fiquei sem saber o que fazer. Não ficou pior nem melhor, ficou diferente. E eu não quero nada diferente. (MACHADO, 1990, p. 101-102).

O posicionamento de Adélia surpreende Alice, em um primeiro momento, mas também lhe proporciona certas conclusões, que permitem desvendar aspectos fundamentais daquele triângulo amoroso. Assim como o herói da *Odisseia* (2009) se lança, obstinadamente, nas aventuras fora de seus domínios, sem, contudo, desligar-se da esposa que por longos anos, fielmente, o espera, o herói da narrativa de Ana Maria Machado mergulha no romance com Alice, mas permanece ligado à esposa que, mesmo sabendo da infidelidade do marido, aguarda, pacientemente, seu retorno à casa. E como na obra prepondera a perspectiva de Alice, essas semelhanças entre os dois heróis sugerem a ideia da criação de um herói mítico pela própria personagem Alice que, em sua natureza inventiva, projeta, no amante, características dignas de grandes feitos, como determinação e bravura para desbravar o desconhecido. Esvai-se, contudo, essa figura mítica, com as descobertas que Adélia proporciona a Alice, pois, o Ulisses que se revela após o diálogo entre elas é um homem como qualquer outro, habituado a uma rotina de família e trabalho e sem coragem para mudar essa rotina, embora seja capaz de se arriscar em aventuras extra-conjugais.

Adélia, por sua vez, é associada, na própria narrativa, à figura de Penélope, esposa fiel do Ulisses de Homero, por sua perseverança no aguardo do marido e pela habilidade em “Enrolar o novelo, fazer a trança e a meada, manobrar os fios, tecer a trama e desmanchar tudo para recomeçar” (MACHADO, 1990, p. 106). Penélope ludibria com sua tecedura aqueles que poderiam impedir a retomada de seu casamento, quando Ulisses retornasse da odisseia, e Adélia investe em uma ilusão de família perfeita, a despeito da infidelidade do marido, porque acredita que: “– Se ele tiver um caso e eu não souber, não faz mal, ele fica fazendo coisas para mim, me agradando a toda hora, continua sendo o bom marido que ele sempre foi” (p. 104).

A proposta de Adélia remete à hospedagem do herói de Homero na ilha de Circe, onde ele desfruta de grandes prazeres, sem, contudo, perder o intuito de retornar a sua casa em Ítaca. As conclusões a partir desse posicionamento de Adélia são de que: “Então era essa a jogada. Alice satisfazia as fantasias do maridinho para ele continuar tranquilo em casa, desempenhando bem seu papel conjugal, trabalhando direitinho, garantindo a paz do lar” (MACHADO, 1990, p. 104). Diante dessa constatação, Alice define, de sua parte, os rumos daquele relacionamento, considerando que os encaminhamentos propostos por Adélia não passavam de “uma indecência fundamental, com a qual a cabeça dela não conseguia conviver” (p. 14), porque

ela gostava muito dele, e o via sofrendo tanto que achava que o rompimento podia ser mesmo um alívio. Mas agora, vir com isso de combinar esqueminhas para ele se enquadrar, botar Ulisses na berlinda, decidir por ele – e na maciota – as situações da vida dele, manipular os cordõezinhos de seus movimentos como se ele não tivesse vontade própria, tudo isso lhe parecia absurdo e estarrecedor. E ela que pensava que vinha encontrar uma mulher traída... O melhor era ir embora, já. (MACHADO, 1990, p. 105).

Na obra evidencia-se que a separação final entre Alice e Ulisses vincula-se aos valores construídos nas bases da cultura monogâmica. Como consideram Liz Greene e Juliet Sharman-Burke (2001), embora o triângulo amoroso seja “uma experiência arquetípica” que fascina e atrai, há a tendência de se buscar a monogamia. É neste sentido que, tanto para Alice quanto para Ulisses, viver aquela paixão contraria o princípio de “animal ético”, que dizem trazer em suas personalidades. Agir eticamente corresponderia ao desprezar tudo o que não se inscreve no terreno da razão, em favor das representações lógicas convencionais. Na obra, trava-se, então, uma espécie de luta entre a razão e a emoção, sobressaindo-se a segunda, apesar de a primeira tentar se impor, pois o princípio ético vislumbrado por Alice e Ulisses se esvai, ainda nas primeiras páginas da narrativa, com a força avassaladora da paixão que se instaura entre eles, sugerindo a potência do pensamento mítico:

Ele segurou a mão dela:

– Põe a mão aqui no meu peito. Olha como está batendo. Há um tempão. Não posso pegar em você que eu não agüento, vou ter uma coisa. De verdade, eu estou doente. Passei mal desde que te deixei até te ver de novo. Olhe, acho que ainda estou passando mal.

Ela viu que era verdade (MACHADO, 1990, p. 43).

Essa reação de Ulisses se inscreve no conjunto das “manifestações somáticas da paixão”, que se revela no instante em que o sujeito passional experimenta o ápice dos sentimentos que regem a paixão pela qual está tomado (GREIMAS, 1993, p. 154). Na narrativa, o percurso da paixão do amor marca seu início com o primeiro encontro de Ulisses com Alice, quando ocorre a *constituição* do sujeito passional. Desde aquele instante, evidencia-se, na obra, a *disposição* de Ulisses para o amor, pela forma galanteadora com que se posiciona diante de Alice. Decorre daí um processo de *sensibilização*, que vai se intensificando nos encontros seguintes e desencadeia a *emoção*. Na perspectiva greimasiana acerca das paixões, a emoção configura o “momento preciso do percurso passional que o sujeito-que-sente lembra que tem um corpo”, como efeito de irrupção decorrente “da reembreagem sobre o sujeito tensivo” (p. 155). Neste sentido, o sentir mal de Ulisses naquele

encontro com Alice sugere o extremo do estado passional no qual ele se encontra, além de uma possível tomada de consciência de sua condição enquanto sujeito apaixonado.

A paixão do amor, tal qual se apresenta em relação à personagem Ulisses, desenvolve-se nas bases do mito de Eros, deus grego, filho da deusa Pénia e do deus Poros, conforme a versão de Platão. Tendo herdado as características mais evidentes dos pais – a natureza faminta e sedenta da mãe e a astúcia e a engenhosidade do pai, Eros personifica os sentimentos contraditórios que os amantes vivenciam, por terem sido flechados pelo deus, que traz em sua essência a ambiguidade que reveste o amor. Na obra, sobretudo em se tratando de Ulisses, ao mesmo tempo em que o amor é buscado com fervor, ele é temido, porque pode configurar uma cilada fatal para quem não pretende se fixar fora dos domínios da razão. Assim, o amor traz euforia, mas traz também um sofrimento que se manifesta até mesmo nas reações do corpo do apaixonado.

A presença de trechos de contos de fada – sugerindo certa correspondência entre os enredos dessas histórias e o enredo da história que Alice e Ulisses protagonizam – confirma a preponderância do mítico na obra, que é narrada em terceira pessoa, com ênfase na perspectiva da personagem Alice. Os trechos dos contos de fada, associados a outras marcas intertextuais, deixam transparecer a eminência do pensamento simbólico de Alice. Ulisses, à sua maneira, também manifesta a excelência dessa forma de perceber o mundo, pois, na condição de cineasta, utiliza de sua imaginação criadora para ficcionalizar aspectos de sua vida real nos *scripts* de seus filmes.

Para Campbell, existe um esquema de vida, o *mythos*, que se configura na trajetória que compreende as fases fundamentais da vida humana: a primeira infância (até os vinte e cinco anos – a manhã), a maturidade (até os quarenta e cinco anos – a tarde) e a sabedoria (dos quarenta e cinco aos setenta anos – entardecer). Esse esquema Campbell busca em Dante, o autor da *Divina Comédia* (2009), o qual, inspirando-se no percurso do sol no decorrer do dia, ainda acrescenta a fase da decrepitude (dos setenta anos em diante). A conclusão é de “que o caminho para encontrar o seu mito é encontrar o seu entusiasmo, o seu apoio, e saber em qual fase da vida você está” e que a “sabedoria precisa vir aos poucos” (CAMPBELL, 2008, p. 131).

Ulisses é apresentado, inicialmente, como um homem impetuoso, decidido a lutar pelas suas vontades, de uma forma competente e dominadora, que chega a impressionar Alice, lembrando mesmo o herói épico criado por Homero:

Ele resolveu romper a tensão, fazer alguma coisa. Deu um riso meio tímido, mostrando uma separaçõzinha entre dois dentes inferiores e apaixonados, um jeito aliciante que ela depois foi aprendendo a amar. Segurou o braço de Alice:

- Vamos sair daqui. Quero ficar sozinho com você. Já.
- Espera aí, acabei de chegar. Ainda não cumprimentei as pessoas, não falei com ninguém.
- Então venha falar comigo. Vamos.
- Não, espera um pouco, vou dar uma volta. Mais tarde a gente se fala.
- De jeito nenhum. Vou ficar com você. (MACHADO, 1990, p. 18-19).

Mas a paixão por Alice se apresenta como um monstro devorador que detém o herói, impondo-lhe medo, sofrimento, abatimento físico e moral. Na evolução da narrativa e, por conseguinte, do romance entre as personagens, evidencia-se a obsessão que Ulisses desenvolve por estar com Alice, o que o leva a desprezar, por vezes, os compromissos com a família e com o trabalho, bem como com as convenções sociais. Em frequentes momentos de alucinação, Ulisses apela pela presença de Alice, demonstrando uma dependência sugestiva de incompletude íntima, como acontece com Narciso, figura mítica, diante de sua própria imagem no espelho das águas. Nesse sentido, revela-se uma personagem que carrega também em si traços de introspecção e de vaidade, o que, provavelmente, a leva à infidelidade conjugal, com a busca obstinada pela outra parte a completar o sentido de sua existência.

Campbell reflete sobre a jornada heroica, considerando o *self* como o próprio herói. Para o autor, “a travessia do limiar” se refere ao “afastar-se da esfera conhecida em direção ao grande desconhecido” (2008, p. 138), como ocorre nos mitos. Trata-se da “travessia do mundo consciente para o inconsciente”, representado por “muitas imagens diferentes, de acordo com o contexto cultural do *mythos*”, seja “mergulhar no oceano, entrar no deserto, perder-se numa floresta escura, encontrar-se numa cidade estranha” (p. 138). Nessa trajetória do herói mítico, Campbell destaca aspectos decisivos para a transposição de um limiar a outro, como o enfrentamento de provas e a superação dos obstáculos do percurso. O primeiro destes é considerado “o símbolo do encontro erótico com a amada perfeita”, “o desafio da integração da *anima/animus*” (p. 140); o segundo “é o que se chama reconciliação com o pai”, “um rito de passagem masculino” (p. 141); o terceiro “é a apoteose, que consuma todas as possibilidades do eu” (p. 142). O autor destaca ainda “três reações possíveis quando a pessoa cruza o limiar de retorno, trazendo a sua dádiva para o mundo”: voltar-se “para dentro do seu todo recém-unificado, e o mundo que se dane” (recusa do retorno); dizer “Quando eu tiver bastante dinheiro, vou parar tudo e fazer o que quero” (retorno nos termos escolhidos pela sociedade); “tentar encontrar algum aspecto ou alguma porção do domínio onde você acaba

de chegar que possa receber algo do que você tem para dar”, que seria uma “atitude pedagógica, tentando encontrar um meio, uma linguagem ou algo que lhe capacite dar às pessoas aquilo que você encontrou como a dádiva da vida, nos termos e nas proporções em que a sociedade é capaz de receber” (p. 144). A partir dessa perspectiva, é possível considerar que o envolvimento de Ulisses com Alice sugere a busca pela integração entre *anima/animus* e que o abatimento pelo qual ele é tomado, no final da narrativa, sugere a dor da travessia, ocasionada, sobretudo, pelo conflito entre recusar o retorno ou retornar nos termos pré-estabelecidos pela sociedade, ou seja, entre viver conforme evoca o *self* ou conforme demandam os compromissos sociais assumidos.

Com isso, as atitudes de Ulisses sinalizam para as funções da mitologia, segundo Campbell, nas diferentes fases de transição da vida humana: da infância à maturidade e da maturidade à segunda infância. O perfil é de um homem maduro, com família estabelecida, filhos criados, e que se apaixona por uma mulher mais jovem, que assume em sua vida uma função mitológica, responsável pelo conforto que o momento de “atravessar a porta escura” requer. Na narrativa, Ulisses já transpõe a fase da vida em que se sobrepõem os padrões sociais, de modo que a paixão por Alice recebe o *status* de “mito pelo qual se vive”, ficando relegadas ao segundo plano a vida familiar e a profissional do herói, cuja trajetória, no ponto em que se desenvolve a narrativa, assim como o sol, aponta para baixo, “da participação no mundo e na sociedade para a morte” (CAMPBELL, 2008, p. 106).

Para Alice, a paixão por Ulisses sugere mais um dos desafios a ser vencido na fase de amadurecimento íntimo que, segundo Jung, citado por Campbell, configura um processo de individuação ou, de acordo com Marie-Louise Von Franz (1984), a realização do si-mesmo. As digressões psicológicas no final da narrativa sugerem o alcance de outro patamar na vida de Alice, ao se redescobrir como mulher que, apesar da dimensão daquela paixão, consegue fazer prevalecer em si mesma a força retificadora de sua individualidade. Ulisses, neste sentido, pode ser entendido como um mito projetado por Alice e pelo qual ela vive até vencer a última etapa daquele rito de passagem e compreender que fora movida por emoções semelhantes às vividas pela Alice de Carrol, sem, contudo, configurar-se nessa personagem, e que o Ulisses pelo qual ela se apaixonou consiste em um herói humano, passível de viver emoções diferentes das vividas pelo herói épico de Homero. A sugestão do alcance de um novo limiar por Alice evidencia-se na própria construção do discurso narrativo, com a passagem da narração de terceira para primeira pessoa e o aspecto psicológico da personagem sendo explorado de forma profunda:

Tinha vontade de cantar. Uma canção que dispensasse todo o esforço racional da história que ela vinha escrevendo com Ulisses há tantos meses. (...) Quero mergulhar na toca do coelho, passar para o outro lado do espelho, saltar casas no tabuleiro de xadrez, denunciar a justiça do corta-cabeças, fazer e destruir castelos de cartas, crescer ou me fazer miudinha como uma teleobjetiva ao sabor do que experimento (...). Eu sou Alice. Esperar em Ítaca não está com nada. Eu quero é ir por aí. (MACHADO, 1990, p. 112-113).

Pode-se, assim, considerar que, ao mergulhar naquela paixão por Ulisses, Alice passa por um processo de individuação, ao passo que, Ulisses se prostra enquanto herói daquela trajetória mítica, o que dificulta sua travessia para outro limiar. O resultado desses percursos individuais, que se tocam deixando marcas um no outro, é uma mulher amadurecida e fortalecida intimamente e um homem em conflito diante da luta contra o “dragão maligno” que precisa derrotar para “entrar vivo no outro mundo” (CAMPBELL, 2008, p. 139). Desse modo, assim como no clássico de Carroll, Alice desperta das maravilhas sugerindo estar preparada para as descobertas futuras, enquanto que Ulisses – diferentemente do herói épico, que retorna resoluto à companhia da esposa – detém-se na encruzilhada entre o caminho da aventura maravilhosa e o que leva à vida serena ao lado da esposa.

Greene e Sharman-Burke (2001) consideram que os melhores poemas, peças teatrais e ficções mundiais têm como matéria-prima os triângulos amorosos, porque, apesar de nos ferir e degradar, a infidelidade nos fascina. A primazia do romance *Alice e Ulisses*, no entanto, se estende para além da envolvente história de amor entre as personagens, devido, sobretudo, à complexidade que elas apresentam em sua constituição. São elas que, na perspectiva de Antonio Candido, vivem “o enredo e as idéias”, tornando-os vivos na consciência do leitor que, no ato da leitura, participa daquele universo de significados. E como a personagem “só adquire pleno significado no contexto” (2002, p. 54-55), ainda que fossem a Alice de Carroll e o Ulisses de Homero a povoar a obra de Ana Maria Machado, eles não se apresentariam sob a mesma tônica com que se apresentam em *Alice no país das maravilhas* (2002) e na *Odisseia*, pois outros elementos da narrativa influenciariam em suas composições. Ainda assim, são os traços deixados pela autora, em suas personagens, os principais responsáveis pela singularidade da obra que, embora visite explicitamente os clássicos de Carroll e de Homero, apresenta autonomia e, sugestivamente, convida o leitor a investigar outras possibilidades de leitura da história da menina que, em sonho, envereda no país das maravilhas e da história do herói, que dedica longos anos de sua vida a uma aventura repleta de desafios e provas. A intertextualidade explícita, nesse sentido, mais que configuração de inferências intertextuais claras na obra, sugere a transgressão das possíveis formas de leitura

previstas nas duas obras visitadas, ao promover a abertura para outros olhares sobre aquelas duas personagens clássicas.

A CRIAÇÃO LITERÁRIA COMO TEMA

3. A CRIAÇÃO LITERÁRIA COMO TEMA

A história da literatura registra diferentes momentos e estilos de produção, com base nos gêneros consagrados desde a Poética Clássica. Duas maneiras, todavia, distinguem o posicionamento do poeta diante de sua criação, independente do período histórico e das tendências nele predominantes. A criação literária pode se voltar, com exclusividade, para seu próprio resultado e, assim, consolidar um dos princípios fundamentais de uma maneira clássica de produzir, em que os elementos constitutivos de uma narrativa, por exemplo, se articulam na perspectiva de forjar um universo ficcional ao qual o leitor possa aderir sem precisar se preocupar com os mecanismos e procedimentos empregados na construção daquele universo. Por outro lado, a criação literária pode adquirir um caráter introspectivo e, com isso, evidenciar os recursos e as estratégias, bem como as hesitações, os desafios e as descobertas presentes em seu próprio bojo. Enquanto naquela primeira maneira de criar compete ao leitor apenas acompanhar, pelo ato da leitura, as direções traçadas na narrativa para tecer o enredo, nesta segunda, exige-se do leitor um envolvimento cooperativo, de modo que ele sai da condição de mero expectador e divide com o autor a responsabilidade de atribuir sentido à obra. Conforme definem os estudos acerca dessas duas maneiras de produzir, a clássica configura a “*mimese do produto*”, ao passo que, a outra caracteriza a “*mimese do processo*”.

Friedrich Schiller (1991) analisa a criação poética com base em duas tendências, que levam às seguintes classificações: poesia ingênua, cuja ênfase se dá sobre o produto, como resultado de “uma maneira natural ou instintiva de criar”, e poesia sentimental, em que a ênfase ocorre sobre o processo, em decorrência de “um procedimento eminentemente reflexivo” (p. 31). Em uma abordagem filosófica, o autor discute a natureza humana em dois estados, que se distinguem fundamentalmente pelas formas de perceber a realidade e que incidem no posicionamento do homem no mundo, logo, em sua maneira de produzir arte.

Para refletir sobre a poesia ingênua, Schiller reporta à Antiguidade, inclusive à poesia de Homero, e considera que ela representa um mundo no qual o homem está inserido de maneira natural e plena. Assim, sua obra, “pronta, parece não guardar vestígio de toda a habilidade técnica empregada em produzi-la” e o “efeito que causa é, por isso, comparável à impressão que se tem de algo gerado pela natureza, não pelo engenho do homem” (SCHILLER, 1991, p. 17). Nessa perspectiva, a obra é considerada em seu aspecto acabado, como produto de uma

imitação da maneira de produzir da própria natureza, logo, como configuradora de uma *mimese* do produto.

Em se tratando da poesia sentimental, Schiller traz como referência a Modernidade que, para ele, configura um mundo cindido, em que o homem já não se vê mais como parte indissociável da natureza, e sim como uma parte dela, capaz de se distanciar e de lançar sobre o mundo um olhar de fora para dentro. Em sua “atividade reflexionante”, o “poeta sentimental não apenas reflete, mas também convida o leitor a percorrer o mesmo fio de raciocínio em relação ao objeto”, de modo que as “mesmas operações do espírito do criador têm de ser desencadeadas no espírito do leitor, sem o que não há comunicação” (SCHILLER, 1991, p. 27). Nessa perspectiva, recebe relevância o caminho traçado e percorrido para que a obra se constitua em um movimento autorreflexivo configurador da *mimese* do processo.

Compreendendo que a marca da poesia ingênua é a natureza, em seu caráter genérico, universal, e que a essência da poesia sentimental é a busca do “Ideal de conciliar arte e natureza” (1991, p. 38), Schiller conclui que:

O gênio ingênuo ou antigo tem tanto valor quanto o gênio sentimental ou moderno, pois ambos primam por apresentar a natureza humana em sua idealidade e pureza moral: aquele de maneira inocente e ingênua, enquanto *perfeição finita*; este, de maneira deliberada e refletida, enquanto *aperfeiçoamento infinito*. (SCHILLER, 1991, p. 15, grifos do autor).

A partir desse ponto de vista, é possível superar a noção de que a literatura moderna e a contemporânea tenham atingido o seu ideal de perfeição e que tenham, por isso, superado a tradição. Na verdade, elas refletem a eterna inquietude do homem em busca desse ideal que, sempre por atingir, promove o “aperfeiçoamento infinito” analisado por Schiller.

Na produção literária contemporânea, existe uma forte tendência a essa maneira de criar do poeta sentimental, em específico, no gênero romanesco, com produções narrativas, que refletem a complexidade do fazer literário, por meio de um universo discursivo que evidencia o processo criativo do escritor e o processo re-criativo do leitor. Trata-se das narrativas denominadas narcísicas por Linda Hutcheon (1980) em seus estudos sobre narrativa metaficcional. Nelas, com a “problematização” da própria composição literária, inverte-se a lógica da *mimese* do produto para a da *mimese* do processo, sem que isso se configure em rompimento com a tradição mimética, mas represente seu desenvolvimento, como uma forma de progressão literária dialética.

O termo “narcisismo” remete ao mito de Narciso, no que diz respeito ao caráter introspectivo que leva a um debruçar sobre si mesmo e, através de um processo de

espelhamento, à revelação da própria natureza constitutiva. Para Hutcheon, essa introspecção não corresponde a uma autossuficiência, visto que, assim como Narciso sente a necessidade da presença de outra pessoa para completar o sentido de sua existência, as narrativas narcísicas refletem uma consciência de que o trabalho empreendido pelo autor se consolida com a presença do leitor, contribuindo com a construção de mundos fictícios e no funcionamento criativo da linguagem. Assim, rompe-se com a perspectiva de leitor passivo e o conforto da leitura é substituído pela inquietude gerada por um papel que requer um posicionamento que envolve as funções de leitor, escritor e crítico.

Na produção literária de Ana Maria Machado, predominam narrativas que se configuram dentro do gênero novela ou do gênero romance. Várias delas apresentam aspectos narcisistas, ao tematizarem a própria construção, por meio de um discurso marcado por uma ampla reflexão acerca dos desafios que o ofício da escrita impõe. Em geral, esse discurso se desenvolve com a presença de uma personagem, que se apresenta completamente amadora, inicialmente, e que descobre, durante o processo criativo, um grande interesse por escrever, sugerindo a ideia de que, simultâneo à construção do texto literário, ocorre um amadurecimento por parte do escritor, de modo a se concretizar essa condição a cada desafio superado, pela ampliação da experiência e pelo aprofundamento nas questões que envolvem a escrita.

Embora esse aspecto faça com que as narrativas da autora se inscrevam na vertente da *mimese* do processo, pela ênfase na própria criação literária, é possível entender que elas também se configuram conforme os princípios da *mimese* do produto, uma vez que, em geral, apresentam um enredo ficcional em que predomina a linearidade e que culmina em um desfecho fechado. Nessas narrativas de Ana Maria Machado, está de fato em questão o “fazer-se escritor”, o que equipara a relevância do processo criativo da personagem que se aventura na escrita de alguma história com a relevância de sua própria história de envolvimento nessa aventura. O resultado é uma narrativa densa, com abertura para que o leitor abstraia uma infinidade de sentidos, como na poesia, que não esgota em si as possibilidades de efeito estético e que se atualiza e promove novas descobertas em cada ato de leitura.

3.1 Fazer-se fazendo: a *mimese* do processo e a consolidação do escritor literário

A imagem de alguém desenhando, intuitivamente, o próprio rosto, descobrindo em cada traço um aspecto de sua identidade, de modo que a totalidade seja reconhecida ao final do

trabalho, talvez seja a que melhor retrate o processo criativo das personagens de Ana Maria Machado, entregues à arte da escrita. Como, em geral, estão diante da primeira tentativa de escrever uma história, sem terem passado por preparação, tais personagens buscam em suas experiências de leitor os referenciais para a produção e investem no insuspeitado poder criativo, do qual só percebem ser dotadas quando a escrita adquire suas configurações finais. Esse poder vai se revelando para essas personagens, na medida em que os desafios encontrados na escrita são, gradativamente, superados e elas passam a se reconhecer como alguém que alcançou a condição de escritor ou escritora, ainda que de um texto sem a pretensão de ser publicado. A profundidade envolvida nesse processo lembra as considerações da própria autora acerca da criação artística:

Para criar, o artista se expressa. Isto é, se espreme, e expele sob uma pressão interior. Então começa com algo que o vira pelo avesso, que nasce de dores, sonhos, medos. Das entranhas espirituais. Como quem dá à luz. Mesmo quando ele não está consciente disso e se fixa apenas no lado lúdico da atividade, como quem brinca. (MACHADO, 2011, p. 70).

Essa pressão interior, nas personagens de Ana Maria Machado, geralmente brota de sentimentos inquietantes que, muitas vezes, se revelam de maneira tácita nas narrativas, por serem, de início, ignorados ou pouco investigados pelas personagens. A escrita empreendida funciona, nesse sentido, como um meio pelo qual esses sentimentos são elaborados e marca, para as personagens, a passagem de uma fase da vida a outra. O amadurecimento por que passam as personagens vai se tornando cada vez mais nítido na fluência da escrita, na naturalidade com que o enredo é tecido, no domínio crescente da linguagem e no controle da ansiedade em dar corpo às ideias que fervilham. Assim, cada avanço na escrita das personagens corresponde à superação de uma das etapas de um jogo, cujas peças se encaixam formando algo divertido, que por trás das dificuldades reserva o bem-estar da conquista.

Esse envolvimento das personagens de Ana Maria Machado com a escrita literária, sobretudo nas obras em que a produção da personagem coincide com a obra editada, transpõe a complexidade estabelecida, no sentido de revelar e, ao mesmo tempo, disfarçar o processo criativo da própria obra, pois, os desafios enfrentados no plano ficcional refletem os possíveis embates situados no plano real da criação da obra.

Para Wayne Booth (1921 – 2005), “embora o autor possa, em certa medida, escolher os seus disfarces, não pode nunca optar por desaparecer” (BOOTH, 1980, p. 38). Por essa razão, a presença do autor se faz perceptível nas marcas do autor implícito deixadas no texto, por meio de um narrador que o autor cria “para falar em seu nome” (p. 233) e por meio de todos

os elementos que compõem a rede de significação da obra, como personagens, eventos, linguagem, espaço. Inclui-se, também, um código de ética que, para Booth, advém da “necessidade do leitor de saber onde se encontra, na esfera dos valores, ou seja, onde o autor ‘quer’ que ele se encontre” (p. 90, grifo do autor). Nesse sentido, a inserção de personagens envolvidas em um processo de escrita literária, além de consistir na principal estratégia para estabelecer a metaficcionalidade nas obras, configura uma manobra do autor implícito para que o leitor vivencie com as personagens os bastidores de suas criações, as quais, de certa forma, trazem reflexos da construção das obras.

3.1.1 *Amigos secretos*

A narrativa *Amigos secretos* (2004) apresenta a história de um grupo de amigos que, em um envolvimento pleno no universo ficcional, vive uma aventura ao lado de personagens da literatura universal e da literatura infantil brasileira, entre elas, as do Sítio do Pica-pau Amarelo, criação de Monteiro Lobato. Em sua proposta de uma viagem pela imaginação, a obra tematiza o trabalho escravo e a exploração do trabalho infantil. Pereba, o narrador-personagem, define a si mesmo como o “porta-voz oficial da turma”, por se encarregar de construir uma narrativa contando as aventuras vividas por ele e os amigos.

Essa é uma das narrativas que apresentam a complexidade configuradora da *mise en abyme* do tipo reduplicação paradoxal ou aporística (Dällenbach, 1977), pois constitui a produção escrita da personagem e a própria obra *Amigos secretos*, ou seja, trata-se de uma narrativa que parece incluir a obra que a inclui.

O fato desencadeador da história narrada por Pereba é o desaparecimento de um bolo de chocolate no lugar onde Pereba e os amigos se reuniam e de onde partiram para a aventura pelo mundo da fantasia acompanhados das personagens do *Sítio*. A turma costumava brincar no “Clube da Árvore”, uma casa de “madeira, com assoalho, telhado, parede, janela, varanda, escadinha e tudo” (MACHADO, 2004, p. 24). No terreno onde a árvore ficava, havia também um depósito de ferramentas, “que acabou virando lugar de entulho de móvel velho, brinquedo quebrado, uma bicicleta toda torta do Tiago que estava aos pedaços, essas coisas” (p. 24). Em um dia de chuva e neblina, esse depósito serviu de abrigo para um piquenique das crianças, “porque o clubinho da árvore estava um gelo, com a madeira toda molhada” (p. 28). O bolo de chocolate preparado pela mãe de uma das crianças era uma das grandes sensações do dia, mas desapareceu misteriosamente.

Na investigação que se seguiu, a turma constatou que uma das crianças – na tentativa de inserir uma fita no aparelho antigo de vídeo, que ficava naquele local junto a uma televisão que também funcionava precariamente – colocou, por engano, um exemplar do livro *Reinações de Narizinho*, de Monteiro Lobato. O livro foi “engolido”, levando à diluição das fronteiras entre o universo da turma do clubinho e o universo fantástico das personagens de Lobato. Com a fusão entre os dois planos ficcionais, torna-se possível, na narrativa, o trânsito das personagens de um plano para o outro, como a passagem do leitão Rabicó pelo clubinho, para apanhar o bolo. Na sequência, ele é repreendido por Emília que, por sua vez, está sob a observação e os comentários de Narizinho e Pedrinho, os quais logo passam a dialogar com a turma do clubinho. A televisão funciona, assim, como uma “tela-janela”, canal de passagem da turma para o mundo da imaginação, onde vivem as aventuras que Pereba se encarrega de narrar.

A casualidade na condição de escritor é um dos traços recorrentes entre as personagens de Ana Maria Machado. Pereba, por exemplo, foi escolhido por sorteio entre os amigos para contar a história vivida pelo grupo. Como “o redator do jornal do clubinho”, ele já possuía algumas noções de produção escrita, como a de que escrever “é uma coisa muito complicada para ficar cada um puxando a história para um lado” e que, por isso, tem “que ser feito sozinho” (MACHADO, 2004, p. 11). Emprega, inclusive, um artifício para que sua narrativa provoque a ilusão necessária para preservar a identidade da turma de amigos perante os possíveis leitores, já que se tratava do segredo de uma aventura, que “ninguém ia acreditar mesmo” (p. 9):

Acompanhe o meu pensamento: meu nome mesmo não é Antônio Carlos, esse é só o nome que eu inventei para escrever aí e ficar no lugar do meu. Só que Pereba era meu apelido mesmo – mas só lá no clubinho. Fora dele, ninguém me chamava assim nem sabia disso e eu morria de medo daquela mania se espalhar. Então usei o apelido na história, como se fosse falso. E ninguém mais me chamou de Pereba, para que quem lesse isto não pudesse descobrir que eu era eu e, portanto, eles eram eles, meus amigos inseparáveis. Porque nesse caso, logicamente, como você já deve ter desconfiado... nós seríamos nós. E não haveria mais segredo nenhum.

E foi assim que eu, Antônio Carlos (rá!rá!), vulgo O PEREBA (rá-rá-rá!), virei escritor desta história e autor deste pedido de ajuda. (MACHADO, 2004, p. 13).

Além de preservar a identidade da turma, esse procedimento adotado por Pereba tinha o objetivo de neutralizar as possibilidades de aquele apelido indesejado se espalhar, detalhe que sugere uma capacidade de pensar sobre a escrita como um veículo de manobra de

intenções, um meio ao qual o escritor pode recorrer para conduzir o leitor conforme os seus interesses. Todavia, é o amadorismo que predomina na narrativa construída por Pereba, por ser sua primeira experiência com aquele tipo de escrita e pelo fato de se sobressair a intuição em relação ao planejamento em seu processo de escrita:

E como isto aqui é uma espécie de rascunho, uma primeira versão que estou escrevendo no computador, vou explicar tudo bem certinho e detalhado. Depois, se eu achar que é o caso e fui indiscreto, ou falei alguma coisa que é muito secreta ou que pode ofender alguém, eu corto. Ou substituo por algo mais educado. (MACHADO, 2004, p. 15).

Essa natureza do processo de escrita, aliada à complexidade dos acontecimentos sobre os quais Pereba se debruça, faz com que ele, enquanto narrador, encontre-se em um verdadeiro dilema para escolher, entre duas situações ocorridas simultaneamente, a que seria narrada primeiro. Nesse sentido, do amadorismo surge certa ansiedade, que Pereba divide com o leitor ao afirmar:

Tem horas que fica difícil contar uma história.
Pois esta é uma dessas horas.
Porque era tudo ao mesmo tempo. Então fico sem saber do que é que eu escrevo primeiro – se é do que acontecia lá fora do clubão, ou lá dentro. (MACHADO, 2004, p. 41).

Essa ansiedade é, progressivamente, superada, na medida em que o narrador encontra caminhos para resolver os embates com a linguagem, como as ambiguidades, entre outros embaraços que podem comprometer o acompanhamento da evolução do enredo pelo leitor: “Apareceram uns seis caras a cavalo, muito mal-encarados, bigodudos e com a barba por fazer (os caras, não os cavalos), e pararam na frente da porteirinha do terreno” (MACHADO, 2004, p. 44).

Em seu progressivo amadurecimento durante o processo de escrita, Pereba se depara ainda com um dos entraves da construção narrativa, que também diz respeito ao trabalho do historiador, quando este reúne as fontes documentais relativas a um dado acontecimento histórico e precisa preencher, a partir de certas conclusões, as lacunas que se apresentam entre essas fontes, para estabelecer a coerência da narrativa: “Pior ainda: na certa, mais adiante, Veneno encontrou Gancho saindo de dentro do rio. Eu sei que eu devia contar isso melhor, mas nenhum de nós viu; só posso deduzir o que deve ter acontecido” (MACHADO, 2004, p. 110).

Pereba compreende a importância da seleção dos detalhes que devem compor a narrativa de um evento e adota um procedimento, visando à objetividade, à concentração na essência do que será narrado, ao bem-estar de quem escreve e, provavelmente, de quem lê:

Então, todo emocionado, enquanto a mulher enxugava as lágrimas, o seu Lopes contou uma história comprida, que eu vou resumir aqui, porque senão a gente não acaba mais e eu já estou ficando meio cansado de escrever. Além de tudo, os detalhes não interessam muito para a nossa história. Só o sentido geral. (MACHADO, 2004, p. 114).

Esse cuidado para manter o diálogo com o leitor permeia toda a narrativa e potencializa a complexidade sugestiva do processo de reduplicação paradoxal instaurado. Na conclusão da narrativa, Pereba assegura perante o leitor a sua autoria da obra, provocando uma hesitação quanto ao caráter formal do objeto-livro que o leitor tem em mãos, porque, ao mesmo tempo em que esse objeto é reconhecido como produto de um processo profissional, editorial, e que está disponível a qualquer pessoa que se proponha a lê-lo, pode ser entendido como uma tentativa amadora a ser dividida apenas com um determinado grupo de pessoas:

a Lu achou a solução óbvia – tínhamos que recorrer a quem pudesse ser amigo da gente e entender que tudo isso é um segredo, um tesouro precioso que não deve ser desperdiçado nem cair em mãos erradas. Ou seja, tínhamos que nos dirigir a gente como nós. Leitores. Capazes de apreciar as emoções todas que esses personagens perdidos nos dão, de vibrar com as aventuras que vivemos com eles.

O resto você já sabe. Fizemos o sorteio. Eu fui encarregado de escrever. E agora este livro está em suas mãos, na esperança de você fazer com ele algo que mude as coisas. Onde quer que você esteja, contamos com você, nosso novo amigo secreto. Nosso cúmplice. (MACHADO, 2004, p. 127).

A obra, nesse sentido, abre-se para o leitor situado em qualquer lugar, mas se fecha ao evocar um tipo específico de leitor, aquele que seja capaz de mergulhar na fantasia vivida pelo narrador e seus amigos. Na despedida, ao assinar “Antônio Carlos, ex-Pereba”, o narrador se desfaz do pseudônimo utilizado estrategicamente para proteger sua verdadeira identidade na narração daquela aventura, dividindo com o leitor a responsabilidade de propagar as possibilidades de um passeio pelo universo da imaginação através da experiência estética promovida pelo texto literário. Nesse sentido, a obra reflete uma das principais ideias defendidas pela autora em suas reflexões sobre leitura e literatura, a de que os livros podem “constituir uma forma de viagem a um território diferente, um país estrangeiro. Podem também ser uma maneira de avançar e ultrapassar os limites que nos cercam” (MACHADO, 2011, p. 47).

3.1.2 *Do outro mundo*

Do outro mundo (2002) traz a história de um grupo de quatro jovens amigos (Mariano – o narrador, Elisa, Léo e Terê), que entram em contato com uma menina dos tempos do final da escravidão no Brasil. Chamada Rosário, essa menina aparece para o grupo de amigos e conta sua história e a de seu povo quando ocorreu a abolição. Ela encerra seus momentos de contato com o grupo, incumbindo Mariano da tarefa de escrever aquela história “para que nunca mais exista nenhum cativo” (MACHADO, 2002, p. 101). O resultado é a própria narrativa que compõe a obra se revelando como a escrita de Mariano.

A escolha casual de Mariano – que não tinha nenhuma experiência naquele sentido com a escrita – para registrar a história contada por Rosário sugere a ideia de que, de maneira geral, qualquer pessoa pode se tornar escritora ou escritor, desde que enfrente o desafio da escrita, que é soberano até mesmo para os mais experientes escritores. Todavia, a problematização do processo de construção narrativa, instaurada na obra, evidencia a necessidade de uma postura humilde diante da escrita, conforme sugerem as palavras iniciais de Mariano, dirigindo-se ao leitor: “Você me desculpe. E, por favor, tenha um pouco de paciência. Eu não entendo nada disso. Só estou aqui escrevendo – ou tentando escrever – porque assumi um compromisso. Mais do que isso: fiz uma promessa solene, um juramento muito importante” (MACHADO, 2002, p. 11). Para Mariano, é grande o desafio de escrever também pelo fato de não gostar de ler:

Mas o caso é que nunca tive a menor paciência para ficar lendo, sempre achei uma chateação e uma canseira ficar olhando aquele monte de palavra enfileirada numa página, aquele monte de página colada dentro de uma capa, tudo encarando a gente com jeito de quem diz: “Como é? Olha que se não começar logo, não vai dar tempo, e o teste é na quarta-feira...”

No colégio, se pudesse, não lia mesmo. Perguntava a um colega como era a história, embromava um pouco, e pronto, me virava de qualquer jeito na hora da prova. (MACHADO, 2002, p. 12).

Essas considerações de Mariano remetem à problemática relativa ao sistema educacional quanto à formação de leitores, às estratégias equivocadas que, muitas vezes, promovem efeito inverso ao esperado, de fazer com que as crianças e os jovens se sintam motivados a interagir cada vez mais com os livros. Em contextos como esse, a tendência é a desvalorização da palavra escrita, conforme as convenções culturais às quais o livro pertence, e a consequente busca por outros meios de interação criados pelo mundo moderno, como o computador e os recursos relacionados a ele.

Como no momento da construção da narrativa, provavelmente, Mariano tenha encontrado um sentido para a escrita, já que esta era a forma solicitada por Rosário para propagar a sua história, ele pondera entre os próprios projetos para o futuro e a nova possibilidade que tem diante de si:

Sempre soube que não vou mesmo precisar dessas coisas. Vou estudar informática. Me amarro em computador. Números. O mundo do futuro. Profissão que dá dinheiro. Um dia ainda vou ganhar muita grana. E com toda certeza não vou precisar de livro pra isso. Pelo menos era o que eu sempre achei, agora já começo a duvidar. (MACHADO, 2002, p. 12).

Aos poucos, o gosto pela escrita vai se configurando. Mariano, então, começa a ousar com as palavras, experimentando formas inusitadas para ele e convidando o leitor a participar daquela espécie de brincadeira da escolha lexical para exprimir uma ideia, em um texto em construção:

O barracão podia ser um lugar incrível para nossas brincadeiras, mas na verdade, a gente não gostava de ir lá, era muito escuro e lúgubre (gostou? Essa palavra eu aprendi num livro que a Elisa me emprestou, e pensei que nunca ia usar. Se não gostar, pode escolher outras: *soturno*, *ameaçador* também servem). (MACHADO, 2002, p. 22-23, grifos da autora).

Envolvido naquele processo de construção narrativa, Mariano começa também a intuir acerca do poder criativo que o escritor desenvolve, à medida em que a escrita literária se torna cada vez mais familiar e a imaginação vai se expandindo, possibilitando uma infinidade de caminhos para se tecer um enredo ficcional: “Se eu estivesse mais acostumado a escrever, talvez soubesse inventar alguma mentira, contar que ficamos dias e dias pensando no choro da madrugada. Acho que ia aumentar muito o suspense” (MACHADO, 2002, p. 32). Mas como a narrativa em construção tem como referência um aspecto do passado histórico, ficcionalizado na obra, Mariano procura ater-se ao que de fato aconteceu com ele e os amigos e ao que se passou segundo o relato de Rosário. Nesse sentido, ele parece ter ampliado a consciência quanto à importância da escrita como meio fundamental para o registro da História:

Acho que foi nessa hora que comecei a pensar em contar para mais gente aqueles encontros. Para que não desapareça a memória do que Rosário contou. E nunca mais aquilo se repita.

Mas não pensei que ia ser por escrito. Nem que a Elisa ia me ajudar tanto, fazendo revisão, dando palpite, usando as coisas que ela aprendeu nas leituras. Por isso é que eu estou conseguindo. (MACHADO, 2002, p. 77).

Como já mencionado, o tema da escravidão no Brasil é abordado em *Do outro mundo* a partir da perspectiva de quem sofreu diretamente a perversão do processo, no mais elevado grau da excentricidade. No relato de Rosário – a menina escrava que viveu e morreu no período dos primeiros passos do Brasil rumo à abolição da escravidão, desfilam-se minúcias dos sofrimentos aos quais foram submetidos os africanos: o tráfico nos navios negreiros, o tratamento recebido durante as viagens nesses navios, nos leilões e nas fazendas onde eram escravizados. No relato da menina, também se evidencia a crueldade decorrente do inconformismo de muitos senhores com a abolição. A intenção da personagem Rosário remete às concepções de Paul Ricoeur (2007) quanto ao ato da memória que, para ele, tem como uma das principais finalidades “lutar contra o esquecimento”, para que, em momento futuro, seja lembrado aquilo, que “será preciso não esquecer” (RICOEUR, p. 48). O exercício da memória por meio da escrita de Mariano teria, então, para Rosário, um valor imprescindível no progresso da consciência coletiva, em se tratando da conquista da liberdade iniciada com a abolição. O valor dessa escrita estaria em seu poder de fazer ecoar o relato em forma de denúncia feito por alguém que guarda a memória daquele processo e investe para que ele não seja sepultado no esquecimento (RICOEUR, 2007).

No atendimento ao pedido de Rosário, Mariano também vai compreendendo a importância do registro por escrito dos eventos do passado para a progressão da História. Assim, o relato da menina é tomado com a consideração devida à versão de uma testemunha envolvida diretamente em um determinado acontecimento. Reproduzir seu relato, com a máxima fidelidade, consiste, portanto, em um esforço fundamental para Mariano. Em certas passagens da narrativa, no entanto, ele se depara com algumas limitações para realizar esse trabalho, provavelmente por se envolver emocionalmente com a essência do relato e não conseguir a imparcialidade que, de praxe, é necessária ao historiador na construção de uma narrativa histórica:

Enfim, não sei explicar, mas sei que fiquei perturbadíssimo. Por isso nem me meto a tentar reproduzir direito as palavras de Rosário em seguida, como tenho feito até aqui. Ou, pelo menos, procurado fazer, com a maior fidelidade possível. Mas agora não sei se consigo. Talvez mais para o final da história não dê mesmo, e então vou só resumir o que ela contou. Estou deixando muita coisa para a Elisa me ajudar numa revisão. Isso que você (ou vocês, nunca sei) está lendo já vai ter passado pelas mãos dela. Mas não sei se nós dois – mesmo juntos – vamos ter a capacidade de contar. (MACHADO, 2002, p. 82).

Nessa passagem, o narrador instaura outro tipo de paradoxo, ao assegurar ao leitor que o que ele “está lendo já vai ter passado pelas mãos” de outra personagem, em revisão, pois, antecipa-se para o presente da leitura um texto ainda por se construir tal qual se apresenta na obra.

Na condição de brasileiros e que, portanto, trazem a herança do processo histórico no qual se insere a história narrada pela menina ex-escrava, os jovens amigos parecem sentir de perto as dores sofridas por ela e seu povo e, assim, se posicionam de maneira solidária. Por ter a missão de escrever aquela história, Mariano sente pena, ainda mais que os amigos, pelos horrores narrados, porque precisa retomar as minúcias ouvidas para construir a narrativa. Por isso, chega a um ponto em que ele faz uma pausa e informa: “Aí é que chega a parte mais difícil de contar, e eu vou passar meio rapidamente pelos detalhes, porque não aguento mesmo” (MACHADO, 2002, p. 87). A narração do momento mais cruel de todo o relato de Rosário – em que os escravos da fazenda do Sinhô Peçanha são presos em um barracão para o extermínio coletivo em um incêndio em protesto à lei da abolição – ocorre, então, em meio a rodeios, porque Mariano encontra dificuldades para contar o modo como se processou a crueldade: “Mas isso é comentário meu. Desculpe, não devia me meter. Mas é que eu estou me desviando, querendo ver se adio o que vem por aí. O que eu não quero contar, o que eu prometi contar, o que não dá para contar” (p. 88). Esse posicionamento do narrador não só evidencia suas dificuldades em escrever sobre aquela passagem da história contada pela ex-escrava, mas também remete às questões relativas à intenção autoral, determinante na seleção dos detalhes que deverão compor um texto.

Imerso na história narrada por Rosário e na tarefa empreendida, Mariano compartilha do sentimento de servidão, não a um senhor de terras e escravos, mas a um ofício que se impõe e submete ao cativo da busca pela melhor expressão. Assim sugere o último capítulo da obra/livro escrito por Mariano, com o título “Escravo, escrevo” que, ao mesmo tempo em que remete ao tema da obra, “escravidão”, traz a ideia de um trabalho no qual, inevitavelmente, assume-se uma condição submissa. A diferença fundamental, nesse sentido, estaria no envolvimento voluntário que a escrita promove: “fiquei meses na frente do computador, lembrando disso tudo, e vendo como poderia ser a melhor maneira de contar. Todo dia escrevia um pouquinho” (MACHADO, 2002, p. 115).

No final da obra, Mariano ainda se posiciona como amador no ofício de escritor, mas também dá indícios de que foi se elaborando como tal, durante a construção da narrativa. Embora o produto final de seu trabalho tenha passado pelo crivo dos amigos, que encontraram a necessidade de vários ajustes – entre eles, a divisão em capítulos e “títulos pelo meio”,

Mariano é quem conclui o livro, sem a intervenção de ninguém, e até recebe elogios pelo seu estilo de escrita:

Eu finalmente tinha dado o livro para Dona Carlota ler, há algumas semanas. Sem este finalzinho que estou escrevendo agora, é claro. Ontem, quando nos reunimos na varanda no domingo de noite, estavam também meus pais e a Vera. Todos tinham lido. Fizeram muitos elogios, mas dava para ver que não acreditaram muito – só a avó. Acharam que nós temos muita imaginação, elogiaram meu jeito de escrever, quiseram saber de onde eu tirei aquelas ideias, riram quando eu disse que foi da memória. (MACHADO, 2002, p. 116).

Nessas colocações finais do narrador, reafirma-se o caráter paradoxal da obra, pois o leitor é induzido a imaginar que tem em mãos um livro ainda em fase de conclusão, portanto, não publicado. No entanto, a presença concreta do objeto livro não deixa dúvidas de que se realiza a leitura de uma obra pronta, editada e publicada.

3.1.3 *Amigo é comigo*

Amigo é comigo (1999) apresenta a história de Tatiana, apelidada Táti, uma garota que vive ricas experiências e constrói laços importantes em seu grupo de amigos, a ponto de querer escrever a respeito. A narrativa se configura na fusão da escrita de Táti – em caráter experimental e sem divulgação – com a obra em si – acabada e publicada. Assim, trata-se de outra obra, em que se apresenta a *mise en abyme* do tipo reduplicação paradoxal. As sutilezas que envolvem o processo de escrita são abordadas desde o início da narrativa, quando a narradora reflete sobre os recursos expressivos de que a língua dispõe para representar as diferentes nuances de um discurso:

– Você vai sair *assim*?

Não sei muito bem como é que eu posso mostrar a entonação desse *assim*. Talvez devesse acrescentar um ponto de exclamação no final. Escrever tudo inclinadinho, para lembrar a boca torta com que ele pronuncia a palavra. E mais: ir variando o tamanho das letras, e ainda repetir o *i* e o *m* do final, para mostrar como a voz dele vai subindo e se prolongando num espanto só. E a sobrancelha levantada que acompanha a pergunta. Um ar de crítica, reprovação, o mais profundo desprezo. (MACHADO, 1999, p. 9).

A narrativa segue em tom descontraído, sugerindo a pressuposição de que o leitor, assim como a narradora, é adolescente e que, portanto, compartilha daquele universo, em que predominam situações relacionadas à convivência na escola, na família, entre os amigos, sempre regada a descobertas comuns naquela fase da vida. É como se a narradora estivesse

diante de um interlocutor, que se posiciona de maneira cúmplice, disposto a ouvir os detalhes das experiências narradas. Em determinadas passagens, portanto, ela se dirige ao leitor como quem conversa com um amigo, ao qual se confiam segredos miúdos da vida, como costuma ocorrer entre os adolescentes que, em geral, sentem com profundidade os menores acontecimentos de seu dia-a-dia: “Você deve estar lembrando dela. Já falei que a Cris era minha melhor amiga antes da Adriana” (MACHADO, 1999, p. 27); “Nem quero perder muito tempo falando do Fábio, só quero é contar da Cris. Do que falei, já deve ter dado pra você imaginar a peça” (p. 30).

Sem se desfazer desse tom espontâneo e de cumplicidade, a personagem-narradora abre espaço para informar a respeito do artifício empregado na narrativa para “aproximar o passado do presente”, com a recorrência ao advérbio “hoje” e a conjugação de verbos no presente do indicativo, promovendo a ideia de que o momento da leitura coincide com o da escrita: “(nem precisa eu dar os nomes, elas são de outra turma e não vão ficar entrando nesta história toda hora)” (MACHADO, 1999, p. 30-31). Por se tratar de alguém inexperiente em relação aos manejos da construção narrativa, a princípio esse artifício é empregado de maneira intuitiva, mas depois, de modo consciente, após ela ter buscado explicações com um professor:

Aliás, acho que posso aproveitar essa ligeira pausa para explicar um aspecto importante disso que estou escrevendo, que é o tempo. Por uma questão de honestidade com você. Às vezes falo (ou melhor, escrevo) “hoje” para me referir ao dia em que as coisas estão se passando. Por exemplo, no capítulo anterior fiz isso o tempo todo. Mas não quer dizer que esse “hoje” é de verdade, que escrevi exatamente no dia em que aconteceu. É só um jeito de contar. Até falei com o Clóvis, professor de Português, para saber um pouco dessas coisas. Ele explicou que existe um tal de “presente histórico”, que os escritores usam para narrar as coisas como se estivessem ocorrendo na hora. Mas nesse caso, eles usam o presente mesmo. Sabe como é? Em vez de dizer: “Hoje a Dri me telefonou, etc...”, eu ia ter que escrever alguma coisa como “O telefone toca. Vou atender. É a Dri...”. E assim por diante.

Não é bem o que estou fazendo. Pelo menos, não o tempo todo. Estou só usando um artifício de aproximar o passado do presente – foi o que o Clóvis explicou. (MACHADO, 1999, p. 42).

O fato de Táci ter atentado para aquele artifício em sua narrativa e ter sentido a necessidade de encontrar respaldo teórico que o explicasse remete à ideia de que, ao realizar seu trabalho, o autor literário vai se elaborando também, na medida em que se depara com as múltiplas possibilidades que a escrita oferece.

Na sequência do comentário de Táci a respeito do arranjo temporal da narrativa, o leitor se vê diante do paradoxo, que gera a hesitação quanto à autoria da obra, bem como a sua

existência enquanto objeto editorial, uma vez que, ao mesmo tempo em que ele está lendo um livro que passou por todo o processo de publicação, tem em mãos um texto ainda em elaboração:

Mas toda a explicação dele foi em termos gerais. Sobre técnicas de narrativa, como ele diz. Porque eu não mostrei a ele este texto nem disse que estou escrevendo nada. É uma coisa minha, ninguém tem que saber. Só quem sabe é o Diego, e mesmo assim, só de um modo muito vago. Como vou lhe contar mais adiante, de certo modo a idéia de escrever isto surgiu por causa de uma conversa com ele. (MACHADO, 1999, p. 42).

Por outro lado, com essas palavras o leitor pode se sentir convidado a estreitar a cumplicidade com a narradora, porque também está sugerido que se trata de uma narrativa confidencial, desfiada, com exclusividade, a quem ela tem como um atento interlocutor. Oferecendo pistas do pacto que, de acordo com Booth (1980), o autor implícito propõe ao leitor implícito, o leitor ainda vai sendo preparado para os detalhes futuros do enredo, de modo a transparecer um cuidado quanto à coerência narrativa e aos acontecimentos que vão se apresentando:

Mas isso fica para depois, porque, neste ponto em que estou agora, o Diego mal entrou na história. Agora é que ele vai aparecer de novo. Justamente na arquibancada do Clube Coqueiros, onde estava o pessoal que assistia à final do torneio intercolegial de vôlei.

Só que, antes do Diego, ainda vai aparecer de novo outra pessoa, que talvez você nem imaginasse que ainda ia cruzar novamente nosso caminho. Uma menina lourinha, de olhinhos brilhantes, jeito meio tímido e cara simpática. Começo então falando dela. (MACHADO, 1999, p. 42-43).

Nessa atitude zelosa para com o leitor, a narradora sente a necessidade de explorar a linguagem de uma maneira poética, certamente, na perspectiva de promover um efeito estético. Assim, embora reconheça a própria inexperiência em construções figuradas, ela experimenta uma metáfora para expressar seu estado emocional frente a duas situações desencadeadas seguidamente: a descoberta de que Diego – “um menino de sorriso transformador” – faz parte da turma de amigos “chatos” de seu irmão; a reconciliação entre Rafaela e Adriana, sua melhor amiga que, àquela hora, não estava disponível para dar o apoio de que ela precisava:

Em menos de um minuto eu tinha caído das nuvens e sido arrastada pela força da correnteza.

Acho que quando a gente escreve tem que usar de vez em quando umas imagens assim, para o leitor poder entender melhor o que está acontecendo,

numa comparação com outra coisa que ele conhece. Mas não tenho a menor experiência, não sei se isso ajuda a compreender ou atrapalha. Enfim, eu estava meio tonta com tudo aquilo, é o que quero dizer. E tudo aquilo era formado por aquelas duas coisas que aconteceram bem seguidas, e mexeram comigo. (MACHADO, 1999, p. 51).

Em sua condição de adolescente e de amadora quanto à escrita de uma narrativa como aquela, Táti, provavelmente, ainda não possui conhecimentos de teoria literária, mas chama atenção para o problema da verossimilhança, ao comentar os acontecimentos que resultaram na interrupção temporária da amizade entre Adriana e Rafaela:

Eu ouvia isso e achava tudo tão incrível que, se isto aqui fosse mesmo um livro desses que têm que inventar uma história, não ia ter coragem de criar um caso desses. Porque qualquer leitor ia achar um absurdo e ninguém ia acreditar. Mas como é de verdade, e aconteceu mesmo, tenho mais é que contar. (MACHADO, 1999, p. 58).

Esse comentário remete à noção explorada por Aristóteles (2005), de que é crível em uma obra, metrificada ou não, aquilo que apresenta coerência no sistema de relações de sentido instituído no discurso, seja da História ou da Poesia, fazendo com que se estabeleça e se mantenha a adesão do leitor frente aos acontecimentos ou fatos apresentados. Para Táti, o que aconteceu envolvendo aquela amizade ultrapassa o campo das possibilidades, desafia qualquer perspectiva de verdade e só é digno de ser narrado porque pertence à realidade objetiva, entendida como incontestável. Como se trata de uma ficção que, nesse ponto, convoca o *status* da biografia, há uma problematização do estatuto da verdade e um rompimento das fronteiras entre o discurso ficcional e o discurso não ficcional, sem, contudo, ferir o princípio da verossimilhança analisado por Aristóteles, pois, ainda que, para a personagem-narradora aquele acontecimento não seja plausível, há harmonia entre os elementos que o constituem dentro do universo no qual está inserido.

No final da narrativa, Táti revela que aquela é uma tentativa de escrever um texto para participar de um concurso de literatura na escola, contando uma história, onde os seus “amigos entram como personagens” (MACHADO, 1999, p. 84). A preocupação pela qual é tomada quando o texto está quase pronto e ela relendo e se “preparando para pingar nele um ponto final” (p. 85) faz com que Táti resolva não inscrever o livro no concurso, porque considera que:

Fui muito franca. Conteí tudo o que aconteceu – como lembro, e do meu ponto de vista. Mas sei que pode haver outros. Os das minhas amigas. E não sei se elas gostariam de ver esta nossa história ao alcance dos outros. Mais

que isso: tenho a certeza de que não tenho o direito de contar tudo e sair expondo as pessoas de quem gosto tanto.

[...]. Não posso dar para mais ninguém ler. No máximo, posso mostrar a alguém com quem estou construindo uma amizade nova e muito especial – como você. (MACHADO, 1999, p. 85).

Novamente, a narradora se dirige ao leitor em um tom em que a cumplicidade é intensificada pela sugestão de que entre ambos nasce uma amizade de laços muito estreitos, uma amizade que permite dividir qualquer segredo com confiança mútua, assim como ocorreu, principalmente, entre ela e sua amiga Adriana.

A reduplicação paradoxal presente na narrativa se confirma no final, com o seguinte comentário da narradora: “Ou bem eu consigo um dia transformar esta história em outra e posso publicar, deixando os outros lerem, ou então tudo se acaba aqui” (MACHADO, 1999, p. 86). É como se o leitor tivesse nas mãos um livro que, de fato, só existe como possibilidade. Com isso, a ênfase sobre o produto da criação literária da personagem se desliza para o seu processo criativo, ressaltando também a sua consolidação como escritora, o que, para ela, parece ter sido o mais importante em todo o trabalho empreendido:

É provável que o que mais me ajudou a amadurecer e compreender melhor toda essa situação tenha sido o fato de ter escrito sobre tudo o que aconteceu. Tive que arrumar as idéias, pensar sobre as emoções, tentar organizar tudo. Com toda certeza, esse processo de escrever me ajudou muito. (MACHADO, 1999, p. 84-85).

Nesse ponto, a obra remete a um dos principais traços da produção de Ana Maria Machado, que é a presença de uma personagem que amadurece com o enfrentamento e a superação dos desafios da arte de escrever. A *mise en abyme*, nesse sentido, se estabelece, sobretudo, por possibilitar a apreensão da figura do escritor como produto de uma obra que ele mesmo construiu.

3.1.4 *Uma vontade louca*

A obra *Uma vontade louca* (1998) é narrada por Marcos, adolescente que resolve escrever um livro contando a movimentada história de sua irmã, Mariana, e seu maior amigo, Jorge. Por meio da narrativa que constrói, o protagonista revisita um período da adolescência que, provavelmente, deixou marcas profundas em sua existência, inclusive pela presença de Dani, outra adolescente que integra o grupo das personagens. A narrativa construída por Marcos se apresenta como um trabalho amador, sem pretensões de publicação. Todavia, da mesma forma que ocorre em *Amigos secretos*, em *Do outro mundo* e em *Amigo é comigo*, a

construção da personagem coincide com a obra que chega às mãos do leitor real, de modo a se estabelecer a *mise en abyme* do tipo reduplicação paradoxal ou aporística (DÄLLENBACH, 1977).

A narrativa é dividida em doze capítulos e o título de cada um deles já sugere uma atitude reflexiva em torno do fazer literário. O primeiro e o segundo capítulos, por exemplo, intitulam-se, respectivamente: “0,5. Tão pequenininho que nem merece um número inteiro só para ele” e “2. Porque 1,5 fica muito complicado e é melhor acertar logo para não ficar o livro todo com este problema”. Conforme esses títulos revelam, a atitude reflexiva surge da necessidade de superar as hesitações próprias do amadorismo por parte do narrador, que abre o segundo capítulo informando:

Nunca me meti a escrever um livro ou contar uma história inteira antes, assim, escritinha, sem poder faltar nada, com tudo encadeado, explicando o que vem depois, ou lembrando alguma coisa que houve antes e fez outra acontecer mais tarde. Para dizer a verdade, esta já é a sétima tentativa que eu faço para esta história aqui. E não adianta dizer que sete é conta de mentiroso, porque, se eu fosse mentir, botava logo umas dez. Só que resolvi que desta vez eu vou em frente mesmo (meu professor de Português disse que minhas redações têm muita repetição de *mesmo*, tenho que tomar cuidado). Senão, não saio da largada. E resolvi que desta vez eu conto. Mesmo que seja difícil. (MACHADO, 1998, p. 9).

As dificuldades surgem, na medida em que o narrador vai enfrentando a tarefa e descobrindo a demanda de certas sutilezas na construção narrativa, como o manejo dos fatos conforme o princípio da anterioridade, da posteridade e da simultaneidade:

Ah, porque também estou descobrindo que uma história inteira (esta história, pelo menos) não tem só antes e depois. Tem também uns lados diferentes. E uma das coisas mais difíceis é a gente contar o que ia acontecendo ao mesmo tempo em cada lado. Contar o “enquanto isso...” que a gente vê tão bem nas histórias em quadrinhos, mas que, quando chega na hora de contar com palavras, a gente nunca sabe se já está precisando mudar de quadrinho, de cenário, sei lá como é que chama. (MACHADO, 1998, p. 9-10).

Nessa obra também o leitor se vê na dúvida quanto à existência real do objeto livro que está lendo, pois, ainda no terceiro capítulo, ao comentar certos dissabores por que passa o escritor com determinadas perguntas e comentários que ouve sobre seu trabalho em andamento, Marcos revela: “Como eu estou escrevendo num caderno e só vai ter um exemplar mesmo, isso nem é comigo...” (MACHADO, 1998, p. 21). Ao mesmo tempo em que desestabiliza, momentaneamente, a certeza de que o leitor tem em mãos um produto

editorial, essa afirmação do narrador conduz a pensar em uma leitura que se realiza no mesmo momento em que a escrita se desenvolve, o que pode ser entendido como culminância da *mimese* do processo da construção narrativa da personagem. E como se trata de uma primeira experiência, durante esse processo, a personagem faz descobertas insuspeitadas para ela, descobertas essas que a levam a considerar, inclusive, a soberania da criação sobre o criador:

Quando a gente está escrevendo alguma coisa (como eu, que estou escrevendo isto que nem eu mesmo sei o que é, só sei que estou curtindo muito), está sempre descobrindo coisas novas enquanto escreve, não é tudo planejadinho antes, como os outros gostam de pensar. (MACHADO, 1998, p. 31).

Marcos descobre também que é possível e significativo convocar o leitor a participar do processo de construção da narrativa, imaginando detalhes do enredo, fazendo inferências, preenchendo lacunas que, por ventura, se encontrem no discurso:

E deixo isso para você pensar e descobrir. Quem escreve, afinal de contas, não pode descobrir tudo, tem que deixar uma porção de coisas também para quem lê. Senão, o escrito não vai ter graça nenhuma, vai ficar parecendo lista telefônica, que dá sempre as mesmas respostas e não deixa ninguém inventar nada. (MACHADO, 1998, p. 31-32).

Nessa passagem, movido por uma aparente intuição, Marcos sugere a noção de Linda Hutcheon (1980) quanto ao papel ativo que o leitor, inevitavelmente, assume nas narrativas narcísicas. Ainda chama atenção para o cunho plurissignificativo do texto literário, fazendo com que esse leitor – que é tratado na obra como um interlocutor específico, com o qual o narrador sente liberdade em estabelecer um diálogo de grande proximidade – também adquira um caráter plural e se torne necessário acrescentar, em passagens posteriores, o morfema indicativo de plural no pronome “você”: “Mas antes de passar para essa parte carnavalesca acho que preciso dizer outra coisa. Só para vocês não ficarem curiosos, já que antes eu já tinha começado a falar no assunto” (MACHADO, 1998, p. 84).

Por trás da iniciativa de Marcos de escrever aquele livro contando a história do início do relacionamento amoroso entre sua irmã e seu melhor amigo, está sugerida uma motivação oriunda de um desejo inconsciente de abordar a temática do amor, partindo da experiência alheia como forma de resguardar os próprios sentimentos. Somente no oitavo capítulo, “Onde não dá mais para ficar sem falar na Dani”, Marcos assume:

Bem que eu tentei. Mas, no fundo, já sabia que não ia conseguir. Então o jeito agora é ir em frente e falar na Dani. Para mim é muito difícil, por isso

eu não queria me meter a explicar como é que ela é. Não é uma pessoa que se escreva. Porque ela é demais. E não sei como é que a gente bota isso em palavras. (MACHADO, 1998, p. 73).

O contraditório desejo de Marcos de falar sobre o amor, camuflando os próprios sentimentos, corresponde ao que considera a autora Ana Maria Machado a respeito dessa personagem. Para ela, é “muito comum a pessoa ter uma certa inibição para falar dos próprios sentimentos – principalmente quando se trata de um menino, e nessa idade” (MACHADO, 1998, p. 134). Pelo medo de ser ridicularizado, “muitas vezes o adolescente se faz de duro quando na verdade está se desmanchando por dentro” (p. 135). A insegurança em meio a buscas, descobertas e escolhas relacionadas ao universo adulto consiste, portanto, em um conflito, cuja resolução Marcos alcança com a escrita do livro, pois, embora nos primeiros capítulos reconheça que redigir constitui uma atividade com a qual não tem familiaridade, nos capítulos finais, ele revela algumas conquistas e o gosto que adquire por escrever:

Mas o primeiro capítulo deste livro e este último eu só estou escrevendo agora em Santana, depois que o verão acabou e eu fico lembrando dele e de Esmeralda com saudade. Passei a limpo o que já tinha escrito, acrescentei uma porção de coisas que não estavam antes e eu só compreendi mais tarde, e eu estou adorando esta experiência de escrever. É melhor até do que ler. Porque a gente está livre para imaginar o que quiser, não tem nada para impedir nem ninguém para dizer que não pode. Feito passarinho voando no céu ou peixe nadando no mar. Vai para onde quer, o espaço não tem limites. (MACHADO, 1998, p. 111-112).

Apesar de se tratar de uma narrativa, aparentemente, desprovida de fundamentos teóricos, o seu desenvolvimento reflete questões de natureza estética e estrutural, enfatizando-se em várias passagens a noção de que uma obra se realiza na confluência do processo criativo do autor com o processo re-criativo do leitor (HUTCHEON, 1980). Mesmo sendo um garoto em descoberta dos emaranhamentos do exercício da escrita, Marcos mantém o diálogo com o leitor, considerando-o como sujeito fundamental na construção de sentido da narrativa:

antes de sumir no meio da multidão, minha irmã ainda fez uns dois comentários que eu lembro e que têm alguma coisa a ver com a história que eu quero contar. Que eu estou contando, aliás, porque ela já está quase chegando ao fim. Para alívio do leitor e para meu grande espanto, porque não pensei que íamos conseguir (íamos, quer dizer, nós dois: eu escrevendo e você lendo). (MACHADO, 1998, p. 103).

Seguindo a pista da noção de que, na arte literária, prepondera a imaginação, Marcos expõe sua incerteza quanto à fidelidade na narração dos acontecimentos dos quais se

encarrega. Embora se proponha a contar aquela história tal como aconteceu, percebe, em certos momentos, que pode estar a se valer da imaginação para estabelecer elos entre um acontecimento e outro, entre uma intervenção e outra das personagens envolvidas em sua narrativa: “E até hoje não sei se estou escrevendo aqui as coisas que a Mariana disse, ou o que eu imaginei que ela podia ter dito, a partir da idéia que eu entendi que ela estava tendo naquele instante” (MACHADO, 1998, p. 104-105).

A consciência alcançada por Marcos em relação aos embates com a escrita também o conduz a conclusões generalizantes, que lhe permitem transpor a condição amadora e, com isso, vislumbrar a dinâmica do ofício do escritor profissional, com a clareza de que, por mais experiente que este seja e por mais que parta de um planejamento prévio, não há domínio absoluto do criador sobre sua criação; ao contrário, quem escreve sempre se depara com os imprevistos que o tecer do discurso propõe, gerando hesitações, insinuando múltiplas possibilidades:

Se eu aprendi alguma coisa escrevendo este livro, foi que o melhor de escrever é deixar as páginas irem acontecendo, sem muita organização. Uma idéia puxa a outra, uma palavra traz a seguinte, e a gente mesmo não sabe em que vai dar. É muito divertido. Mesmo. E quando não dá certo, é só jogar fora aquelas páginas e fazer outras no lugar, tudo de novo. Não é preciso achar que tem que aproveitar e guardar na gaveta tudo o que a gente faz. Estou descobrindo, também, que um bom escritor tem que ter uma cesta de papel bem grande, muito maior do que a gaveta, pra jogar fora, bem amassadinhas, as folhas que não estiverem com escritos bons. E esvaziar todo dia, para caber mais folha amassada no dia seguinte. Aí, pode ser que o que ele está escrevendo fique bom. Ou então, ele pode escrever num computador, sem pena de ir cortando. E só apertar um botão, e zás, o lixo escrito desaparece. Superlimpo. (MACHADO, 1998, p. 107-108).

A conclusão de que um bom escritor precisa de um espaço maior para descartar do que para guardar seus escritos indica a ideia de que um texto bem elaborado é resultado de várias tentativas, de um número maior de cortes, de reajustes, que de partes dadas como prontas desde o início da escrita. Também remete ao princípio presente na criação do escultor, de que é explorando uma determinada extensão e retirando dela os excessos que se chega à forma desejada, em geral, menos volumosa que a matéria que lhe deu origem, mas de longe mais densa, mais significativa, assim como o diamante após a lapidação.

Essa conclusão leva a outra que, por sua vez, alude ao trabalho do historiador, no que diz respeito à necessidade do distanciamento no tempo para narrar os eventos do passado, a distância suficiente para um olhar abrangente, capaz de captar os desencadeamentos e os desdobramentos dos fatos e dos acontecimentos. Na etapa final de sua narrativa, Marcos

percebe: “Mesmo agora, para escrever, acho que só estou conseguindo contar essas coisas, pelo menos em parte, porque já acabou o verão e tudo já passou um pouco” (MACHADO, 1998, p. 108).

Além do distanciamento, o amadurecimento concomitante ao processo da escrita, certamente, é determinante no alcance do objetivo de escrever aquela história. Esse amadurecimento se consolida na medida em que a narrativa vai se desenvolvendo e Marcos percebe algumas coisas a seu próprio respeito: “Mas como resolvi contar uma coisa que aconteceu, vou também trabalhando com a minha memória, com tudo que eu nem sabia que sabia, pensava que tinha esquecido, mas de repente lembro muito bem” (MACHADO, 1998, p. 112). E como o primeiro capítulo é escrito por último, junto com o final, é bastante significativa para Marcos a descoberta de que – assim como Mariana – ele “curte” muito unicórnios e – da mesma forma que Jorge – tem “a maior curiosidade por dinossauros” (p. 7). Apresentando, simultaneamente, dois modos divergentes de perceber o mundo, Marcos sugere o delinear de sua própria individualidade, que pode se constituir na síntese entre os imaginários opostos: o de Mariana – ligado ao fantástico – e o de Jorge – voltado para a realidade, para o que é passível da comprovação pelas ciências. A ponderação, nesse sentido, pode ser a base da perspectiva de Marcos em relação ao mundo e se reflete na igualdade com que ele, em sua narrativa, atribui valor ao universo imaginário de Mariana e ao de Jorge.

3.1.5 *Isso ninguém me tira*

Abordagem semelhante à da narrativa *Uma vontade louca* ocorre em *Isso ninguém me tira* (2004), narrativa que explora o universo de alguns adolescentes, em meio a questões determinantes em suas vidas, como as relações estabelecidas na família, na escola, entre os amigos, o início da vida de trabalho, as escolhas para o futuro. A narradora é Gabriela que, tendo acompanhado de perto a fase em que sua prima Dora vive uma paixão por Bruno, resolve escrever aquela história, que envolve também o seu próprio namoro com ele, além de outras situações importantes naquele período de sua vida. A narrativa que Gabriela constrói, evidenciando aspectos do processo de escrita, consiste na própria obra *Isso ninguém me tira*, o que configura a *mise en abyme* do tipo observado em *Amigos secretos*, *Do outro mundo*, *Amigo é comigo* e *Uma vontade louca*.

Para atender o objetivo de construir uma narrativa que apresente também o ponto de vista das outras duas personagens em destaque na história, a narradora insere trechos das cartas de sua prima Dora para a família e as amigas, que moram em uma cidade do interior

chamada Livramento, contando a respeito de seu entusiasmo por Bruno. Insere, ainda, a transcrição de uma fita cassete gravada por Bruno, contando o seu lado no início da história envolvendo os três: Gabriela, Dora e ele mesmo. Assim, os três primeiros capítulos trazem como título a expressão “Como tudo começou” e como subtítulo “Versão da Gabi”, “Versão da Dora” e “Versão do Bruno”, respectivamente.

Na primeira versão, Gabriela descreve como ocorreu seu primeiro encontro com Bruno e expressa todo o seu encantamento pela beleza que percebe nele. Convocando a participação do leitor e sugerindo a valorização da multiplicidade de perspectivas sobre um mesmo referencial, a narradora assegura: “Estou escrevendo isso e pensando uma coisa. Não é justo que você só conheça o Bruno pelo que eu digo. O bom era saber o que a Dora sempre disse, com as palavras dela. E tem um jeito ótimo, você vai ver” (MACHADO, 2004, p. 15).

Antes de passar para o capítulo seguinte, constituído de cartas e de trechos de cartas escritas por Dora, Gabi esclarece que foi esta mesma quem sugeriu que ela um dia escrevesse algo inspirado naquelas cartas, talvez até uma novela para a televisão: “e todo dia, às oito da noite, o Brasil inteiro vai parar para assistir à “Dora”, com aquela música do meu nome tocando...” (p. 16). Utilizar as cartas de Dora em sua narrativa era, no entanto, para Gabi, uma forma de permitir que a própria signatária contasse um pouco dos dois anos que passou com a prima Gabriela e sua família e, ainda, porque “dá para aproveitar e conhecer um pouco da Dora também” (p. 17).

Na exposição das cartas de Dora, Gabi mantém demarcado seu papel de narradora e comenta certas opções de cortes: “(... outros assuntos vou cortar. E vou cortar as assinaturas e despedidas. São sempre da Dora, claro. Acho que agora só vou mesmo pegar os trechinhos que falam nele mais diretamente, e mesmo assim, só alguns. Senão, isso não tem fim. Gabi.)” (MACHADO, 2004, p. 22). A apresentação dos comentários da narradora entre parênteses indica que se trata de pensamentos surgidos durante a leitura das cartas. A narradora comenta também algumas formas de pensar e de agir da prima, com as quais, muitas vezes, não concorda:

(Não tem mesmo, não gostei muito desse pedaço aí, não é da conta dela como meus pais educam meu irmão e eu, mas vá lá... deixei, para você ver como ela pensa da vida. Uma amigona e uma gracinha, mas com umas idéias meio antiquadas, e toda cheia de “convenientes” e “adequados”. E agora está muito melhor, vivendo com a tia Carmem, uma mulher solteira e independente, o máximo! Mas, quando chegou aqui, tinha horas que era ridícula...). (MACHADO, 2004, p. 26).

Essa demarcação do papel de narradora se torna mais explícita no início do terceiro capítulo, que apresenta a “Versão do Bruno”:

Apesar desse título aí, ainda sou eu, Gabi, quem conta. Sou eu mesma quem está contando tudo. Mas é que, de repente, me ocorreu uma coisa. Eu já contei o meu lado e o lado da Dora nessa trapalhada toda. Como as coisas se passaram até aquele dia na praia. E acontece que, de alguma forma, eu posso trazer também uma versão do Bruno. Eu não tenho cartas dele, não é isso. Mas no dia seguinte àquele da praia, ele deixou uma fita gravada para mim, dentro de um envelope, na portaria do meu prédio. E vale a pena a gente ouvir (eu sei de cor...). (MACHADO, 2004, p. 33).

Além da reafirmação da presença de Gabriela como narradora, essa passagem evidencia a *mimese* do processo na construção da narrativa, ao sugerir a simultaneidade do momento em que são tiradas aquelas conclusões e o momento da escrita, bem como o da leitura do parágrafo. A própria narradora parece dar conta dessa simultaneidade e nela investir, quando constrói outro parágrafo para comentar as impressões que teve sobre o que escreveu a respeito da resposta de Dora a uma carta sua:

Reli esse parágrafo enorme aí em cima e fiquei na dúvida. Talvez ele devesse ser todo escrito entre parênteses. Porque ele é um comentário meu, que só posso fazer agora, mais de um ano e meio depois, quando estou escrevendo. [...] E eu estou escrevendo tudo meio como se fosse na hora em que estava acontecendo. Esses tempos às vezes ficam meio complicados quando a gente quer contar uma coisa em ordem. (MACHADO, 2004, p. 42).

Assim como Marcos, personagem-escritor de *Uma vontade louca*, Gabriela sugere a importância do distanciamento no tempo para a narração de um fato ou acontecimento, tendo em vista a possibilidade de um olhar que abranja todo o desenvolvimento daquilo que será narrado. E, da mesma forma que ele, parece amadurecer durante a escrita do livro, pois, tanto para Marcos quanto para Gabi, escrever sobre um período significativo da vida, após esse ter se encerrado, se assemelha a um processo de revisão da própria trajetória, com vistas à inauguração de uma nova etapa da vida, em que as experiências e as descobertas passadas funcionam como referências fundamentais para o percurso seguinte. A rememoração do passado por meio da construção de uma narrativa pode ser, então, uma forma de reviver emoções, de presentificar vivências e, com isso, extrair sentidos para o presente e para o futuro. A intensidade com que isso ocorre em certas passagens da narrativa de Gabi leva a uma ansiedade, de modo que ela, enfim, delibera: “Sabe de uma coisa? Não vou ficar puxando pela memória para repetir esses diálogos todos. Já deu para mostrar o tom da

música... E chega!” (MACHADO, 2004, p. 47). Trata-se da lembrança dos diálogos tensos que ela precisou ter com os pais e com uma tia, quando seu namoro com Bruno não era bem visto pela família e ela sofria para sobreviver às censuras.

Gabriela, Bruno e Dora formam uma espécie de triângulo regado por emoções e atitudes típicas da adolescência: apaixonar-se por alguém e procurar manter isso em segredo – como ocorre com Gabriela, ou suspirar e falar “o tempo todo” e com “todo mundo” a respeito da paixão, menos à pessoa por quem se está apaixonada – o caso de Dora; registrar, com detalhes mínimos, as sensações de um primeiro encontro com a pessoa por quem se está apaixonado – em tom de diário íntimo: “Como tudo começou”, versão da Gabi, em cartas: versão da Dora, em fita de áudio: versão do Bruno; utilizar formas indiretas de declarar o interesse por alguém (diário, carta, fita); chorar e sofrer por não ter a aprovação dos pais para um namoro – como reage Gabriela; trocar correspondências com o namorado, às escondidas dos pais – também Gabriela; “desenhar um coraçãozinho na toalha, com os farelos de pão” (MACHADO, 2004, p. 84) – Gabriela, enquanto conversa com a mãe sobre o namoro com Bruno; interessar-se por “programas divertidos” – Gabriela:

e comecei a sair muito também, a fazer muita questão de curtir minha liberdade. Passei a ir mais a festas por aqui, aproveitei as férias e um pessoal novo que eu tinha conhecido na praia, fiz um monte de programas divertidos. Passeamos de barco, organizamos uma torcida para o campeonato de vôlei na areia, fomos ver uns *shows* ao ar livre, maneiríssimos. Até pintou um clima com o Eduardo, um garoto que adora dançar, como eu. (MACHADO, 2004, p. 73).

Esses aspectos, somados à linguagem empregada pela narradora, convidam o leitor juvenil a interagir com a narrativa, porque, em geral, ele partilha das configurações desse universo ficcional criado pela autora. Pelo processo de identificação, o leitor pode experimentar as emoções narradas pela personagem e, com ela, realizar descobertas importantes sobre aquela fase da vida. Sugerindo ter a consciência desse envolvimento do leitor, após narrar os enfrentamentos pelos quais passou naquele período em que o namoro com Bruno adquiriu grande relevância, Gabi o adverte, dizendo:

Não vou ficar contando os detalhes de nosso encontro, por uma porção de motivos. O primeiro é que não é mesmo da conta de ninguém, e a esta altura já deu perfeitamente para saber que eu não gosto de ninguém xeretando a minha vida. O segundo é que isso não é importante para a história que eu estou contando – e se você ainda está achando que esta é uma história de namoro, como milhares de outras que existem por aí, está muito enganado. Pode ir tirando o cavalinho da chuva e tratando de pensar melhor para ver se descobre. E enquanto você pensa, a gente namora um pouquinho. (MACHADO, 2003, p. 77-78).

É que, na verdade, embora o namoro com Bruno tenha marcado profundamente aquele período em que a adolescência evoluía em direção ao alcance da autonomia que Gabi parecia almejar, não era o único acontecimento importante em sua vida. Além de começar a dar aulas particulares de inglês, por indicação de sua professora, ela liderou com um colega, chamado Daniel, um projeto de coleta seletiva no colégio, que teve boa repercussão. A realização pessoal e as descobertas que essas atividades lhe proporcionaram foram determinantes para que ela concluísse que:

ninguém me tira o que é meu. E o que é meu não são pessoas nem coisas, não é um namorado nem um trabalho nem uma campanha. É o que eu mesma sou, e vou passando a ser a cada dia, meu jeito, meu amor à vida, minha maneira de tentar construir meus sonhos. Isso ninguém me tira mesmo.

[...] Eu avisei que esta não era só uma história de namoro, primeiro amor, essas coisas. Mas acaba muito bem. Eu em paz comigo mesma. [...].

Não sei se vou ficar com Bruno, se um dia a gente se separa, se meus sonhos e os do Daniel ainda se encontram, se vai aparecer gente nova em minha vida, que lugar vão ocupar.

Mas tem um espaço que eu mesma ocupo nela. Isso, sim, ninguém me tira. Nunca. Agora eu já sei. (MACHADO, 2004, p. 109).

A narrativa é encerrada com essas conclusões, sugerindo a consolidação de um processo de amadurecimento, que indica a possibilidade de um novo posicionamento na vida futura. Nessa perspectiva, paralelamente à construção da narrativa, ocorre uma progressão nas estruturas psíquicas da narradora, que “sentia que tinha crescido, amadurecido durante todo esse tempo” (MACHADO, 2004, p. 106) da história narrada e, certamente, no decorrer de sua escrita. A obra, nesse sentido, ilustra uma das principais características da produção literária de Ana Maria Machado, que é a apresentação de um enredo ficcional, no qual a trajetória da personagem protagonista evolui na direção de um amadurecimento íntimo e que representa a transposição de um limiar a outro. Ao acompanhar essa trajetória, identificando-se com o universo da personagem, o leitor também pode amadurecer e enriquecer suas expectativas em relação ao próprio futuro. A experiência estética promovida pelo texto literário corresponde, assim, a uma experiência de vida, possível de ser retomada e renovada infinitamente.

3.1.6 *Aos quatro ventos*

Aos quatro ventos, romance publicado em 1993, inscreve-se na vertente da *mimese* do processo, ao tematizar a construção literária, por meio de um discurso narrativo marcado por

uma ampla reflexão acerca dos desafios que o ofício da escrita impõe. Esse discurso se desenvolve com a presença de uma personagem, que se apresenta completamente amadora, inicialmente, e que descobre, durante o processo criativo, uma grande paixão por escrever, também sugerindo a ideia de que, simultâneo à construção do texto literário, ocorre um amadurecimento por parte do escritor, de modo a se concretizar essa condição a cada desafio superado, pela ampliação da experiência e aprofundamento nas questões que envolvem a escrita. Trata-se de um romance que traz a complexidade de dois planos narrativos: um em terceira pessoa, narrador onisciente, e outro em primeira pessoa, personagem-escritor. Esses planos se alternam no romance, com o segundo sugerindo páginas de diário de Guto, o personagem-escritor, em um procedimento alegórico favorável à problematização estabelecida na obra em relação ao fazer literário.

A reflexão sobre o processo de produção literária no romance se estende, a princípio, para além dos aspectos relativos à seleção dos elementos que compõem a narrativa e ao manejo da linguagem. Como personagem que se faz escritor, Guto conjectura em torno das questões periféricas do ato da escrita e, como quem se prepara para enfrentar esse desafio, analisa a evolução dos recursos tecnológicos disponíveis, como a máquina de escrever e o processador de textos – nome recebido pelos primeiros computadores:

Mas é obvio que existe uma relação íntima entre o desenvolvimento tecnológico e a evolução da linguagem artística. (...) nunca fui muito chegado nesse negócio de escrever. Só agora, por causa dos beija-flores, é que estou experimentando. Mas provavelmente não ocorreu nada tão significativo no campo da escrita desde a disseminação do papel. A própria invenção da imprensa não deve ter influído quase nada no ato de fazer, apenas na possibilidade de multiplicação do que já estava feito. (...) Mas o ato da escrita em si não mudou, continuava a ser a mão, molhando a pena no tinteiro, rabiscando, borrando, passando a limpo. Talvez a máquina de escrever possa ser considerada um grande passo, isso sim. (...) Mas ainda ficou um abismo. Neste sentido, o processador de textos é uma revolução, ainda que a rapidez do pensamento nunca vá mesmo ser aproximada por coisa alguma. Mas ter um meio como este nas mãos, deve mudar bastante a escrita. (MACHADO, 1993, p. 26-7).

Até esse ponto da narrativa, Guto ainda transita no campo da suposição, mas, nas reflexões posteriores, há indícios de que ele já se encontra mergulhado em um processo de produção escrita, com as questões relativas à linguagem em fervilhamento. Sugere-se, a partir daí, o início de outro processo, que é a formação gradativa do sujeito escritor, envolvendo etapas de amadurecimento intelectual e de aprofundamento na intimidade com a produção literária:

Escrever está sendo assim. Nunca pensei que, de repente, eu ia gostar tanto desta brincadeira. Verdade que é muito difícil. A gente querer explicar uma coisa que está na cabeça, precisar dividir com os outros, e não conseguir encontrar as palavras que vão ajudar a fazer isso, porra!, dá um desespero, vontade de jogar tudo longe e desistir. (...) Mas vou sacando também que essa dificuldade é uma cachaça. Ou melhor, quando se consegue vencê-la, é um vinho de safra rara, a ser saboreado devagar, olhando contra a luz, aspirando com prazer. Pode mesmo ser uma atividade fascinante. Um vício. (MACHADO, 1993, p. 30).

Booth (1980) considera que, enquanto escreve, “o autor não cria, simplesmente, um ‘homem em geral’, impessoal, ideal, mas sim uma versão implícita de ‘si próprio’”, conforme “pareceu a alguns romancistas que se estavam a descobrir ou a criar à medida que escreviam” (p. 88). Neste sentido, cada obra literária contém em si um instante do próprio autor e representa para ele a escalada de mais um degrau em sua experiência como sujeito e como escritor. Em sua estrutura, paralelamente ao desenvolvimento gradual da produção literária, o romance *Aos quatro ventos* revela o amadurecimento por que passa o personagem-escritor, ao apresentar um percurso, no qual ele parte de uma condição de mero produtor de “mais um livro bonito” para uma “edição especial, de brinde de fim de ano” (MACHADO, 1993, p. 20) e chega ao patamar de autor literário:

Depois de tanto tempo de luta tão árdua, vencera. Afinal, botara para fora. Reconheceu nas linhas que se formavam na tela a presença do monstro que há tantos meses o assombrava, atenta águia de visão aguda, olhos de escorpião dourado. Estava domado. Conseguira. Era isso o que desejava. Sentiu que estava vivendo um momento raro, um lampejo curto e fugidio. (MACHADO, 1993, p. 164-165).

A produção escrita a que Guto se dedica consiste em um livro de tema ecológico a ser oferecido em nome da empresa na qual ele trabalha. Todavia, o que era finalidade se converte em pretexto que, em uma primeira instância, aponta para uma necessidade objetiva de produção escrita, mas que, numa dimensão mais profunda, individual e subjetiva, configura uma força propulsora da qual não se pode desvencilhar até que esteja concluído o produto da criação literária:

Agora posso me concentrar, só ficar assim, às voltas com o projeto dos beija-flores. Para falar a verdade, a esta altura isto é pretexto. Sei perfeitamente que a idéia está aprovada e o tema está decidido, embora a decisão não esteja ainda oficializada numa reunião de diretoria. (MACHADO, 1993, p. 31).

Nessa passagem, estão sugeridas as discussões de Schiller (1991) acerca da criação poética, cuja ênfase pode ocorrer no produto – poesia ingênua, ou no processo – poesia sentimental. Conforme explicitado na obra, e confirmando também as conclusões de Hutcheon a respeito das narrativas narcísicas, a ênfase no produto – que seria o livro brinde, se desloca para o processo, na medida em que Guto descobre que pode “deixar o assunto de lado e passar a escrever sobre qualquer outra coisa” (MACHADO, 1993, p. 61), porque

O assunto não importa.

Essencial é escrever. Verbo intransitivo.

É esta mudança que estou tendo que encarar dentro de mim mesmo. Porque eu estou vivendo uma mentira. Não sou um empresário fingindo que vai fazer uma edição especial de um livro de fim de ano, desses que as pessoas exibem na mesinha de centro em frente ao sofá. Quando comecei, até achei que era. Brinquei de ser. Acreditei nisso. Fingi tanto, que até pensei que era verdade. Mas hoje eu sei que não sou esse sujeito. Talvez até tenha sido, mas descobri outras coisas em mim. Insuspeitadas. (MACHADO, 1993, p. 63).

Em seus estudos, Hutcheon considera que o papel do leitor é paradoxal, pela exigência de um envolvimento de cunho intelectual e imaginário na re-criação do texto. Este, por sua vez, também é paradoxal, porque é autorreflexivo, embora “não necessariamente autoconsciente” (1980, p. 23). Segundo a autora, há textos conscientes de seu próprio processo narrativo e, por isso, são diegeticamente autoconscientes, e há outros que apresentam consciência tanto dos limites quanto dos poderes de sua própria linguagem e são, portanto, linguisticamente autorreflexivos. Cada um desses tipos de textos pode apresentar pelo menos duas modalidades: explícita e implícita. Ao tematizar alegoricamente o processo de construção literária, a narrativa *Aos quatro ventos* aponta para a modalidade explícita, com ênfase nas questões relativas à linguagem e pressuposto de um leitor que compartilha dos códigos que compõem o universo ficcional estabelecido.

Dentro das categorias explícita e implícita, os estudos de Hutcheon indicam a existência de quatro modalidades básicas de narrativa narcisista: diegética explícita, linguística explícita, diegética implícita e linguística implícita. Na primeira modalidade, o texto manifesta-se explicitamente consciente de seu *status* enquanto construto literário e o leitor, consciente de que está criando um universo fictício, é tematizado por outra personagem, o narrador. Na segunda modalidade, exploram-se os blocos de construção do texto, introduzindo-se, geralmente, o tema da linguagem como alegoria, devendo o leitor compartilhar certos códigos com o autor. Na terceira modalidade, apresentam-se vários paradigmas, nos quais o leitor é

envolvido de maneira deliberada, conforme o mundo ficcional apresentado. Na quarta modalidade, a atenção do leitor para a linguagem é atraída por meio do trocadilho, do anagrama, do enigma e da brincadeira linguística. A autonomia presente nas narrativas metaficcionais permite, no entanto, outras possibilidades de apresentação, mas tendo sempre na figura do leitor um co-responsável pela produção de sentido da obra.

Em *Aos quatro ventos*, embora não haja interpelação direta ao leitor, sua cumplicidade é requerida na vasta reflexão acerca da produção literária, por meio de um discurso sugestivo de um diálogo interior, envolvendo, de um lado, a figura do autor, com seus dilemas frente à escrita, e, de outro, o vulto de um leitor posicionado como expectador atento e, portanto, companheiro quanto aos rumos tomados pela narrativa. Nesse diálogo, a linguagem é tematizada, considerando-se suas possibilidades e seus limites enquanto expressão do mundo criado pelo autor e a ser percebido no ato da leitura, num processo autorreflexivo e autoconsciente, que aponta para a modalidade linguística explícita da narrativa metaficcional. Durante sua produção, Guto analisa a palavra como elemento fundamental da criação literária, tendo em vista os desafios da seleção e da combinação entre os termos, na perspectiva de um produto harmonioso, fruto da perfeita articulação verbal:

queria mesmo ser escritor para conseguir as palavras. (...) Ainda bem que o livro é de fotos, e cheio de ilustrações a bico de pena e aquarela, dá para o sujeito ter uma idéia quando olha. Porque só com palavra não ia dar. Precisava ser muito talentoso. Pra conseguir dividir com os outros em linguagem de artista essa brincadeira de Deus. (MACHADO, 1993, p. 37).

Nessa reflexão, o ainda aspirante a escritor expõe sua consciência a respeito do tom da produção escrita, conforme o gênero determinado para ela: “O tom do livro tem que ser científico. (...) O tom de apresentação do projeto tem que ser sóbrio, moderado” (MACHADO, 1993, p. 38). E na busca pelo tom adequado à escrita, para Guto, é preciso exercitar o uso da linguagem, que “nem um cara que faz ginástica todo dia e no domingo é capaz de jogar futebol melhor com os amigos porque está mais em forma” (p. 39). Nesse exercício, a memória individual assume papel preponderante, como abrigo das experiências e local de onde se extrai a matéria-prima a ser trabalhada pelo escritor:

Sei lá, acho que meu treino é mais de memória. Escrever o que lembro e precisei esquecer para agora encontrar de novo. Descobrir algumas coisas que estavam perdidas em minha vida e nem eu mesmo sabia. Aliás, vai ver que é só por isso mesmo que as pessoas saem escrevendo. Não estou falando de comunicação. Mas de expressão mesmo. Do cara que se espreme todo para tirar uma quantidade mínima de sumo e ficar um bagaço, tentando

atingir a essência. Da ex-pressão. Uma coisa lá dentro fazendo força para sair – se não sair, estoura. Panela de pressão. Uma bomba iminente. (MACHADO, 1993, p. 39).

Analisando as implicações de sua própria criação, Guto evidencia um importante aspecto relacionado ao processo de produção literária, que diz respeito a uma motivação interior do próprio escritor e que, naquele caso, aliada a uma demanda externa, rege, manipula, de forma determinante, todo o conjunto de elementos que compõem a obra. Para Guto, ainda que o objetivo do livro que ele escreve seja homenagear o professor orientador da pesquisa desenvolvida pela empresa onde trabalha, a respeito dos beija-flores, em seu íntimo há um sentido a mais, porque traz as marcantes lembranças de seus avós, com quem, na infância, passava longos períodos de férias:

Acho que foi por isso que eu cismeiei de fazer esse livro agora. Do mesmo jeito que há alguns anos atrás, quando a empresa decidiu ter uma política ambiental conseqüente, eu fui procurar o Professor para ele nos orientar em tudo. Incorporamos a reserva que ele mesmo tinha criado. E até o fim da vida, ele supervisionou nossas atividades de preservação ecológica. O livro-brinde este ano vai ser uma homenagem a ele. Mas dentro de mim, é também a lembrança do olhar do velho Carlão e do sorriso de vovó Constancinha. (MACHADO, 1993, p. 41).

De acordo com Linda Hutcheon, dentro da modalidade linguística explícita, o caráter narcísico da narrativa metaficcional leva a uma exploração metalinguística, com base em uma consciência dos limites e dos poderes da própria linguagem. Assim, em uma dinâmica autorreflexiva, a obra discute estratégias de construção linguística, de modo a atrair a atenção do leitor para a composição de seu próprio discurso e a estabelecer o diálogo entre as partes envolvidas na produção de sentido: o autor e o leitor. Em *Aos quatro ventos*, a tematização da linguagem se evidencia na passagem em que o personagem-escritor se vê no impasse da escolha do termo preciso para seu discurso, o termo que seja capaz de exprimir com precisão a ideia germinada:

Impossível? Inatingível? Inalcançável? Mais uma vez fico indeciso entre as palavras. Em princípio, podia ser qualquer uma dessas, têm um número bom de sílabas, isso dá um ritmo interessante à frase, como se encompridasse a distância para o tesouro. Mas na realidade o sentido delas não é bem o que estou buscando, é só parecido. Habitam o país da minha idéia, mas não são o indivíduo único que eu quero. Preciso de um termo que signifique “que faltava a”, mas que seja uma palavra só e não seja erudita nem pernóstica. (MACHADO, 1993, p. 42).

Linda Hutcheon aponta a alegoria e a perspectiva em abismo como os artifícios narrativos mais recorrentes na metaficção, sendo difícil a distinção entre eles. Em *Aos quatro ventos*, embora o texto produzido por Guto não seja apresentado – consolidando a perspectiva em abismo, o plano em primeira pessoa confirma o caráter alegórico da narrativa, por meio de um investimento autorreflexivo e autoconsciente nas questões relativas à produção escrita. Assim, essa busca de Guto pela expressão adequada consiste em um artifício instaurado na obra, como meio possível para a discussão de aspectos fundamentais do processo de criação literária.

Paralela à façanha empreendida por Guto, há a ventura de seu sobrinho Alexandre, um rapaz que se dedica a voos de asa delta e que, nessa atividade, conforme sugerido na narração em terceira pessoa, experimenta sensações semelhantes às sugeridas por Guto na realização da escrita. É como se escrever consistisse em um salto no vazio, com a “súbita sensação de queda imediatamente” se convertendo em liberdade e o “frio na barriga” em exaltação. O mito de Ícaro se manifesta, nesse sentido, com a imagem da asa sugerindo a possibilidade de elevar e espalhar “aos quatro ventos”, de um lado, o corpo nas alturas do espaço, e de outro, as palavras lançadas na dimensão discursiva da produção literária:

Alexandre observara os desenhos da flutuação em círculos nas correntes térmicas ascendentes, a imobilidade perfeita ao sabor do vento, os eventuais toques de correção. Mas só na prática compreendera a ameaça real. A tentação da entrega total. A vontade de fechar os olhos e se deixar carregar, mesmo com o risco de ir cada vez mais alto, e chegar a um ponto sem volta possível. De certo modo, o velho perigo de Ícaro, a compulsão do vôo, a obsessão de explorar um mundo novo, a atração por transgredir os limites. (MACHADO, 1993, p. 44).

Nessa estratégia implícita de traçar analogias envolvendo o processo de construção literária, a narrativa faz emergir questões relacionadas à composição específica de cada obra e seu efeito sobre o leitor. Com base na mutável cor dos beija-flores, Guto focaliza a estética da recepção, compreendendo que é na própria estrutura da obra que reside a sua complexa e multifacetada essência, cujas diferentes nuances são captadas pelo leitor, conforme o contexto no qual está inserido. Ressalta-se, neste sentido, o valor intrínseco e extrínseco da literatura, tendo em vista os variados aspectos implicados na constituição e na recepção da obra:

o colorido mais surpreendente e mais rico não é permanente e intrínseco, mas mutável e estrutural. É captado num relance e vislumbrado apenas pelo observador ideal. Mas essa beleza só é possível porque já estava latente na estrutura. Ao adquirir movimento e se expor à luz, apenas revela o que já existia desde o momento da criação.

E é hora de confessar: eu quero conseguir isso quando escrevo. (MACHADO, 1993, p. 60-61).

Nessa busca pelo efeito revelador e surpreendente, Guto pondera entre o polo da produção e o da recepção do texto literário e realça a figura do leitor, vislumbrando um modelo ideal capaz de extrair com precisão a essência primordial da obra. Como afirma Iser (1996), a obra literária se realiza “na convergência do texto com o leitor”, configurando-se em “ser constituído do texto na consciência do leitor” (p. 50-51). Neste sentido, a apreensão da essência da obra implica diretamente na constituição do sujeito leitor, com sua bagagem de experiência na percepção do mundo e na atribuição de significados a ele. E assim como o colorido do beija-flor, essa essência se revela inusitada, em consonância com a perspectiva da apreciação.

As conclusões a que Guto chega são fundamentais para sua maturação progressiva como escritor, levando-o, nas páginas seguintes da narrativa, a reconhecer outros aspectos ligados à produção escrita, como a fidelidade temática:

Não vou escrever sobre isso agora, não interessa, estou falando de Marília. Tenho que me concentrar no tema, não ficar dispersando toda hora para um lado e para o outro. A não ser que exista uma razão para o que aparenta ser um desvio. Vou descobrindo que isso é uma das coisas mais importantes quando se escreve. Voltar ao ponto, fechar parênteses. Na verdade, é muito mais que isso. É se orientar no labirinto, ter um fio condutor. (MACHADO, 1993, p. 73).

Essas constatações conduzem, todavia, a outra ponderação, que diz respeito à importância de um posicionamento que não seja rígido por parte do escritor, mas represente uma imersão por inteiro no universo discursivo, para dele extrair o genuíno da criação literária. Neste sentido, a reflexão aponta para o proposto na poética do pós-modernismo que, segundo Linda Hutcheon (1991), representa uma estrutura teórica aberta, que permite uma organização envolvendo conhecimento cultural e procedimentos críticos. Em *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*, Linda Hutcheon analisa a tendência da arte, em diferentes áreas e períodos da história, em posicionar-se de maneira subversiva em relação aos padrões clássicos de produção. Suas conclusões indicam que essa subversão não corresponde à negação de formas consagradas, mas configura possibilidades múltiplas de criação, com ênfase no *processo* e a partir de referenciais da tradição, de modo a se entrecruzarem e se interpenetrarem a arte e a teoria a respeito da arte.

Refletindo sobre a autonomia inerente ao texto literário, Guto manifesta a compreensão de que cada obra é única, porque apresenta características específicas, dentro de uma estrutura teórica aberta, que possibilita infinitas formas de criação:

A gente tem é que ir escrevendo, improvisando, revirando idéias e palavras em torno de alguns estímulos ou intenções um tanto vagos, e ir tentando descobrir o que aparece para se deixar levar. (...) É como descer numa onda. No caminho até a praia cada um se vira sozinho e inventa como vai aproveitar o tubo. Ou não consegue, cai e volta para tentar outra. Tudo depende da habilidade e do preparo do surfista, mas também da onda que forma. A gente tem é que saber descobrir o jeito próprio de cada uma. A estrutura escondida de cada texto. Estrutura natural. O esqueleto que sustenta e dá forma e função. (MACHADO, 1993, p. 73-74).

No enfrentamento da escrita, arriscando ir além do livro sobre os beija-flores, Guto planeja escrever um conto, e então se depara com questões relacionadas à língua, à fala e à escrita. Nesse ponto da narrativa, evidencia-se novamente a modalidade linguística explícita da metaficção, com a problematização das formas discursivas dentro da produção literária, reconhecendo-se no caráter dinâmico da língua a possibilidade de evolução consistente, com base na superação de efêmeras tendências de épocas e no investimento criativo no sistema aberto do idioma:

é preciso desenvolver uma sensibilidade especial para tentar filtrar essa massa lingüística, captar o que pode se incorporar como traço permanente nessas modificações, o que é tendência enriquecedora, e rejeitar o que é apenas modismo passageiro, empobrecimento redutor, imposição artificial da mídia ou pura ignorância individual do falante, em usos muitas vezes inteiramente contra a lógica da língua. (MACHADO, 1993, p. 79).

Em diálogos com outras personagens do romance, Guto enfatiza o aspecto estrutural da produção escrita, entendendo como indispensável a definição prévia da natureza do texto a ser produzido, à maneira semelhante ao que ocorre na construção de outras coisas, como a de uma casa, de uma colmeia...

– Eu mesmo não sei, essa é que é a verdade. Mas tenho pensado muito nisso, nessa necessidade de existir uma estrutura antes de se partir para construir realmente alguma coisa. Mesmo que a estrutura não apareça depois de pronta. (MACHADO, 1993, p. 87).

Esta manhã, voltei a pensar na tal questão da estrutura necessária para se escrever. Tenho certeza de que é fundamental. (...) um bom tema não garante que o cara escreva bem. Para ficar mesmo bom, é necessário um processo anterior. E interior. Quer dizer, o negócio é só comigo, dentro de mim, antes de ir para o papel. (MACHADO, 1993, p. 99).

Como processo interior, essa estrutura procurada por Guto parece referir-se a uma consciência discursiva capaz de conduzir com argúcia o manejo das palavras pelos meandros da linguagem. Alcançando essa consciência, o autor atinge um *status* que lhe permite transitar por temáticas diversas, com o mesmo êxito na abordagem de cada uma delas. É sugerindo esse entendimento que Guto segue a ampliar suas reflexões acerca da produção literária, de modo que sua paixão por escrever se intensifica no decorrer do romance, a ponto de ele descobrir que anda “o tempo todo escrevendo, mesmo quando” está “longe de papel ou computador” (MACHADO, 1993, p. 98). Para ele, esta é “uma ocupação fascinante, limpa a cabeça de qualquer outra coisa” (p. 99). Por outro lado, Guto compreende que escrever é uma atividade sobre a qual não se pode ter controle, dada a propulsora força criativa que desencadeia o processo:

Se eu quiser ficar totalmente consciente e dominar o processo com uma afirmação prévia de vontade, se eu pretender botar rédea e bridão nas palavras, vai sair merda. Escrever não é um ato de poder. Pode não chegar a ser um ato de humildade, mas é vizinho dele, na atitude de deixar que aflorem e fluam as idéias, os encadeamentos lógicos, as sensações e as memórias da realidade. O escritor é só instrumento, ferramenta. E tem que estar afinado e afiado, corda tensa e lâmina cortante. A postos. (MACHADO, 1993, p. 99-100).

Retomando lembranças da avó, quando esta deixava desmanchar o tricô que tecera, puxando por um fio da lã do agasalho construído, Guto compara aquele trabalho ao ato de “deletar” um texto no computador. Nessa comparação, é lembrado o fato de as marcas deixadas na lã transparecerem no novelo que se forma após a desconstrução do agasalho, sugerindo a noção de “palimpsesto”, conforme discutido por Gerard Genette (1987) em torno da transtextualidade. Para Guto, assim como resistem as marcas deixadas na lã, permanecem na memória do autor os sinais do texto apagado, de modo que, em atos futuros de escrita, como uma sombra vigilante, insistem em se manifestar:

bastava eu puxar a lã só um pouquinho, sem fazer força e o agasalho ia sumindo, encolhendo rapidamente, linha a linha, pra lá e pra cá, depressa, voando. Em minutos, o trabalho de meses se acabou. Por obra e graça de um leve movimento de meus dedos. O calor futuro deixava de existir. O tecido sumiu. Como meu texto agora no computador, devorado de trás para adiante, carreira a carreira, ponto a ponto. Mas a lã que ela guardou no novelo que enrolava ficou toda encaracolada, como se o material tivesse memória do trabalho feito. E agora as expressões que eu usei e desmanchei para falar de Elsa também registraram essa marca e teimavam em querer voltar. (MACHADO, 1993, p. 104).

No prisma de um amadurecimento gradativo por parte do escritor, a cada texto produzido, essa marca teimosa vai se sobrepondo no conjunto da obra, de maneira a consolidar a identidade do autor, no esboço de um estilo que se registra em seu projeto literário.

A necessidade que Guto sente de escrever sobre Elsa, uma mulher que muito marcou sua vida, “mulher da terra, que ao pó reverteu” (MACHADO, 1993, p. 101), proporciona longa reflexão envolvendo a escolha do gênero, o estilo, o tom do discurso: “Alinharei frases e mais frases com a vibrante empolgação intelectual que ela sentia na compreensão da beleza lógica da matemática e na certeza da harmonia confiável do rigor, vizinha da poesia, como pouca gente consegue ver” (p. 108). A reflexão efetuada aponta, ainda, para as possibilidades e os limites da escrita:

Isso eu consegui descrever bem, e em detalhes, evocando as formas em que a argila se arredondava, recriando as mudanças de tons dos pigmentos nas queimas sucessivas, celebrando uma nova criação do mundo pelas mãos de uma mulher que ao mesmo tempo se criava, artista a se moldar diariamente pelo próprio trabalho. Minhas palavras até que foram capazes de captar, de certa forma, o processo externo dessa feitura. Mas não consegui marcar como isso se passou dentro dela (...). Impossível transmitir com palavras como essa trajetória do abstrato para o concreto forjou uma nova pessoa. (MACHADO, 1993, p. 109).

No plano narrativo em terceira pessoa, por meio de diálogo entre as personagens, a obra também traz à tona questões ligadas à leitura, como a baixa recorrência a livros por parte da população brasileira, os problemas referentes ao mercado do livro e a postura do leitor diante dele. Neste sentido, a narrativa chama a atenção para as implicações estéticas e éticas da leitura da ficção literária, considerando-se que ela “dá às pessoas essa oportunidade única que é a de viver outras vidas”, de estar “em outras situações, outros ambientes, enfrentar dilemas que jamais se apresentariam iguais na própria vida do leitor, tomar decisões éticas cruciais, julgar os diversos lados de uma questão” (MACHADO, 1993, p. 127). A conclusão, então, é de que em um “país como o nosso, ler ficção é um ato político” (p. 127).

Em reflexões seguintes, remetendo novamente ao mito de Ícaro, com destaque à atitude presunçosa do herói, Guto sugere a importância de uma postura humilde diante da escrita, para que o autor não se torne “Vítima da própria obra”. Assim, a história de Ícaro funciona como uma valiosa “Lição de humildade para quem acredita demais na própria criação” e é o que Guto afirma ter “que aprender a cada momento com a escrita” (MACHADO, 1993, p. 138).

As teses de Ítalo Calvino (1990) sobre a literatura neste novo milênio são mencionadas na obra, sugerindo a importância da fortuna teórica e crítica para a reflexão acerca da produção literária. Reconhecem-se, no entanto, os limites da teoria quando se trata da perspectiva do autor em relação ao ato em si de escrever, tendo em vista as íntimas sensações, impossíveis de ser deflagradas por outro que não seja o próprio autor, pois

a aventura da linguagem não dá para compartilhar. É emocionante, mas solitária. Deixar que as palavras acorram e socorram, evitar que traíam e se retraíam, nada disso dá para explicar e dividir enquanto processo. É luta íntima e alegria aconchegada. No máximo, a gente mostra o resultado. Um único resultado. O que ficou. Mas a dança das escolhas, as tentações simultâneas, o sonho dos possíveis, tudo isso é definitivamente eliminado de qualquer partilha generosa com o outro. Dor sem alívio, prazer individual. E vergonha secreta. (MACHADO, 1993, p.142).

Todavia, é com base nas “seis propostas” de Calvino que Guto encontra “de repente aquilo que estava procurando havia tanto tempo”, ou seja, a “estrutura com que ia amarrar sua escrita” (MACHADO, 1993, p. 163). Seria algo semelhante ao voo livre do gavião, mas diversas vezes interrompido “pelas bicadas insistentes com que o adversário mais ágil sempre” ataca “a cabeça” (p. 163). Assim, a escrita de Guto seria amarrada pelo “contraponto entre a amplidão generosa” e “a leveza ágil das intervenções cortantes” (p. 163), estabelecendo um harmonioso equilíbrio no processo de criação. A partir do encontro da estrutura procurada, Guto se reconhece escritor de verdade e põe término em “seu primeiro texto que, finalmente, o satisfazia” (p. 164). Pronta a obra, pronto também seu criador, que simultaneamente fez e se fez, em um processo autorreflexivo e autoconsciente em relação aos percalços da produção literária.

Percorrendo as páginas do romance *Aos quatro ventos*, o leitor é envolvido de tal forma que não é necessária a revelação do produto da escrita de Guto, porque o enlevo fundamental reside no progresso que vai se efetuando na consciência da personagem que, aos poucos, enfrenta e supera os desafios da escrita. Ao acompanhar esse progresso, o leitor também se elabora e re-elabora, embrenhando-se no percurso reflexivo proposto na narrativa.

3.1.7 *A audácia dessa mulher*

No romance *A audácia dessa mulher* (1999), a reflexão acerca do fazer literário perpassa o conjunto de três histórias desenvolvidas paralelamente: a primeira, protagonizada por Bia, Virgílio, Muniz, Ana Lúcia e Juliano – personagens situadas no século XX e

envolvidas na construção de uma série baseada no século XIX; a segunda, protagonizada por Felipe, Cecília e Tiago – personagens criadas para essa série; a terceira, protagonizada por uma mulher, que na adolescência ocorrida em meados do século XIX escrevera um caderno de receitas acrescido de relatos a respeito daquela fase de sua vida. Esse caderno chega às mãos de Virgílio e Beatriz, personagens da primeira história, e a citação de seu conteúdo na narrativa referente a estas personagens configura a *mise en abyme* do tipo reduplicação simples, assim como ocorre em se tratando da história da série criada por elas.

Embora a narração da primeira história seja em terceira pessoa, predomina a perspectiva da personagem Beatriz, uma jornalista que se dedicava também à escrita de artigos e livros sobre viagens e roteiros de viagens e que, devido a essa experiência, fora convidada a integrar a equipe de consultoria que o autor da série buscou formar. Por razão semelhante, Virgílio foi convidado, pois já havia escrito “mais que um simples livro de receitas”, “uma conversa deliciosa sobre os prazeres da mesa, uma viagem pelos sentidos... Uma obra que nos transporta sensorialmente a um universo tentador” (MACHADO, 1999, p. 13).

O contexto no qual se inserem essas personagens – o da produção de uma série para a televisão – favorece os apontamentos reflexivos sobre a arte de escrever, uma vez que as relações estabelecidas entre Bia, Virgílio e as demais personagens daquela história giram em torno do objetivo de escrever com propriedade a história desenvolvida no século XIX. Para isso, precisavam se articular em busca de informações sobre a época, em um esforço conjunto de profissionais com experiências bem-sucedidas, segundo a opinião de Muniz, autor e principal coordenador do projeto da série. Ao justificar o convite feito à jornalista, Muniz destaca a capacidade que ela demonstra em seus livros para transportar o leitor na abordagem do assunto “viagem”. Destaca também a originalidade das ideias apresentadas por ela:

– Eu já era seu leitor no jornal há algum tempo, Bia, como muitos outros aqui, mas só recentemente comecei a ver com outros olhos o que você escreve. Foi a partir de uma crônica sua, há uns dois meses, sobre viajar no tempo. Em linhas gerais, você defendia a idéia de que todo deslocamento no espaço para uma cultura diferente é também uma viagem para outro momento, outra época, outros tempos possíveis... Achei muito interessante. (MACHADO, 1999, p. 15).

Nesse núcleo narrativo, a autorreflexividade ocorre por meio de uma voz feminina encarregada da narração, sugerindo, em várias passagens, o prisma da personagem Beatriz e revelando as marcas da autoria implícita. No início do segundo capítulo, essa voz se reporta aos leitores à maneira dos narradores de Machado de Assis, na perspectiva de convocar a

pensar sobre esse mesmo procedimento, que tem sido empregado por romancistas de diferentes épocas:

Perdoe-nos a amável leitora ou o gentil leitor, mas as convenções que regem a feitura de um romance em nossa época diferem grandemente das vigentes no século XIX, que permitiam a um narrador externo, no momento da escrita, esta conversa direta com quem iria passar os olhos pela futura página impressa. [...] Depois que os romancistas ingleses do século XVIII descobriram essa possibilidade sedutora e difícil, dando ocasionais piscadelas ao leitor, ela virou moda e mania e foi usada à exaustão. Raramente com o viço irreverente empregado por Sterne e Fielding quando a criaram, é bom lembrar. Mas a posterior tendência a transformar esse recurso em clichê não impediu que *aqui mesmo, nesta cidade*, Machado de Assis elevasse esse procedimento à categoria de obra-prima, transformando-o num dos traços mais típicos e deliciosos de seu estilo. (MACHADO, 1999, p. 19, grifos nossos).

Evidencia-se, nessa passagem, o intuito de registrar os créditos devidos aos romancistas que criaram e que desenvolveram o procedimento do qual faz uso a voz narrativa que, na sequência, coincide com o prisma da personagem jornalista, ao afirmar que o “lembrete foi apenas um lampejo de viagem no tempo, ao gosto de Bia e no espírito da novela (ou série)” (MACHADO, 1999, p. 19). Essa coincidência se potencializa com a expressão “aqui mesmo, nesta cidade”, que indica o lugar de referência da voz narrativa, que é o mesmo da personagem, o Rio de Janeiro, palco de vários romances de Machado de Assis e da história da série. Entretanto, invés da confirmação de que essa voz seja da personagem Bia, a narrativa apresenta uma reflexão, em tom carregado de ironia, a respeito de certos princípios teóricos defendidos na atualidade, os quais, ao mesmo tempo em que propõem um tratamento flexível dos elementos estruturais da narrativa, conservam a rigidez de determinados conceitos clássicos sobre a criação literária. Assim, optando por acompanhar as tendências contemporâneas, como uma forma de questionar a autonomia conquistada em relação a esses conceitos, a voz narrativa delibera:

Mas a história continua mesmo é com uma roupagem mais atual, uma convenção tão rígida quanto às de épocas anteriores – agora, trata-se da regra não-escrita que exige coerência. E que, embora admita e encoraje que a narrativa se faça toda em aparente caos a partir de um ponto de vista interno, o da consciência de um personagem, não gosta de misturas. Considera que um livro que começou com um narrador impessoal não pode de repente trazer essas intromissões em primeira pessoa. Ainda mais quando não fica claro se quem está falando é o autor (ou a autora, que audácia!), um narrador não identificado, ou um dos personagens. Dá um mal-estar que não pega bem. Como, aliás, essa própria expressão, *pegar bem*. Fica uma espécie de interferência de uma linguagem cotidiana vulgar, quase de chavão, para a qual os puristas torcem o nariz. Embora jamais admitam que estão se

portando como puristas. Ou mesmo que tenham um nariz a meter onde não são chamados. (MACHADO, 1999, p. 20, grifos da autora).

Na consideração de que existe uma “regra não-escrita que exige coerência” está implícita a noção de uma perspectiva conservadora que, em nome da coerência, provoca o equívoco de rejeitar produções inventivas, com receio de que os procedimentos subversivos prejudiquem a recepção e, logo, a aceitação do texto literário. Nesse sentido, a opção é observar os preceitos dessa regra, sem, contudo, se esquivar ao impulso de questioná-los, de trazer à tona os paradoxos que eles encerram. E, ao fazer isso, valer-se da ironia para chamar a atenção do leitor para um estado de intensa desconfiança em relação aos artifícios empregados para se apresentar uma ficção: “Melhor, portanto, retomar a objetividade de uma câmera que se limita apenas a mostrar o que ocorre. Para quem acredita nisso” (MACHADO, 1999, p. 20).

Simulando um descuido ingênuo e, mais uma vez, revelando uma referência feminina, a voz narrativa se posiciona de maneira explícita em meio a um trecho descritivo de uma cena de encontro entre Virgílio e Bia em uma caminhada matinal, em volta de uma lagoa:

Um homem entra no foco visual, caminhando da direita para a esquerda. Meio gordo, careca, suando muito, vestido com camiseta e bermuda, calçando tênis e meias esticadas até a metade da canela. A câmera o segue meio de longe, por poucos metros, até um ponto onde a pista se alarga (pode ser quase em frente ao Caiçaras) e ele passa por outro homem, mais magro, de *short*, meias mais curtas, faixa na testa, fazendo exercícios de alongamento. Como nove entre dez olhares femininos, também a câmera vai preferir se concentrar neste segundo homem (pronto, olhe aí outra intromissão que não se permite e fica só pelo prazer fugaz do instante da escrita, porque vai ter que ser cortada depois). (MACHADO, 1999, p. 20-21).

Caso se tratasse de um descuido, seria desprovido de intenções, mas como não o é, essa intromissão da voz narrativa, certamente, traz o intuito de reforçar a dose de ironia em relação ao posicionamento dos “puristas” frente a construções literárias que investem na experimentação de novas estratégias de representação pela linguagem. A parte na qual o trecho aparece se apresenta como o roteiro de uma cena a ser filmada, a “CENA 2” que, a princípio, sugere a *mise en abyme*, por dar a entender que pertence a um segundo plano da narrativa e que foi inserida com o objetivo de revelar o produto da criação das personagens do primeiro plano. Entretanto, a cena diz respeito ao encontro de Bia com Virgílio, personagens desse primeiro plano, já anunciando a suspeita a que eles mesmos têm acesso, em meados da narrativa, de que estariam sendo considerados por Muniz, o autor da série, como personagens,

em cujos destinos ele poderia interferir, manipulando circunstâncias em que seriam movidos pelo ciúme, tema presente na série em construção.

A natureza metaficcional da obra propicia também um contexto de reflexão pontual acerca do gênero narrativo da produção à qual essas personagens se dedicam. Em diálogo entre Virgílio, Bia e Muniz, a narrativa explora alguns aspectos que diferenciam novela de série de televisão:

Desta vez, Virgílio interrompeu:

– Novela ou série? E, aliás, qual é a diferença?

Muniz continuava falando apressado. Explicou rapidamente que era uma série, mas longa. A diferença era que tinha um número limitado de capítulos, desde o começo. Quando começava, já se sabia como ia acabar, a história estava pronta. Com a novela é diferente, vai mudando ao sabor das reações dos espectadores. Mas como geralmente faziam novelas, acabavam falando na série como se fosse novela. Mas era uma série. Quer dizer, não ia se esticar indefinidamente. E dentro da cabeça dele, autor, o final já estava definido. (MACHADO, 1999, p. 30).

Na sequência da narrativa, desfia-se um vasto e profundo conhecimento sobre a produção para a televisão e o cinema, levantando-se, inclusive, questões em torno dos aspectos que fazem com que todas as novelas de época sejam muito parecidas. Além disso, apresentam-se possibilidades para a exploração de outros aspectos que, em geral, são ignorados nessas novelas, como a vida e o trabalho de certas personagens marcantes na época retratada, como professoras, lavadeiras.

É por meio do discurso de Bia que essas possibilidades emergem na narrativa, em um tom de entusiasmo crescente, que leva a jornalista a chamar a atenção do autor da série para a importância da inserção de personagens femininas que sabiam escrever, pois descobrira em pesquisas que, entre os viajantes que antigamente andaram pelo Brasil, houve mulheres “que também escreveram. Muitas delas, inglesas ou alemãs que vieram para dar aulas... E fizeram observações interessantíssimas, em cartas e diários” (MACHADO, 1999, p. 33). Para Bia, essa seria uma forma de trazer para a série outras perspectivas em relação ao contexto do século XIX e, com isso, ampliar os sentidos que ele tem no presente e para a História. Nesse sentido, a concepção da jornalista sugere os estudos de Linda Hutcheon (1991), no que diz respeito à importância da “descentralização do sujeito” na narrativa, por meio da apresentação dos pontos de vista dos “ex-cêntricos”, como estratégia para se chegar a aspectos do passado histórico, geralmente ignorados nos discursos oficiais. Empolgada, Bia se refere às mulheres da época retratada na série:

– ... ninguém toma conhecimento delas hoje em dia, mas havia muitas. Essas mulatas e negras libertas se juntavam às brancas pobres e desempenhavam uma série de funções na vida social da época... Eram modistas, quitandeiras, caixeiras... (MACHADO, 1999, p. 34).

A reflexão sobre a composição da série segue sob um olhar crítico em relação aos clichês repetidos nas narrativas televisivas, os quais privam o espectador da surpresa promovida pelas saídas insuspeitadas para certas situações representadas. No início do quarto capítulo, esse olhar se foca sobre o primeiro plano da narrativa, quando é informado que houve uma noite de amor entre Bia e Virgílio, evidenciando-se a preferência pela apresentação de indícios à recorrência a clichês gastos:

Deu certo.

Um filme podia mostrar isso com o clichê batidíssimo de roupas meio espalhadas pelo quarto (mentira, porque Virgílio sempre dobrava as dele com cuidado e Bia, dessa vez, seguiu o exemplo). Ou recorrer ao clichê mais disfarçado mas obrigatório da cena de sexo, com grandes planos de corpos nus, iluminação sofisticada realçando textura de pele, mãos deslizando lentamente, olhos semicerrados, bocas entreabertas, movimentos ritmados num crescendo – tudo com música adequada ao fundo, evidentemente. A fim de não perder tempo procurando algum ângulo novo para descrever em detalhes novidadeiros – e absolutamente irrelevantes para a história – aquilo que o leitor ou leitora já conhece ao vivo, a cores e a toques e cheiros, pode-se aqui simplesmente sugerir que a cena ocorreu, iniciando o capítulo na manhã seguinte, quando Bia e Virgílio estavam tomando café juntos.

No apartamento dele – descobre-se logo pelos indícios: foi ele quem pediu à empregada para trazer geléia, e Bia usava a mesma roupa da véspera. Mas estava com os cabelos molhados, enrolados numa toalha. Ele, já vestido para a sua caminhada esportiva em volta da Lagoa, discretamente olhou o relógio. (MACHADO, 1999, p. 37).

Esse tom de impessoalidade na narração mantém a nebulosidade quanto à identidade da voz narrativa, que, de vez em quando, se pronuncia de modo a alertar o leitor para as limitações do narrador para exprimir com palavras certos detalhes observados na história que é contada. Ao apresentar a conversa ocorrida em uma reunião entre as personagens envolvidas na produção da série, a respeito do título que esta teria, surgem limites para transmitir por meio da linguagem verbal os sentidos de que está carregada a interjeição “Ah!...”, proferida por “um sujeito” de “sorrisinhos irônicos”, pois é “Impossível dizer quanto de comentário havia na entonação de uma simples vogal na boca do Tales” (MACHADO, 1999, p. 51). Essa impessoalidade, por vezes, recebe outros contornos nas passagens em que se ressalta a perspectiva da personagem Bia, de modo que a onisciência parece resultar da interseção entre a percepção de quem se posiciona como narradora e os pensamentos da própria personagem, que é tomada como referência para a apresentação na narrativa de um ponto de vista

questionador da tendência das produções românticas do século XIX, tendência essa que se repetia nas escolhas feitas por Muniz para aquela série e que consiste em ignorar o universo dos “ex-cêntricos” da sociedade do Rio de Janeiro daquela época:

Estava inteiramente recolhida a seus pensamentos. Por um lado, tinha ficado meio chateada. Duplamente. [...] Como Bia podia ter imaginado que seria possível mostrar a vida num cortiço, numa casa de pensão ou numa casinha modesta, nas ruas pobres dos subúrbios ou nas ladeiras da Gamboa ou da Saúde? O máximo que Muniz concedia, em termos da tal visibilidade dos esquecidos que ela invocara, era apenas tangenciar o estereótipo, e mostrar quem trabalhava sempre com cores pitorescas, em traços cômicos, uns tipos engraçados “para dar uma certa leveza à trama”. Isso começava a irritá-la. (MACHADO, 1999, p. 56).

A aproximação entre a voz narrativa e a perspectiva de Bia sugere, em determinadas passagens, ser essa personagem a narradora, ora se ocultando, ora se revelando, com o objetivo de manter a tensão quanto à autoria da narração. Alimenta essa tensão a passagem em que a voz narrativa se afasta totalmente da perspectiva de Bia e permanece distante das perspectivas das demais personagens, para sugerir a autoria implícita, que, de acordo com Booth, possui o controle sobre os detalhes que chegam até o leitor, pois, “o ‘autor implícito’ escolhe, consciente ou inconscientemente, aquilo que lemos” (1980, p. 92). Assim, “A pesquisa histórica entregue ao Muniz não incluía outros dados que podemos lembrar aqui, já que esta é mesmo uma vantagem que o autor leva sobre os personagens, e não há porque não comparti-la com o leitor” (MACHADO, 1999, p. 58). Os dados lembrados dizem respeito ao moroso processo de abolição da escravidão no Brasil e contemplam informações “que Bia nem leu” (p. 59). Nesse sentido, desfaz-se a ideia de que essa personagem sabe de todos os detalhes que compõem a narrativa, porque para além de seu domínio existe uma dimensão que controla os seus limites de acesso ao conteúdo da história da qual participa.

O capítulo cinco, em que esse processo de abolição é detalhado, reflete com densidade o investimento em pesquisa para a composição da obra e, por extensão e numa perspectiva em abismo, para a construção da série. As informações obtidas são apresentadas na narrativa como uma espécie de digressão da voz narrativa que, ao se referir às pesquisas que os produtores da série realizaram a respeito do contexto do Rio de Janeiro no século XIX, demonstra sentir a necessidade de denunciar o absurdo da resistência à abolição por parte dos donos de escravos no Brasil, bem como a indiferença da sociedade brasileira, de modo geral, em relação às leis promulgadas na época.

A indignação é aliviada na narrativa, no ponto em que se analisam as contribuições de Karl Marx com a escrita do livro *O capital*, que “iria revolucionar o mundo” (MACHADO, 1999, p. 60), com a chamada lúcida da atenção para as novas configurações das classes trabalhadoras na época do desenvolvimento crescente do sistema de produtividade da indústria moderna. Em seguida, adquire ares de desolação perante a conclusão de que:

Seguramente, a engrenagem que fazia todo aquele encanto funcionar continuaria invisível na novela, mostradas apenas as pontas de uns *icebergs* aqui e ali, sob a forma da infalível mucama fiel, da indefectível cozinheira gorda, do eterno moleque de recados esperto, do carregador corpulento de sempre. Bia que parasse de se preocupar com isso. (MACHADO, 1999, p. 60).

Novamente, a perspectiva da personagem Bia é retomada, intensificando-se a desolação mediante a clareza de que prevalece a alienação entre os telespectadores, o que faz com que a importância da abordagem desses aspectos da História nas narrativas televisivas seja ignorada, em razão de um senso comum voltado, com exclusividade, a questões de ordem imediata e material:

nesse ponto Muniz tinha razão, ao que garantem as pesquisas de opinião – a platéia quer mesmo é acompanhar a história de amor, só está interessada em quem fica com quem. Contenta-se com muito pouco e nem ousa imaginar (já que se fala em ousadias) que merece muito mais. Afinal de contas, numa sociedade que aceita medir tudo em termos de maior ou menor sucesso – uma das faces do valor fundamental, maior ou menor lucro – é claro que quando uma coisa não faz sucesso só pode ser porque não tem qualidade, não vale nada. (MACHADO, 1999, p. 60-61).

O tom dissertativo adquirido pela análise dessa questão desperta por parte da voz narrativa a desconfiança quanto à fidelidade ao gênero textual em construção, de modo que se adverte: “E antes que este capítulo seja acusado de estar virando ensaio ou discurso, é melhor que se encerre aqui” (MACHADO, 1999, p. 61). Nesse fechamento do capítulo, evidencia-se a autoconsciência de que fala Linda Hutcheon em relação às narrativas narcísicas, visto que o discurso narrativo volta-se sobre si mesmo, revelando um instante de plena lucidez quanto às suas próprias configurações e à natureza que deve manter no desenvolvimento seguinte.

No capítulo posterior, apresentam-se os elementos constitutivos da terceira história: o caderno de receitas antigo, a sua proprietária e o contexto no qual ele foi escrito. O caderno chegou às mãos de Bia por meio de Virgílio, que teve acesso ao escrito por meio de sua mãe, que tinha certa ligação com uma amiga da menina que o escrevera, em meados do século XIX. O caderno pertencia à garota, como herança de sua mãe, e era usado “como uma espécie

de diário, desses típicos de adolescente, que até hoje sobrevivem sob a forma das agendas escolares” (MACHADO, 1999, p. 68). Quando Bia foi examinar,

Tirou-o com cuidado de dentro do envelope, alisou a capa dura de couro preto, já quase cinzenta, de tão gasta e encardida. Um objeto bonito em si, com seu ar antigo, carregado de lembranças nostálgicas. Abriu. Teve um choque ao ver que a primeira página tinha um buraco regular, mostrando que fora recortada, provavelmente com gilete ou estilete. Em volta, uma margem de flores pintadas a aquarela formavam uma moldura delicada em tons tênues. No alto, em letras enfeitadas, lia-se: 1857. Logo abaixo: CADERNO DE RECEITAS DE e o corte brusco, violento, impedia a identificação. (MACHADO, 1999, p. 63-64).

Nessa apresentação minuciosa, está sugerido o intuito de despertar no leitor um interesse tão intenso quanto a curiosidade que Bia demonstra sentir, ao ver-se diante de um objeto que não “era um simples caderno de receitas” (MACHADO, 1999, p. 64), pois incluía “umas anotações esparsas”, embora também não fosse “exatamente um diário” (p. 65). Configurando a *mise en abyme* por reduplicação simples, esse caderno funciona como uma espécie de janela que se abre para o universo ficcional da terceira história que compõe a narrativa. Por meio das anotações contidas nele, a jornalista conhece parte significativa da trajetória de Lina, personagem que, demonstrando em vários aspectos ter possuído uma consciência avançada em relação ao seu tempo, encontrou entre os costumes da época um meio para expressar suas inquietações e para viver com intensidade os sentidos que a vida lhe proporcionava. Por um lado, ela mantinha a tradição feminina de compor um caderno de receitas a ser utilizado em sua futura e natural condição de dona-de-casa, uma vez que, saber cozinhar, naquela época, consistia em uma “prenda” indispensável para as moças bem-educadas e preparadas para o casamento. Por outro lado, ela transpunha essa tradição e agia com irreverência, ao aproveitar o caderno para revelar sua subjetividade e, assim, inaugurar para si mesma uma possibilidade de saída existencial, difícil de ser encontrada em um tempo em que as mulheres, de maneira geral, viviam em submissão.

Esse posicionamento da menina corresponde à atitude subversiva adotada na composição da narrativa, no que diz respeito à consideração dos preceitos da tradição literária, sob uma perspectiva crítica, que permite a flexibilidade no tratamento dos elementos constitutivos da obra, conforme propõe a poética do pós-modernismo analisada por Linda Hutcheon (1991). Em ambos os casos, a tradição não é desprezada, mas aproveitada para que algo novo se construa e inspire novas possibilidades.

As revelações da menina se apresentam aos poucos em meio às anotações de “elementos miúdos de sabedoria doméstica” (MACHADO, 1999, p. 65). De maneira semelhante, alguns trechos dessas anotações estão inseridos na narrativa, em um processo de encaixamento. Nos trechos, evidencia-se a natureza questionadora da menina, que registrou, por exemplo: “Lástima é que não tenha conseguido que me ensinassem latim, que tanto desejo conhecer desde o dia em que o padre afirmou que latim não é língua de meninas” (MACHADO, 1999, p. 66). Para ela, o interdito desperta curiosidade, o que, provavelmente, explica seu interesse em ir além das convenções da época e criar um espaço em que pudesse assumir livremente sua identidade.

Essa noção de que é possível sobrepor-se às tendências massificantes de uma época marca também a perspectiva com que se ressalta a relevância de Machado de Assis, além de José de Alencar e Aluísio de Azevedo na produção literária do século XIX. Em diálogo com Juliano – rapaz que também integrava a equipe do roteiro da série e por quem Bia desenvolveu uma notável simpatia, ao ponto de se sentir à vontade para conversar com ele sobre filmes – a moça sugere algumas leituras, considerando aqueles autores os legítimos representantes da produção romanesca do século XIX e os que melhor retrataram a cidade do Rio de Janeiro e a sociedade da época:

– Não precisa ler um monte... Lê só Machado de Assis, no máximo Alencar, se der... São os que escreveram diretamente sobre o Rio nessa época. E Aluísio de Azevedo, claro, que mostrou os cortiços, as pensões, os pobres, e mais o pessoal que explorava o trabalho deles... Um universo bem diferente... (MACHADO, 1999, p. 75).

E diante da pergunta de Juliano: “e estrangeiro? Se for pra ler um só, quem é que eu leio?” (MACHADO, 1999, p. 75), Bia reflete sobre a dificuldade em escolher entre “tanta coisa boa”, como a obra de Stendhal, Thomas Hardy, Zola e Edith Wharton, mas responde:

– Henry James! – lembrou Bia. – Tem que ser ele. [...] Se você tem que escrever sobre gente que viaja pela Europa no século XIX, é com ele mesmo [...]. James tinha sempre um olhar atento para os contrastes entre os velhos valores e os novos comportamentos – que ficavam muito evidentes nesses ambientes de viagem, quando se reuniam pessoas de origens diferentes... (MACHADO, 1999, p. 76).

Bia enfatiza ao rapaz a importância de ler – e “com entusiasmo” – a produção de Henry James “porque é uma alegria ver alguém escrevendo assim” (MACHADO, 1999, p. 76), de uma maneira singular e com uma qualidade “Absolutamente fascinante! Uma festa para a inteligência” (p. 77). Subjacente ao eloquente comentário da moça sobre o escritor americano

está presente uma concepção contrária à “tese da morte do autor” desenvolvida por representantes da “nova crítica” dos anos sessenta, para os quais, segundo Compagnon (2010), o autor cede “o lugar principal à escritura, ao texto, ou ainda, ao ‘escriptor’, que não é jamais senão um ‘sujeito’ no sentido gramatical ou linguístico, um ser de papel, não uma ‘pessoa’ no sentido psicológico, mas o sujeito da enunciação que não preexiste à sua enunciação” (p. 50, grifos do autor). Pelo comentário da personagem Bia, o entendimento é de que o autor não se reduz a uma entidade puramente linguística, imanente ao texto, uma vez que ele manifesta uma presença que extrapola os limites do próprio texto e assume, no conjunto, o domínio das dimensões que a obra pode alcançar. Ainda comentando a produção de Henry James, Bia ressalta:

O texto dele tem uma qualidade que, ao mesmo tempo, deixa qualquer um que escreve morrendo de inveja e num estado de exaltação. Padrão nota dez. você vai ver só. Ele tem sempre um jeito pouco autoritário de escrever, flutuante, sei lá como se classifica isso, mas é alguma coisa que deixa o leitor desconcertado, sem certezas, sendo levado ao sabor dos parágrafos, tendo que acompanhar o improvisado sem perder as variações sobre o tema. E ele vai conversando com esse leitor, transportando-o aos poucos pelo meio de situações enigmáticas mas carregadas de sentidos. (MACHADO, 1999, p. 76-77).

No contexto da narrativa, essas considerações acerca da obra do escritor americano indicam a tônica que a jornalista acreditava que devia ter a série em produção e, em um processo inverso ao da perspectiva em abismo, sugerem as estratégias narrativas buscadas para compor o conjunto da obra. Apontando para um processo semelhante, as revelações feitas no caderno de receitas exercem uma influência sobre a personagem Bia, na forma de um grande interesse em acompanhar a trajetória da vida da menina, a se revelar pouco a pouco em meio às receitas:

Pelo jeito, houvera mudanças na vida da menina. Estava separada do namoradinho, tinha uma rivalidade com uma prima (de quem?) que surgia pela primeira vez. Essa dona Glória também era uma nova personagem da história. Ou seria a mãe dele, já mencionada antes mas não identificada? Os registros da menina eram curtos, com uma economia de linguagem quase cifrada, não explicavam muito. De qualquer modo, pouco a pouco, ia introduzindo novos atores. Além dela própria, já tinham aparecido a mãe, o pai, o namorado B. e sua mãe carola, e agora essa prima e essa dona Glória... Para não falar no bispo e no imperador... E nos “outros parasitas daquela casa”. Muita gente para tão poucas linhas. (MACHADO, 1999, p. 94).

Esse manejo narrativo envolvendo personagens de diferentes contextos ficcionais atinge o cume de sua autoconsciência na passagem em que a voz narrativa sugere a presença da própria escritora Ana Maria Machado e decide ir além das estratégias narrativas empregadas pelos “autores tradicionais do romance do século XIX” (MACHADO, 1999, p. 97) para refletir, abertamente, a respeito da presença real do autor no tecido discursivo da obra. O ponto de partida para a reflexão consiste na declaração corrente entre os romancistas de que “seus personagens os surpreendem, de vez em quando, agindo por conta própria” (p. 97), como ocorreu em se tratando dos sentimentos experimentados pela personagem Bia, bem como suas reações, em um encontro com Virgílio, cuja véspera apontava para um clima diferente ao ocorrido entre ambos, pela forte saudade que ela vinha sentindo de Fabrício, seu companheiro há tempos: “Não se desapontou. [...] principalmente com a sensação gostosa de estar chegando a um porto, onde não precisava ter sobressaltos nem apertos no coração. Não ficou acordada pensando em Fabrício, mas se aninhou em paz no peito de Virgílio” (p. 96-97). Nesse ponto da narrativa, a narradora esclarece:

Eu estava imaginando a Bia meio diferente, mais presa a essa lembrança de Fabrício distante, o homem a quem ela tanto ama e há tanto tempo. Menos vulnerável a ocasionais encantos que cruzassem seu caminho. Ou apenas se permitindo aproveitar a superfície deles. Mas essas coisas surpreendem e se aprofundam quando menos se espera. Pelo menos, é o que digo eu, que não estou apaixonada por nenhum dos dois e consigo falar de fora, vendo a situação se desenrolar e fazendo considerações sobre o assunto. (MACHADO, 1999, p. 97).

Nessa passagem, a perspectiva da voz narrativa está desvinculada da perspectiva da personagem Bia e a presença da autora é sugerida sem os subterfúgios tradicionais, que inspiraram a noção de “autor implícito” presente nos estudos de Wayne Booth (1980). Com isso, a tendência é desfazer-se a tensão provocada sobre o leitor, considerado não como entidade implícita, imanente, do texto, mas como sujeito consciente de sua existência para além da leitura que realiza, portanto, capaz de discernir entre o universo fictício dessa leitura e a sua própria realidade. Assim, o leitor é introduzido na reflexão desenvolvida pela narradora como se a ficção propriamente dita tivesse sido deixada à parte e o diálogo tornado o mais transparente possível:

Mas digo isso também porque não quero mentir para quem me lê, não além do inevitável ato de fingimento que é qualquer ficção. É honesto lembrarmos que essas vidas são inventadas, essas situações são criadas, mas nosso encontro nestas páginas, seu e meu, é real. Entrando no século XXI, não tenho nenhuma vontade de fazer como os autores tradicionais do

romance do século XIX, que fingiam estar longe dali. (MACHADO, 1999, p. 97).

Entre os escritores daquele século, recebe destaque na reflexão da narradora Machado de Assis, pelo jeito original e surpreendente de produzir literatura, apresentando sempre uma atitude franca diante do leitor:

Machado de Assis não conta, esse era um revolucionário, fazia questão de mostrar o tempo todo que estava apenas narrando e expunha conscientemente essa construção. Não fingia carregar o leitor para um outro mundo, mas lhe recordava a cada instante que tratava de um mundo imaginário ao qual o acesso só é possível pela palavra. (MACHADO, 1999, p. 97-98).

A narradora lembra ainda que essa “não é a atitude típica”, pois o “comum é ser como Flaubert, por exemplo, que recusa qualquer interferência, tentando enganar o leitor e fazê-lo crer que a história existe sem a presença de um narrador” (MACHADO, 1999, p. 98). E na defesa da ideia de que “certos tabus não se justificam mais” (p. 98), ela apresenta algumas considerações de Aldous Huxley, para lembrar que “talvez a maior virtude do gênero narrativo seja sua flexibilidade infinita” e que “Não há porque não aproveitá-la” (p. 98). John Fowles é mencionado como exemplo de escritor que recorre a essa flexibilidade e, em uma de suas obras, convoca o leitor a refletir sobre a produção ficcional clássica – em que o romancista tenta fingir que sabe de tudo –, bem como sobre a tendência que o leitor também tem à fuga da realidade, logo, a ficcionalizar o seu próprio passado. Esclarecida a ideia de que a nossa capacidade de imaginar surpreende a nós mesmos, a narradora pontua:

Por isso, como autora, me permito esta intromissão agora, para confessar que eu também esperava que nossa personagem fosse ficar em casa, dormir sozinha e passar a manhã contando os minutos que a separavam do momento de ligar para Fabrício. Mas, como vimos, não foi isso o que aconteceu. De fato, Bia acabou até quase perdendo a hora, porque Virgílio e ela acordaram tarde, mergulharam de novo um no outro, e durante algum tempo (não muito, mas verdadeiro) ela chegou a esquecer completamente que Fabrício existia. Voltou para casa quase ao meio-dia, cantarolando pelo elevador. (MACHADO, 1999, p. 99).

Além de evidenciar a vitalidade das personagens criadas por Ana Maria Machado, vitalidade essa que lhes confere uma existência quase real na consciência do leitor e, certamente, na imaginação da autora, essa passagem autorreflexiva da narrativa alude às análises de Compagnon sobre as teorias críticas, que se fecham na imanência do texto e refutam a existência de indícios da presença do autor na obra literária. Para o estudioso, “Há

sempre um autor: se não é Cervantes, é Pierre Ménéard” (p. 52), logo, não existe a obra sem aquele que se encarregou de escrevê-la.

Nesse e nos vários outros pontos da narrativa em que se interpenetram a arte e a teoria sobre a arte, vigoram os princípios da poética do pós-modernismo teorizada por Linda Hutcheon (1991), sob um efeito estético, que vai além da pura apreciação e que permite ao leitor pensar sobre a tradição literária e as suas múltiplas possibilidades de desenvolvimento. Esse efeito se configura, sobretudo, nas passagens em que a narradora, ao mesmo tempo em que se apoia em certas concepções canônicas, introduz questionamentos desestabilizadores acerca da produção romanesca. Assim, após assumir os seus limites quanto ao destino das personagens e conduzir a narrativa como se houvesse uma fluência natural dos acontecimentos, a narradora manifesta o intuito de exercer o controle sobre elas, mas faz isso com dose de ironia:

E Stendhal, que além de entender de amor e de romances, conhecia bem Fabrícios, explicou com sua clareza de sempre:

– O melhor cão de caça não pode fazer nada além de levar a peça ao alcance da espingarda do caçador. Se este não atira, a culpa não é do cachorro. O romancista é uma espécie de cachorro do herói.

Cão de caça de meus personagens, mais uma vez insisto em levar Virgílio para junto de Bia. Mas começo a ter dúvidas sobre a pontaria dela. (MACHADO, 1999, p. 135).

A vitalidade da personagem Bia se expande na obra com os indícios de sua produção escrita, aos quais a narradora alude detidamente, promovendo a ilusão da real existência de determinados artigos e livros relativos a viagens para diferentes lugares. Em um processo de amplificação, essa vitalidade se potencializa no profundo envolvimento dessa personagem com a história da menina do caderno de receitas, pois, a cada revelação feita no caderno, a trajetória da jornalista é realçada, uma vez que “Bia tivera sua curiosidade despertada e se interessara pelo que ia acontecendo. Mais que isso, se envolvera com a própria personalidade da menina, de algum modo se identificando com ela – ou projetando nela alguns de seus desejos ou receios” (MACHADO, 1999, p. 185-186). Com isso, a figura da menina do século XIX adquire uma força expressiva, que extrapola o terceiro plano ficcional no qual está inserida e exerce influência sobre o primeiro plano ficcional da narrativa, ou seja, no relativo ao século XX, onde Bia se situa.

Está sugerido que essa relação estreita estabelecida pela jornalista com a menina do caderno de receitas corresponde à concepção expressa na própria obra de que o “que o autor leu está embebido nele e passa para sua escrita”, da mesma forma que “aquilo que cada leitor

já leu antes” (MACHADO, 1999, p. 185) faz dialogar com suas leituras posteriores e incorpora à sua vida. Por isso, provavelmente, Bia ficara feliz de saber que a menina “conseguiu dar a volta por cima, ter coragem, fazer alguma coisa nova que deu certo” (p. 184), o que posteriormente auxilia, de algum modo, na resolução de certas inquietações que ela, Bia, sentia em relação à sua ligação com Fabrício, namorado que vivia no exterior.

Toda essa força vital das personagens percorre a narrativa e, possivelmente, suscita a necessidade da reafirmação do posicionamento franco da narradora perante o leitor, lembrando, em algumas passagens, de que se trata de uma ficção. Assim ocorre no início do antepenúltimo capítulo da obra, onde é destacada a natureza ficcional da personagem Bia:

Não é de estranhar, portanto, que Bia, personagem de ficção vivendo na realidade narrativa, estivesse se comportando como entusiasmada leitora real de ficção diante da história de Lina – a menina que existira de verdade havia muito tempo, que copiara receitas naquele caderno e nele salpicara pelos anos afora seus desabafos, fiapos de alegrias e aflições. (MACHADO, 1999, p. 185).

Esse aspecto da personagem Bia é enfatizado, mas com o zelo para que sua existência seja mantida perante o leitor na “realidade narrativa”. A estratégia buscada para isso consiste em tratar a história esboçada no caderno de receitas como real, para que a história que a contém também seja lida como realidade, ainda que de uma narrativa ficcional:

Ficara presa à narrativa do caderno como se fosse um romance, e como se aquilo tudo fosse uma grande história inventada e emocionante. Mas sempre soubera que era tudo real – o registro escrito por uma mulher carioca do século XIX, à margem de umas páginas de miúdas anotações domésticas. Algo que, no fundo, só tinha valor documental e histórico. (MACHADO, 1999, p. 186).

Elucida-se, todavia, o fato de essa personagem não ter a consciência de sua própria ficcionalidade, de modo que não partilhe das conclusões da narradora sobre seu envolvimento com a leitura do caderno. A sua natureza fictícia ainda é reforçada com a sugestão da presença da autora, a se revelar abertamente na ampliação das reflexões em torno da construção narrativa:

E como Bia não tinha qualquer consciência de que ela própria é que não existe na chamada vida real aqui de fora deste livro, sendo mera personagem de ficção criada por uma mulher carioca no finalzinho do século XX, sua leitura da carta de Lina não se deixou contaminar por nenhuma dessas considerações. Por ela, não haveria qualquer motivo para que estas reflexões labirínticas estivessem agora aqui nesta página. Se o faço não é por ela. É

por você, que me lê. Por mim mesma, que escrevo. (MACHADO, 1999, p. 186).

Destaca-se, então, a influência de Machado de Assis no procedimento literário adotado para convocar a participação do leitor, mas considerando-se uma possível necessidade de atualizar a forma machadiana de se dirigir às leitoras, pois “As leitoras de hoje não usam o livro para se distrair entre festas e bailes, nem são tão delicadinhas a ponto de se assustar com abismos ou vertigens latentes – se é que um dia o foram” (MACHADO, 1999, p. 186). Para a narradora, alguns leitores homens “é que com freqüência fecham os livros às pressas, quando se trata de poesia, romance ou conto – se é que se aventuram a abri-los. Não por medo de abismos, mas por horror a delicadezas ou outros labores sutis, de linguagem ou observação de memória e sonho” (p. 187). Nesse ponto da reflexão, contrapõe-se a atitude flexível diante das possibilidades que o pensamento humano oferece e a postura rígida, que repele a liberdade para imaginar e sonhar, investindo nas clausuras do pensamento racional. Assim:

Preferem os chamados “fatos duros” jornalísticos ou científicos, os manuais de instruções para vencer na vida, os intelectualismos abstratos e eruditos embalados em jargões que excluem os mortais comuns. Ou então, em matéria de narrativa, tão necessária à consciência da espécie humana, contentam-se com o que lhes fornecem os efeitos especiais nos filmes de ação em que o trabalho dos técnicos pesa mais que a interpretação dos atores ou a palavra do autor. (MACHADO, 1999, p. 187).

Esse aceno mordaz aos leitores cumpre, entre outras, a função de selecionar aqueles cujo perfil melhor corresponde à proposta de envolvimento da narrativa, uma vez que, mesmo sendo o leitor partícipe do processo de construção de sentido da obra, o manejo do autor prepondera. Desse modo, a narradora avisa que àqueles “leitores, não peço que fiquem nem prometo mudar de rumo. Aceito que nossas escolhas são diversas e não tenho qualquer pretensão de me esforçar para retê-los. Talvez seja melhor mesmo despedirmo-nos aqui, se é que já não se foram há muito tempo” (MACHADO, 1999, p. 187). Quanto aos outros, ela agradece pela companhia e faz um convite: “Venham comigo ler a carta de Lina e mergulhar com Bia no que ela encontrar, nessas águas moventes onde se cruzam ficção e realidade, no contínuo fluxo de livros que se esparramam por nossa vida e a fecundam” (p. 187).

A imagem de “águas moventes” remete à flutuação quanto ao que se apreende como ficção e como realidade na narrativa, tendo em vista tratar-se de uma criação literária em que as marcas de autoria, por vezes, se fazem presentes, sugerindo a presença da própria escritora Ana Maria Machado, com sua bagagem intelectual e cultural refletida, sobretudo, nas

passagens autorreflexivas. Uma dessas marcas consiste na recorrência a concepções de outros escritores que, provavelmente, inspiram a vida e a produção da autora, como se verifica em se tratando de Machado de Assis e, no que se refere à ideia de que “os livros continuam uns aos outros”, Virgínia Woolf. Essa ideia é anunciada no antepenúltimo capítulo da obra, vai se fortalecendo nas reflexões da narradora e atinge um clímax com a conclusão da personagem Bia de que a menina do caderno de receitas, que assina Maria Capitolina a carta deixada com o caderno, é Capitu, personagem do romance *Dom Casmurro* (2006), de Machado de Assis: “– Lina é Capitu? Não acredito! Não é possível!” (MACHADO, 1999, p. 196).

A fusão entre as duas personagens não provoca estranheza na obra, visto que, desde o início daquele capítulo, a narradora cuida de alertar o leitor quanto ao fato de Bia ser personagem de ficção. Se Bia é integrante de um mundo ficcional, é evidente que a menina, em processo de encaixamento, também faz parte daquele mundo, de modo a não haver problemas em considerá-la como a mesma personagem fictícia de Machado de Assis. A história da menina configura-se, assim, em uma “audácia” da autora em propor uma continuidade para a prestigiada história de Capitu e Bentinho:

Carta assinada por Maria Capitolina. Conhecida na pensão suíça como madame Santiago. De Pádua, em solteira, claro, já que era filha do Pádua que morava na casa ao lado da de Bentinho, da família Santiago, moradora da rua de Matacavalos. Porque agora ficara evidente que era Bentinho aquele namoradinho B., mencionado nas anotações da menina. O Bentinho seminarista com quem a jovem Capitu acabara se casando. O homem que, no fim da vida, chamando a si mesmo de Dom Casmurro, brilhantemente a condenara aos olhos dos leitores pela pena de Machado de Assis. (MACHADO, 1999, p. 196-197).

Mesmo na evidência da ficcionalidade de Bia e mesmo com a soberania da narradora que, em grande parte da narrativa, explora a onisciência fazendo sua voz coincidir com a dessa personagem, há um momento em que lhe é reservado o direito de agir sem o olhar vigilante da narradora e, por extensão, do leitor. Mais uma vez, a chama vital da personagem é alimentada e ela parece retomar a independência anunciada pela narradora:

Entretida em seu texto, Bia na certa levaria um susto se agora se virasse e nos visse assim tão perto, olhando para ela. Como escritora, sei como pode ser esterilizante esse olhar por cima do ombro enquanto as frases vão se formando na tela do monitor ou no papel em branco. Mas sem interrupções nem cortes, ela foi em frente e em pouco tempo deu por encerrada a correspondência. (MACHADO, 1999, p. 220).

O destino da personagem vai, assim, confirmando uma autonomia que ecoa nas conjecturas surgidas em torno da produção de *Ousadia*, a série em construção. As pesquisas destinadas a esse trabalho apontaram para várias possibilidades de aprofundamento em detalhes do século XIX. Diante da fertilidade das ideias, “Bia sentiu um calafrio” e concluiu que se “começasse a enveredar por esses caminhos, nunca ia ter fim” (MACHADO, 1999, p. 221). Isso a fez lembrar da questão posta por Roland Barthes: ““Por onde começar?”” (BARTHES *apud* MACHADO, 1999, p. 221), com outra questão se colocando para ela “na prática: ‘Até onde ir?’” (p. 221), questão esta que Henry James apresentou como enfrentamento necessário a cada ficcionista, lembrava ela.

A narrativa termina com um convite da narradora para que o leitor brinde com ela e com Bia, “erguendo esta taça de escrita e leitura” (MACHADO, 1999, p. 224), como quem procura fortalecer ainda mais a interação estabelecida com o leitor, no processo de construção da narrativa. Semelhante ao que ocorre em várias outras obras da autora, a história desenvolvida no primeiro núcleo narrativo apresenta um desfecho em que a protagonista experimenta as sensações de um amadurecimento, que lhe permite perceber aspectos, antes ignorados, sobre si mesma e sobre o mundo, sugerindo mudanças significativas para sua vida futura. A trajetória da menina do caderno de receitas, por sua vez, aponta para um desfecho, que se permite cruzar com um possível percurso futuro da vida de Capitu e Bentinho e inspira as descobertas íntimas que a personagem Bia faz. De sua parte, o enredo da história da série não evolui na narrativa, tornando possível considerar que sua principal relevância reside no fato de desencadear as pesquisas relativas ao século XIX, as quais fazem a protagonista chegar à história da menina do caderno de receitas e, assim, enriquecer suas vivências naquele final do século XX. Mas há, ainda, um crédito importante a ser reservado à série em construção, reconhecendo-se que a ela se deve o movimento instituído no primeiro plano narrativo, onde se processa o espelhamento da obra e a problematização da construção literária se efetiva.

O envolvimento da protagonista com a escrita da narrativa não ocorre de maneira explícita e direta como nas outras obras da autora, mencionadas anteriormente, mas é acompanhando a trajetória e os pensamentos dessa personagem, que a narradora estabelece os procedimentos literários que refletem a construção narrativa. A *mimese* do processo evidencia-se, portanto, na obra de Ana Maria Machado, de um lado, com a apresentação de enredos ficcionais que tematizam o processo criativo de personagens, cuja existência se fundamenta, primordialmente, em uma inquietude perante as possibilidades e os desafios do fazer literário, bem como diante dos conflitos individuais e das revelações inerentes ao fazer-se escritor. De outro lado, ela se configura em um manejo que intensifica a complexidade da

obra, pela presença de um narrador onisciente, posicionado a uma distância favorável à ampliação da zona de problematização da criação literária, com o acréscimo nas reflexões dos aspectos constitutivos da personagem protagonista.

3.3 Amadurecimento e superação pelo viés da criação literária

O percurso de todo ser humano é marcado por experiências que podem ser percebidas de maneira positiva ou negativa pelo sujeito que as vivencia. Algumas dessas experiências exercem uma força determinante sobre a forma com que esse sujeito interage com o mundo, funcionando como uma espécie de bagagem constituída de pulsões emocionais, afetivas, intelectuais, a se refletir sobre a realidade. A vitalidade presente nas personagens de Ana Maria Machado faz com que essa força se converta em busca intensa por uma mudança na condição inicial, seja por estarem na passagem de um estágio da vida a outro – da infância à adolescência ou da adolescência à fase adulta –, seja por se encontrarem em processo de elaboração íntima de certos impulsos ou conflitos de natureza individual ou coletiva.

Em *Amigos secretos*, o personagem-escritor Antônio Carlos (Pereba) escreve a história de aventura pelo mundo fantástico da literatura, em nome da turma de amigos com a qual partilhara essa aventura. As configurações gerais de sua narrativa refletem o universo infantil, na presença predominante de personagens crianças, no interesse pelo lúdico, no envolvimento em situações em que a imaginação se sobrepõe à realidade objetiva, na linguagem característica daquele universo. Os embates com a escrita são, gradativamente, superados e o livro se consolida como produto de um processo que requereu envolvimento pleno e que proporcionou importantes descobertas acerca da arte de escrever. Se, como considera Booth (1980), ao escrever o autor cria “uma versão implícita” de si mesmo, concluindo o livro, o personagem-escritor de *Amigos secretos* encerra também uma etapa de sua própria vida, que pode estar em evolução da infância à adolescência, conforme sugere a passagem em que ele apresenta um diálogo com Lu, uma das integrantes do grupo de amigos:

Meu coração bateu forte. Não dá para entender direito as meninas. Mas algo eu entendi desse comentário, algo que me encheu de esperança, como se toda a neblina do dia se levantasse de repente. Só repeti:

– Mas então você não gosta dele?

Lu me olhou bem de perto, dentro dos olhos, com um brilho que parecia de estrela, e respondeu:

– Claro que não, Antônio Carlos! Será que você não desconfia de quem eu gosto? Ah, meu Deus, como é que menino pode ser tão bobo?

E então eu desconfiei. Reparei que ela estava me chamando de Antônio Carlos. Que estava com um sorrisinho maroto. Que o cabelo dela era tão

perfumado, parecia flor. Que o calorzinho gostoso que vinha dela atravessava o espaço e me fazia pegar fogo. Consegui dizer:

– Eu ia ficar muito feliz se você gostasse de mim...

– Por quê? – ela fez charme.

Criei coragem:

– Porque eu me amarro em você.

A resposta dela fez meu coração explodir:

– Pois então pode ir começando a ficar feliz.

Sabe dia de Ano-Novo? Aquela porção de fogos de artifício que fica subindo a toda e se derramando pelo céu? Pois era isso mesmo, só que dentro de mim. Um mundo inteiro de brilhos, estrelas e explosões. (MACHADO, 2004, p. 90-91).

Essa passagem se apresenta quando a narrativa evolui para o final e muitos detalhes da aventura já foram explorados. A sugestão é de que as crianças crescem durante a aventura e os seus interesses sofrem alterações. A princípio, parecem ter a brincadeira como a única motivação para se constituírem em um grupo, mas, a partir dessa passagem, evidencia-se o interesse pelo namoro como mais uma razão para alguns deles se reunirem no clubinho. Assim, a narrativa se desenvolve e, com ela, o seu narrador que, ainda criança, tem na aventura fantástica o foco de sua atenção que, por sua vez, é desviado quando pulsam emoções típicas da adolescência.

Escrever um livro é, certamente, um grande desafio, que se torna ainda maior quando se trata de uma primeira experiência. Vencido o desafio, superados também os processos intelectuais desencadeados pela dinâmica da busca pela melhor forma de representação pela linguagem. Nesse sentido, tanto Pereba quanto todas as outras personagens de Ana Maria Machado, que se debruçam sobre a escrita, transpõem sua condição inicial, sobretudo, por assumirem uma postura reflexiva em torno de sua produção.

Em *Do outro mundo*, o fato de a narrativa ser iniciada com um pedido de desculpa e de um pouco de paciência gera uma dúvida quanto ao sucesso da empreitada assumida pelo narrador, que poderia, inclusive, ser substituído no decorrer da narrativa. Mas é Mariano quem a conduz do princípio ao fim, enfrentando, além dos desafios da escrita, as dificuldades em lidar com a temática da escravidão. A força expressiva alcançada na narrativa confirma o amadurecimento por que passa o narrador, que consegue ir além do puro registro do depoimento da menina ex-escrava e expressar com sensibilidade certos sentidos da história ouvida, bem como das reações que a menina apresenta ao se manifestar para ele e os amigos na escuridão da noite:

Imediatamente reconheci os soluços e gemidos que tínhamos ouvido antes, na escuridão. E entendi do que se tratava. Dor entranhada nas paredes da senzala, transpirando em lágrimas que escorriam pela alma, como se gritasse

para que aquela memória não se perdesse e nada daquilo jamais pudesse voltar a se repetir. (MACHADO, 2002, p. 76).

Nesse sentido, o amadurecimento se efetua em uma dupla dimensão, ao mobilizar experiências individuais para o manejo da linguagem escrita e ao dinamizar camadas da memória coletiva para refletir sobre o passado histórico e suas relações com o presente e o futuro. Do mergulho naquele ponto da história do Brasil Mariano extrai questões profundas acerca da condição humana no contexto da escravidão. A indignação que elas provocam mexe até mesmo com sua identidade brasileira:

Não posso falar pelos meus amigos ali ao lado, mas eu ia ouvindo aquelas coisas e morrendo de vergonha de ser branco e brasileiro. Já tinha estudado sobre a escravidão no colégio. O que Rosário estava contando não era exatamente nenhuma novidade. Mas me deixava com uma revolta, que nem dá para explicar. Como é que a gente pode aguentar isso, de ter tanta raiva de uma coisa e não poder fazer nada? Aquilo era um horror, impossível imaginar algo mais terrível, só se comparasse com aquelas atrocidades dos campos de concentração na Segunda Guerra, por exemplo. Pensar que uma crueldade dessas era obra de seres humanos, gente como nós, era e é uma ideia insuportável. (MACHADO, 2002, p. 76).

Essa passagem indica que, embora a história da escravidão no Brasil já fosse do conhecimento de Mariano, foi a partir do relato de Rosário que ele desenvolveu uma consciência a respeito e que, ao escrever esse relato, houve um aprofundamento nessa consciência, por meio da transformação em linguagem dos sentimentos experimentados.

Tatiana, personagem-escritora de *Amigo é comigo*, após o distanciamento daquele período em que as relações de amizade foram determinantes em sua vida, encontra na escrita um meio para esmiuçar os detalhes dos momentos que considera mais significativos e para elaborar e compreender as emoções sentidas na época. Assim, a construção da narrativa corresponde à revisão de uma fase da vida, que constitui a base para todas as fases seguintes, por ter sido marcada pelo que parece ser o mais importante para a personagem, que são os laços afetivos construídos na família e entre os amigos. Por isso é que, no final da narrativa, ela mesma reconhece que é “provável que o que mais me ajudou a amadurecer e compreender melhor toda essa situação tenha sido o fato de ter escrito sobre tudo o que aconteceu” (MACHADO, 1999, p. 84).

Da mesma forma, Marcos, personagem-escritor de *Uma vontade louca*, encontra no distanciamento a condição favorável para compreender melhor o sentido de vários acontecimentos de um período fundamental de sua vida. E ao escrever a respeito, retoma emoções, investiga e relativiza perspectivas diferentes sobre o mundo e traça possíveis

aspectos de sua própria personalidade. Nesse sentido, há a sugestão de que as fases seguintes de sua vida serão essencialmente determinadas pelas conclusões resultantes da revisão daquele período, ocorrida por meio da construção narrativa.

Em *Isso ninguém me tira*, o amadurecimento da personagem-escritora se processa concomitantemente à construção da narrativa. De início, Gabriela se apresenta como uma adolescente ainda condicionada às opiniões e deliberações alheias, principalmente da parte dos adultos da família. Na medida em que a narrativa se desenvolve, ela vai adquirindo autonomia para definir o modo como melhor lhe convém conduzir seu presente e seu futuro, porque a revisão daquela fase lhe proporciona a descoberta da própria identidade, o reconhecimento das pulsões íntimas e a consolidação dos valores imprescindíveis para traçar seus projetos, com a segurança de que em sua vida há um espaço que ela mesma ocupa e que “Isso, sim, ninguém me tira. Nunca. Agora eu já sei” (MACHADO, 2003, p. 109).

Em *Aos quatro ventos*, um forte impulso por escrever faz com que Guto, personagem-escritor, deixe a condição de empresário, que tem a modesta intenção de escrever um livro para brinde de fim de ano, e desenvolva um potencial para a condição de escritor. A princípio, esse potencial é desconhecido, mas adquire configurações para a própria personagem, na medida em que os entraves do processo criativo se manifestam e são superados, levando Guto a perceber que é capaz de escrever sobre qualquer assunto, porque “Essencial é escrever. Verbo intransitivo” (MACHADO, 1993, p. 63). Com o amadurecimento pelo viés da criação literária, Guto percebe o nascimento de uma nova versão de si mesmo, uma versão que, provavelmente, teria no futuro a arte de escrever como a sua mais importante atividade, devido à certeza de que viria “a próxima possessão inescapável”, “que se resolveria da mesma forma, com outro texto. Outro grito das entranhas, sussurrado aos quatro ventos” (p. 165).

Em *A audácia dessa mulher*, há um amadurecimento por parte da personagem Bia que, mesmo não sendo a responsável pela escrita da narrativa, participa das estratégias buscadas para o processo reflexivo instituído, por meio de uma voz narrativa que faz predominar a sua perspectiva, coincidindo, em várias passagens, com a sua própria voz. Fazer parte da equipe de consultoria para a construção da série para televisão foi o ponto de partida para que a jornalista investisse em pesquisas sobre o século XIX e, assim, embrenhasse pela atmosfera daquele período, descobrindo detalhes importantes sobre a sociedade da época, em especial, no que diz respeito à participação das mulheres. Os rumos da narrativa acompanham, então, o envolvimento dessa personagem com aquele contexto, que se presentifica na leitura que ela realiza do caderno de receitas escrito, na época, por uma adolescente.

Enquanto se desenvolve, a narrativa se volta para si mesma, deixando transparecer uma inquietude em relação às noções prescritas na tradição literária e ao seu próprio processo criativo. As reflexões da narradora se estendem ao campo de percepção da personagem Bia, de modo a instituir uma correspondência entre a atitude reflexiva de uma e de outra. Na medida em que a narrativa vai se desenvolvendo, a narradora dá indícios de que aquele processo está lhe proporcionando chegar a conclusões importantes a respeito da relação do romancista com sua obra. Nesse evoluir da narrativa, a personagem também vai aprimorando ideias sobre a criação romanesca, a partir do trabalho de autores de referência, bem como sobre as produções televisivas em estilo habitual. Paralelamente, ela vai se encantando com a história lida no caderno de receitas, como se as conquistas da menina fossem suas também. Assim, é possível concluir que a elevação em nível pessoal que Bia manifesta no final da narrativa resulta do duplo posicionamento assumido: o de quem escreve, sobretudo ao auxiliar na escrita da série, e o de quem lê e extrai da leitura significados para a sua própria vida. Por isso, o convite da narradora para que os leitores brindem com a personagem, erguendo uma taça que é de escrita, mas também de leitura.

No conjunto da obra de Ana Maria Machado, os romances *O mar nunca transborda* e *Tropical sol da liberdade* também apresentam protagonistas, que encontram na escrita um meio de transposição de uma fase da vida a outra. Trata-se de personagens em conflito interior e que buscam na rememoração do passado o caminho para superar, de um lado, inquietações decorrentes das próprias vivências, de outro, as dores de pertencer a uma coletividade marcada pelo peso da opressão instituída em processos históricos.

No romance *O mar nunca transborda, a mise en abyme* se manifesta em um jogo temporal que atribui complexidade à construção narrativa, visto que são apresentados, paralelamente, dois núcleos narrativos: um representativo de um passado recente e o outro de um passado distante. O primeiro núcleo refere-se ao final do século XX e nele se desenvolve a história de Liana, uma jovem jornalista brasileira, que vive em Londres na companhia do namorado Tito, rapaz também brasileiro que ela conheceu naquela cidade. Em um processo introspectivo voltado à busca das próprias raízes, essa personagem se lança na reconstituição ficcionalizada da história de Manguezal dos Reis Magos, sua terra natal, dando configurações ao segundo núcleo da narrativa, que tem como referência várias fases da chegada dos europeus ao litoral brasileiro, durante a colonização.

A ideia de que Liana é a autora da narrativa do segundo plano e que, portanto, o plano narrativo no qual ela vive engloba o plano da narrativa do processo de colonização das terras de Manguezal dos Reis Magos revela-se sutilmente, na medida em que se torna nítido o apego

que a personagem nutre em relação a sua terra natal que, por sua vez, constitui o tema da segunda narrativa. A obra se divide em cinco partes e a confirmação dessa ideia registra-se no final da quarta parte, quando o conflito vivido por Liana atinge o próprio clímax, de modo que ela: “Só pensava nisso. Nem mais conseguia desenvolver o que Tito chamava de sua novelinha particular, com a história imaginada de Manguezal, cujos capítulos sucessivos alimentavam sua imaginação havia um ano, como raízes a buscar seiva no fundo da terra” (MACHADO, 1995, p. 187).

Sugerindo o mito do paraíso perdido, Liana se mostra bastante apegada às propriedades herdadas em Manguezal dos Reis Magos por ela e seus irmãos, Daniel e Sílvia. Em razão desse apego, Liana discorda da decisão que eles tomam em transformar a área em um condomínio, por considerarem que não “há sentido em deixar uma terra daquelas parada, sem produzir” (MACHADO, 1995, p. 41). Contrapõem-se, assim, o mito e o logos, ou seja, o pensamento simbólico e o racional, gerando em Liana um sentimento de desestabilidade, porque acredita que devem manter a casa e tudo o que o pai deixou da mesma forma. A reconstrução ficcionalizada da história daquela terra funciona então, para ela, como um meio de resguardar as suas raízes familiares e históricas.

Embora, inicialmente, aparente ter autonomia no campo profissional, Liana manifesta insegurança também em relação a algumas atitudes opressivas de Sérgio Luís, colega na redação onde trabalha. Com a viagem, por meio da escrita, por diferentes períodos da história da colonização do Brasil – nos quais se fundaram as raízes de Manguezal dos Reis Magos – ela se apresenta fortalecida intimamente, mais segura para assumir um novo posicionamento profissional e para definir questões individuais que tanto a afligiam, como o medo de perder a posse das terras herdadas dos pais e o namorado brasileiro também residente em Londres. Assim, decide entrar de férias do trabalho e viajar para Manguezal, com a finalidade de resolver, definitivamente, o conflito sobre a possível venda daquelas terras. Tomada a decisão, Liana a comunica a Rui, chefe da sucursal, dispensando o intermédio de Sérgio Luís:

Tito a encontrou ainda terminando de ler, sorridente [...]. Liana lhe estendeu o fax, ele leu, achou graça.

[...]

– [...] Num instante você passou por cima daquele labirinto maluco lá daquele hospício de redação, derrubou o Sérgio Luís e cortou o poder que você mesma estava dando a ele. (MACHADO, 1995, p. 195-196).

Ia voltar logo, sem dúvida. Mas com toda certeza, não ia ficar para sempre. Apesar da pontinha de ciúme.

E, surpreendentemente, não estava angustiada por essa idéia. Em algum ponto de seu trajeto recente, sumira o eco da criança que soluçava na

escuridão, sentindo falta da mãe que não ia voltar nunca, e com pânico do pai ir embora também. O eterno medo de perder o que amava. De perder Manguezal. De perder Tito. De alguma maneira, não sabia como, aquela mulher sozinha naquela casa no meio do escuro agora confiava em si mesma. (MACHADO, 1995, p. 231).

Em *Tropical sol da liberdade*, a protagonista é Lena, uma mulher marcada pelo contexto da ditadura militar no Brasil e que está de volta ao país depois de “um afastamento voluntário, antes que tivesse que ser forçado e ilimitado” (MACHADO, 1998, p. 26). A narração é em terceira pessoa, com predomínio da perspectiva dessa personagem que, enquanto se recupera de problemas de saúde, provavelmente decorrentes dos sofrimentos pela repressão imposta naquele período, resolve escrever sobre aquela parte da história brasileira, a partir de suas experiências – na condição de jornalista oprimida pela censura, de filha, de esposa e de irmã em frequentes preocupações com as perseguições militares.

Mesmo na constante companhia da mãe em casa, Lena vive uma fase de profundo isolamento e introspecção, mergulhada em lembranças, cujos sentidos ecoam em sua mente e repercutem em seu corpo, na forma de sensações que parecem presentificar o passado difícil que ela viveu. A dinâmica das lembranças envolve detalhes miúdos da vivência dessa personagem, fazendo com que sua identidade se encontre em uma espécie de processo de reelaboração, como mulher, como profissional, como filha que tem um convívio com a mãe envolto por uma certa incompreensão mútua. Ao apresentar as lembranças e os pensamentos dessa personagem, a narrativa recupera a voz feminina silenciada naquele regime político autoritário e instaura a “descentralização” responsável pela revelação dos discursos da margem que, de acordo com o ponto de vista de Linda Hutcheon acerca do pós-modernismo, têm importância capital para a apreensão das múltiplas faces dos processos históricos.

Honório – personagem representativo do engajado político que passara pelo exílio – é quem apresenta a Lena a ideia de retratar o contexto da ditadura a partir dos fatos que ela presenciou ou vivenciou. A princípio, a ideia é rejeitada, pois Lena não acreditava em escritas no estilo “depoimento pessoal”, pela natureza ficcional que, em geral, elas adquirem, embora pretendam revelar a verdade. Para ela, “– É mais honesto reconhecer logo que não se vai contar a verdade e partir para uma narrativa de ficção, misturar personagens, fundir situações, inventar coisas novas, cortar o que não interessa” (MACHADO, 1998, p. 32-33).

Com a insistência de Honório, Lena chegou a considerar a possibilidade de “fazer uma reportagem”, uma “coleção de testemunhos desse tempo. Um mapa de trajetórias diferentes” (MACHADO, 1998, p. 35). Mas havia nela uma necessidade incontida de escrever, de modo

que quanto “mais pensava, mais a mulher descobria que o que a interessava não era exatamente dar o testemunho, como” o amigo “sugerira. Era a volúpia vertiginosa da palavra que a atraía” (p. 43). Assim, enfrentando as limitações vividas no momento quanto à articulação da linguagem, tanto oral quanto escrita, associadas a perdas do equilíbrio e a lapsos de memória recente, Lena chega à conclusão de que:

ia mesmo fazer o seu trabalho, juntar as entrevistas, analisar as cartas e depoimentos, misturar os fatos dos recortes da imprensa com as lembranças doídas da memória, tentar ordenar os fragmentos, arrumar numa peça, expor o drama, contar no palco a tal trajetória de uma mulher na periferia dos acontecimentos... (MACHADO, 1998, p. 46).

Para Lena, a opção pelo dramático decorria do fascínio que esse gênero exercia sobre ela desde os tempos de escola, quando descobriu “que um texto pode ser eterno, com uma leitura sempre nova e única quando é vestido por pessoas vivas” (MACHADO, 1998, p. 81). Todavia, naquele contexto, sugerindo um processo inconsciente, a recorrência ao dramático configura um provável desejo de superar as dores sofridas no passado e alcançar um futuro bom. Enquanto as lembranças dos tempos da ditadura exerciam sobre ela um poder quase paralisante, uma força interior a impelia para a construção de uma vida nova, que tivesse como essência a leveza da liberdade. A criação literária constituiria, nesse sentido, o meio pelo qual a experiência do presente dramático resultaria em um movimento capaz de transformar o sentido da vida, promovendo a esperança de futuro, apesar da impossibilidade de apagar os medos e os sofrimentos do passado.

Como não “sabia escrever para teatro, nunca tinha experimentado” (MACHADO, 1998, p. 81), Lena impunha a si mesma um desafio, que poderia se potencializar com a exploração do tempo presente no tecer do discurso, com a presentificação das dores sofridas no passado. A *mimese* do processo instaura-se, assim, por meio dos preparativos para a escrita da peça, durante os quais se estabelece uma reflexão acerca da construção e apresentação das personagens, da linguagem e da abordagem temática a ser adotada.

Nessa atitude reflexiva a respeito da composição da peça, Lena lembrava-se do fato de haver muitos escritos sobre a tortura no período da ditadura, em geral, com enfoque em destinos masculinos marcados de tal forma que o ex-torturado “não consegue se libertar da lembrança do torturador, e do seu poder, e acaba resolvendo matá-lo dentro de si mesmo através da própria morte, sair dos horrores do inferno pela única fresta que vislumbra” (MACHADO, 1998, p. 127). Lena, no entanto, “preferia falar de mulheres” e “se concentrar numa “evocação do exílio, tal qual ela viu e viveu”, na perspectiva de “dividir essa

experiência com quem ficou, compartilhar o sonho e o pesadelo” (p. 127). A peça criada por Lena refere-se, portanto, à história de dois casais – Ricardo e Vera, com o filho Bruno, e Sérgio e Diana, com o filho Pedrinho – exilados em Paris, tentando viver com normalidade, mas que se encontram em constantes sobressaltos pela possibilidade de continuarem sob a perseguição dos militares brasileiros.

A grande dificuldade com a qual Lena lidava era de “botar para fora, de passar para as palavras, de tentar a viagem de dentro de si mesma para o outro” (MACHADO, 1998, p. 127). Entretanto, “trazia as visões, o delírio, a memória. O sonho e o pesadelo, dentro de si mesma. Até mesmo as palavras que iam ser a ponte, o pára-quadras para o salto no escuro, já estavam lá dentro também, embriões de frases, expressões gestadas, floração germinando” (p. 127-128). A escrita da peça pela personagem configura, nesse sentido, um processo de renascimento, o meio promissor de uma saída existencial, a travessia de um período nebuloso para uma fase irrigada pela esperança.

Essa ideia é realçada ao se relacionar a atividade de escrita com o gerar de um filho – os dois potenciais pelos quais a personagem lutava, devido aos problemas de saúde. Ela temia que os embriões de frases em gestação “não vivessem nunca” e que “estivesse mesmo condenada à esterilidade, a suportar que todo aquele universo interior mirrasse, definhando. Aborto. Ovo gorado. Deserto. Terra erma” (MACHADO, 1998, p. 128). Acreditava que “Sem a palavra, de que adiantava ser bípede? Se não pudesse usar a linguagem para inventar alguma coisa e dividir o que inventasse, não passava mesmo de uma macaca, repetindo, imitando, regredia à caverna” (p. 128). Assim, era preciso ir adiante com o propósito de escrita da peça, embora o êxito ainda fosse incerto, devido às dificuldades em prosseguir com o trabalho.

No tempo que se seguiu sem que Lena conseguisse avançar na escrita da peça, progrediram-se as reflexões a respeito do trabalho empreendido, evidenciando-se embates com a linguagem e a instabilidade de que, geralmente, é tomado o escritor quanto “à vidraça que separa a memória e a fantasia, a ficção e a realidade” (MACHADO, 1998, p. 160). Como jornalista, Lena conhecia bem o peso da censura e aprendeu a burlá-la, mas, refletindo sobre a construção da peça, descobriu que “a censura é também uma das matérias-primas do escritor”, pois o “significado das palavras é imediatamente conceitual, ligado a referências externas” (p. 161), logo, o escritor deve ter cautela no manejo da linguagem para que haja certo controle dos efeitos das palavras sobre as outras pessoas.

A retomada da escrita da peça foi possível após um período de profundo mergulho na memória dos tempos da ditadura, o que se fez por meio de diálogos entre Lena e sua mãe, de lembranças de conversas que ela tivera com alguns amigos – antes e durante o exílio, da

leitura de “anotações dos depoimentos que ela recolhera” (MACHADO, 1998, p. 166) e de cartas: uma que ela escrevera ao seu irmão Marcelo, mas que nunca enviou, algumas que ela escrevera a seus pais, entre elas uma destinada especificamente a sua mãe, além de um bilhete e uma carta recebidos de sua irmã Teresa. A intensidade do exercício da memória parece ampliar o sofrimento de Lena, mas cumpre papel fundamental no processo de superação pelo qual ela passa.

Paul Ricoeur, ao tratar do “uso e abuso da memória exercitada”, analisa o “nível patológico-terapêutico” da memória, a partir de dois ensaios de Freud: o primeiro, intitulado “Rememoração, repetição, perlaboração”, de 1914; o segundo, “Luto e melancolia”, de 1968. Apoiando-se na noção de “trabalho” como movimento e atitude colaborativa necessária por parte do analisando para com o analista, Ricoeur estabelece relações entre a rememoração, o “trabalho da lembrança”, e o “trabalho do luto” considerado como caminho para a libertação de traumas. Um dos princípios de sua análise reside na concepção de que o luto – entendido como “reação à perda de uma pessoa amada ou de uma abstração erigida em substituto dessa pessoa, tal como: pátria, liberdade, ideal, etc.” (FREUD *apud* Ricoeur, 2007, p. 85-86) – é “um fenômeno normal, embora doloroso” (p. 86) e que seu desfecho é positivo, porque com a conclusão do trabalho de luto, o ego torna-se novamente livre e desinibido. Para Ricoeur, a lembrança não apenas se refere ao tempo, mas também requer um tempo, que é “um tempo de luto” (p. 87) e “é enquanto trabalho da lembrança que o trabalho de luto se revela custosamente, mas também reciprocamente, libertador” (p. 86). Nesse sentido, o período levado por Lena em mergulho nas lembranças da época da ditadura configura o trabalho de luto necessário para que ela alcançasse a libertação das dores sofridas e, assim, pudesse investir na esperança de futuro.

Nesse trabalho de lembrança, a peça em elaboração pode ser entendida como um meio ao qual Lena recorre para presentificar certos acontecimentos marcantes em sua vida, quando esteve em exílio na companhia de Arnaldo, seu marido na época. A peça, construção em abismo, ressalta-se na obra não apenas por abordar o tema do exílio, mas também por trazer personagens que representam diretamente o casal Lena e Arnaldo, personagens da narrativa em primeiro plano. Ao trazer para a peça algumas das vivências de Vera e Ricardo, Lena revive sofrimentos entremeados de pequenas alegrias, em uma fase da vida em que tudo parecia provisório: o afastamento da pátria e da família, a pequena moradia com seus móveis precários, a amizade com outras pessoas em situação semelhante, as condições difíceis de sobrevivência. Se, em parte, o provisório fora um confortante aliado, por outro, deixara marcas de dor, de modo que, em certo ponto do trabalho de lembrança, Lena conclui que “não

agüentaria continuar, sabia bem. O exílio acabou, a dureza acabou, o casamento acabou. Mas a dor continuava lá dentro, firme” (MACHADO, 1998, p. 210).

A apresentação da peça não evolui na narrativa além de uma passagem em que Vera e Ricardo ajudam outro casal de exilados a se instalar melhor, comunicando a respeito de um apartamento em condições favoráveis, tanto para morar quanto para alugar, e emprestando dinheiro para os primeiros meses do aluguel. Parte do desfecho é dada a conhecer por meio das recordações de Amália que, percebendo na peça um espelho refletindo experiências da filha em Paris, retoma a certeza “de que poucas coisas feriram tanto Lena durante toda a temporada do exílio como esse caso com esses amigos” (MACHADO, 1998, p. 225), porque eles retribuíram o gesto solidário com um afastamento inexplicável e a propagação de uma “calúnia maldosa” (p. 226). Sem compreender o trabalho de luto da filha, Amália se encabulava: “Mas que idéia de Helena Maria, ficar escrevendo e lendo essas coisas agora... Por isso é que ficava chorando à toa” (p. 226).

Ricoeur considera que “assim como o trabalho de luto é o caminho obrigatório do trabalho de lembrança, a alegria também pode coroar com sua graça o trabalho da memória. No horizonte desse trabalho: uma memória ‘feliz’, quando a imagem poética completa o trabalho de luto” (2007, p. 91, grifo do autor). Após parte significativa da incursão pela memória dos tempos da ditadura, Lena desperta, certo dia, de um provável sono profundo, que a fizera, inclusive, perder “a hora da primeira bateria de remédios” (MACHADO, 1998, p. 233). Sentia-se “Moída de pancada pela memória. Mas se recusava a já começar o dia pensando nisso” (p. 233). Ao levantar-se e abrir a janela, deparou-se com uma imagem significativa, que lhe trazia viva a ideia de renovação a irromper-se de modo consciente:

Bem em frente, a amendoeira a cumprimentava com sua existência, toda de folhas novas, tenras, verdes, brilhantes, com os cachos de miúdas flores claras despontando e se soltando com o vento. A árvore continuava lhe dando lições diárias de renovação, pensou. (MACHADO, 1998, p. 133).

Na imagem da árvore anunciando vida nova está sugerido o início de uma fase de renascimento para Lena, o inaugurar de um horizonte promissor como resultado do trabalho da memória. Por isso, talvez, naquele mesmo momento, há um recuo para mais distante no tempo, trazendo lembranças do avô com suas pacientes explanações sobre a natureza daquela árvore: “– A amendoeira é um verdadeiro fênix vegetal... Renasce das próprias cinzas, quantas vezes for necessário” (MACHADO, 1998, p. 233). A força da imagem da árvore associada à da fênix revigora as perspectivas para o futuro, de modo que:

a mulher Lena pensava consigo mesma que era isso mesmo o que ela precisava ser, uma fênix. Em algum momento, teria que fazer isso, renascer integral. Como a cobra que sai inteira da pele velha, deixa para trás a casca vazia, e brota de dentro de si mesma, nova, guardando aquilo que era essencialmente. (MACHADO, 1998, p. 234).

Prosseguem, a partir daí, as incursões ao passado por meio do trabalho da memória, mas, gradativamente, vai se delineando uma perspectiva um pouco mais otimista, sobretudo com a recordação do modo como ocorreu o sequestro do embaixador americano, em que foi protagonista Marcelo, irmão de Lena. Certos detalhes do momento em que Lena recebeu a notícia desse acontecimento vinham à tona, involuntariamente, e era “Tudo tão nítido como se as coisas estivessem se passando ali diante dela naquele momento, debaixo da intensa luz do sol matinal de setembro” (MACHADO, 1998, p. 258). As lembranças seguintes ainda traziam doses de sofrimento, como a tristeza de quando Lena e Arnaldo deixaram o Brasil, mas vinham, muitas vezes, acompanhadas de momentos felizes, e pareciam conservar aquela nitidez sugestiva da libertação processada em Lena quanto à nebulosidade que invadia sua mente durante o trabalho de luto, da rememoração dos tempos difíceis da ditadura. Em seus retornos ao presente, Lena já percebia melhoras significativas na saúde e sentia que “se continuasse assim, logo poderia refrescar o corpo com um mergulho nesse mar gostoso à sua frente, sem medo de não conseguir se levantar para sair dele. E as quedas ficariam para trás. Para sempre. Junto com o filho sonhado e as palavras desejadas” (p. 274). Uma forte convicção de que não estaria reagindo satisfatoriamente e que, portanto, estaria condenada à eterna infertilidade, desencadeia, todavia, uma crise:

Para que visitar o estaleiro grávido de todas as viagens, se gravidez e altos vôos estavam tão impossíveis? Vontade de desistir de tudo. Da caminhada matinal e da peça sonhada, do texto que não mais se encarnaria em gente sobre um palco para reviver conflitos. De que adiantava ficar lendo trechos e cartas, depoimentos e anotações, se agora já tinha certeza de que nunca mais iria escrever? Melhor abandonar o projeto de uma vez, se livrar de todas aquelas pastas, cadernos e envelopes, picar todo aquele papel e jogar no mar. Ter a coragem de assumir de uma vez a impossibilidade. E parar de se enganar. (MACHADO, 1998, p. 325-326).

A peça permanece sem ser retomada e alguns dos desdobramentos da história nela representada se apresentam, na narrativa, de maneira indireta, evidenciando a relação entre as personagens criadas por Lena e ela mesma, além do ex-marido e de alguns de seus conhecidos perseguidos durante a ditadura. Desmotivada a continuar a escrita da peça, Lena chegou a passar “os olhos pelas páginas escritas, meio na diagonal, só para ver do que se tratava”

(MACHADO, 1998, p. 326) e, conferindo as decepções remexidas, mais uma vez, se perguntou: “Valia a pena insistir nisso? Tentar retomar, contar, preparar para que alguém vivenciasse num teatro?” (p. 327). Aparentemente, um estado de frustração e desânimo era o responsável por essas reflexões e pela não continuidade na escrita da peça, mas as imagens presentes nas lembranças seguintes promovem o desvio dessa ideia, porque se referem a uma passagem da infância de Lena, em que, na companhia do avô materno, ela experimentou emoções típicas de um ritual de passagem, cujos efeitos seriam retomados e atualizados naquela fase adulta, por meio da rememoração.

Em um muito esperado passeio na mata, onde apreciava intensamente o contato com a natureza e a presença marcante do avô, a menina Lena viu-se desafiada a atravessar, por uma pinguela, um pequeno rio “escondido por entre pedras e galhos no fundo de um barranco” (MACHADO, 1998, p. 341). Tomada pelo medo, teve “vontade de desistir, chorar, acordar, qualquer coisa que a livrasse de ter que atravessar aquele abismo passando pela tal pinguela” (p. 342), mas, com o coração batendo forte, “como se fosse sair pela boca ou pelos ouvidos” (p. 342), conseguiu atravessar e abraçar o avô do outro lado, concentrada no que ele dizia: “É só ver onde pisa, *cutum-cutum-cutum-cutum*, e saber aonde quer chegar” (p. 343). Com a travessia, Lena superou as expectativas machistas por parte de um tio e de uns primos participantes do passeio, que acreditavam que uma menina não seria capaz de transpor os obstáculos de uma excursão pela mata. Mais ainda, superou o próprio medo e descobriu em si mesma uma capacidade de enfrentar desafios, apoiada na força da mente, que para sempre seria seu principal ponto de equilíbrio. Lembrar dessa passagem foi, portanto, determinante para que ela resolvesse diminuir as doses de remédio tomadas diariamente e “Voltar para casa. Para *sua* casa. Para cair no seu canto quando voltasse a perder o equilíbrio. Perto do clínico que prometera acompanhá-la. E perto de Alonso, se ele se dispusesse a isso. Ou sem ele, se fosse o caso” (p. 346, grifo da autora).

O eco das palavras do avô a acompanhavam no caminho para tomar o voo que a levaria de volta para casa em Paris, e, provavelmente, continuaria a reverberar em sua trajetória futura, em sinal de uma superação, que teve como principal aliado o exercício da memória, desencadeado, sobretudo, pelo desejo incontido de escrever.

A noção de processo como desenvolvimento gradativo, evolução, crescimento, transposição de uma fase da vida a outra, superação, marca, assim, a composição das personagens de Ana Maria Machado, fazendo com que predomine entre elas uma perspectiva positiva em relação ao futuro. Mesmo no caso de Lena, que se encontra imersa em uma atmosfera dolorosa, há um movimento progressivo promovido pela força da vida e que

impulsiona para um renascimento, porque é mantida a natureza vibrante característica das personagens da autora.

3. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O projeto inicial para esta pesquisa delimitava os romances de Ana Maria Machado como *corpus* literário a ser investigado. A finalidade era realizar um estudo capaz de apresentar alguns dos traços recorrentes na produção ficcional da autora, observados de forma mais detida nas narrativas voltadas para o leitor adulto, mas já constatados em grande parte das novelas juvenis. O projeto ainda trazia o intuito de contribuir para a ampliação do reconhecimento de Ana Maria Machado como romancista, visto que, no meio acadêmico de modo geral, o nome da autora tem sido mais associado à sua produção infantojuvenil, consagrada por vários prêmios e títulos, nacionais e internacionais.

Com a aplicação das teorias previstas para as análises das obras, verificou-se que não só era possível incluir determinadas narrativas juvenis de Ana Maria Machado na pesquisa, mas também indispensável, pois elas tendem a apresentar os mesmos aspectos recorrentes nos romances da autora: a história da colonização da América e a história da ditadura militar no Brasil, como intertexto; a metaficcionalidade promovida pela problematização do fazer literário, por meio de personagens envolvidas em um processo de escrita; personagens representativas dos sujeitos da margem do discurso oficial da história; imagens do mar com valorização simbólica ligada às personagens e aos temas históricos abordados. Assim, ampliou-se o *corpus* literário da pesquisa e, com isso, uma importante questão se apresentou: na literatura de Ana Maria Machado, há maior profundidade e complexidade nos romances que nas novelas juvenis?

A conclusão a que se chegou com a pesquisa é, primeiramente, a de que não existem demarcações entre o que seria literatura para adulto e o que seria literatura para jovem, mas uma adequação da linguagem e do tratamento dado aos temas abordados nas obras, tendo em vista a adesão dos leitores. Essa adequação implica no estabelecimento de universos ficcionais, com os quais os leitores possam se identificar, sobretudo por se encontrarem nas mesmas etapas da vida, em que se situam as personagens, ou seja, na juventude ou na fase adulta. Todavia, a identificação com o universo das personagens pode ocorrer com maior ou menor intensidade, sem que isso seja determinante para o envolvimento do leitor na leitura da obra. Desse modo, o leitor, jovem ou adulto, pode se interessar, igualmente, por uma narrativa juvenil e por um romance, ou, ainda, preferir uma obra prevista para os leitores de idade diferente da sua – como no caso dos adolescentes que preferem a leitura de romances e no caso dos adultos que se sentem mais atraídos pela literatura para crianças e jovens.

Nas novelas juvenis de Ana Maria Machado, a adequação observada não corresponde a uma simplificação, mas a um cuidado para que as obras possam ser lidas também pelos jovens leitores. A diferença estaria, fundamentalmente, no “como” dizer, pois a profundidade e a densidade no tratamento dos temas são marcantes também nessas narrativas. Tanto nos romances quanto nas novelas juvenis da autora, a presença de personagens que vivem ou que viveram as situações criadas para abordar os temas consiste na estratégia que favorece essa profundidade e essa densidade, porque faz com que os temas sejam explorados com a abrangência da ótica de quem tem propriedade para pensar e/ou falar sobre eles, seja na condição de criança, de adolescente ou de adulto.

Por meio de um discurso narrativo ao qual os jovens leitores tendem a aderir, as obras *De olho nas penas* e *Do outro mundo* ilustram como é possível apresentar e analisar criticamente o tema da colonização, explorando questões relativas à opressão instituída pelos europeus nas terras americanas e as suas consequências no presente e para o futuro. Revelando a outra face da chegada dos europeus à América, a narrativa *Mistérios do mar oceano* apresenta, problematiza e questiona aspectos relacionados ao início da colonização, com uma flexibilidade, que tanto permite a relativização de perspectivas sobre aquele processo histórico, quanto estabelece a densidade no tratamento do tema.

O tema da criação literária também é abordado de maneira densa nas obras juvenis de Ana Maria Machado, em que há personagens envolvidas na escrita de uma narrativa. Conforme se procurou demonstrar nesta pesquisa, mesmo por meio de personagens inexperientes quanto àquele trabalho, nas novelas juvenis, como nos romances, são postos em questão desafios complexos da arte de escrever.

O conjunto da obra de Ana Maria Machado evidencia, portanto, a inconsistência da ideia de que a literatura infantojuvenil constitui um gênero menor, pois ela exige um rigoroso trabalho com a linguagem, que nem todos os grandes escritores se propuseram ou se propõem a realizar. No caso de Ana Maria Machado, a escrita literária para crianças e jovens, assim como a escrita dos romances, parece se desenvolver sem que haja predeterminação, mas forte intuição e lucidez quanto à composição de universos ficcionais coerentes, capazes de provocar a adesão dos leitores, independente de idade:

Quando escrevo, salvo uma ou outra exceção, não me preocupo com a faixa etária do leitor. Já me aconteceu muitas vezes de pensar que estou escrevendo para adultos, e no fim o editor concluir que é para crianças. Ou de achar que fiz uma história infantil e acabar constatando que é um capítulo de um romance (o passeio da menina com o avô, no final de *Tropical sol da liberdade*, é um exemplo). Mas o impulso para escrever é o mesmo, não

depende de idade, não tenho preferências. Talvez seja mais difícil escrever para crianças, por uma exigência maior de atenção ao vocabulário (que não pode se encher de termos abstratos ou se aprofundar em termos técnicos específicos) e por uma necessidade de contar com um raio de esperança, que nem sempre está presente dentro da gente. Por outro lado, para adultos é mais trabalhoso, as estruturas são mais complexas, polifônicas, sinfônicas. Mas, como para crianças é mais uma linha melódica, fica impossível disfarçar com harmonias rebuscadas – quando não se sustenta fica evidente e o leitor simplesmente abandona o livro. (MACHADO, 1996, p. 65).

A atenção para com o leitor marca, assim, o processo criativo de Ana Maria Machado, fazendo com que cada obra se constitua em uma rede de significações, que reflete a consciência do caráter dialógico do próprio discurso. Produzir literatura, assim como qualquer outro gênero textual, exige, nesse sentido, uma ponderação vigilante, pela clareza de que a obra só se realiza plenamente através da leitura, e isso vale tanto em se tratando da literatura para crianças e jovens, quanto no que diz respeito à literatura para adultos.

Seguindo esse raciocínio, conclui-se que a produção literária de Ana Maria Machado se define a partir de um conjunto de valores e procedimentos éticos, que autoriza a pensar em uma literatura não condicionada às classificações em gênero por faixa etária, ou seja, em literatura infantil, literatura juvenil ou literatura para adulto. Embora as obras apresentem características específicas, que funcionam como pontos de conexão com os leitores, segundo os interesses comuns nas diferentes idades, o impulso para escrever, de que fala Ana Maria Machado, está eminentemente associado a uma perspectiva, em que o estético é considerado em sua amplitude e em sua relação com o ser humano de modo geral. Trata-se, portanto, de uma produção literária que se sustenta de modo a ser possível o reconhecimento do nome de Ana Maria Machado como escritora, no sentido absoluto do substantivo, independente dos adjetivos que lhe possam agregar.

Conforme observado nesta pesquisa, o arranjo intertextual é determinante na eminência dessa produção, inclusive, porque permite pensar nas relações dialógicas, para além dos processos de interação dos sujeitos, via discursos. Por isso, no capítulo, em que se tratou da história como intertexto na ficção de Ana Maria Machado, buscou-se apreender o modo como o discurso oficial da história é absorvido e atualizado, considerando que a perspectiva crítica, com que os temas históricos são abordados, reflete um movimento de interiorização das personagens, que conduz a um diálogo entre o presente vivido e o passado histórico acessado por meio da memória coletiva. A conclusão é de que, ao ser absorvido e atualizado na produção ficcional, o discurso da história não apenas recebe um novo sentido, dentro de um

outro contexto, mas também se abre para outros sentidos, a se construírem por meio das múltiplas leituras que a obra possibilita.

Também pela abrangência das relações dialógicas instituídas nas obras de Ana Maria Machado, no capítulo voltado às narrativas que trazem em seu bojo a problematização do próprio fazer, a metaficcionalidade é observada, tendo em vista o diálogo entre a teoria e o processo criativo na obra literária, assim como as relações entre esse processo e o amadurecimento por que passam as personagens envolvidas em uma escrita. Nesse sentido, o diálogo transcende o nível da produção literária e abrange o nível individual, profundo, da personagem posicionada como alguém que, enquanto escreve, reflete sobre a tarefa empreendida e se redescobre como sujeito. Pela cumplicidade requerida da parte do leitor, esse diálogo ainda provoca um movimento no nível da leitura, tornando possível um progresso também na consciência do sujeito que partilha com a personagem-escritora da problematização do fazer literário.

Essa rede de relações presentes nas obras de Ana Maria Machado, tratada sob ponto de vista teórico, parece exigir um leitor especializado, devido à complexidade para a qual as relações apontam. Mas é na sutileza com que essa rede é tecida que o leitor não especializado teoricamente também encontra seu lugar de co-participante na construção de sentido das obras, pois, seja pelos mecanismos de identificação com as personagens e/ou com os universos ficcionais estabelecidos, seja pelas estratégias narrativas empregadas para abordar de modo significativo os temas históricos ou para instituir a metaficcionalidade, o leitor tende a se envolver naturalmente na leitura das obras, porque o discurso literário se mantém vigilante quanto ao diálogo que se pretende ter com ele.

REFERÊNCIAS

ALIGHIERI, Dante. *Divina Comédia*. Trad. J. P. Xavier Pinheiro. São Paulo: Martin Claret, 2009.

ARISTÓTELES. *A poética clássica: Aristóteles, Horácio, Longino*. Trad. Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 2005.

ASSIS, Joaquim Maria Machado de. *Dom Casmurro*. São Paulo: Ática, 2006.

AUERBACH, Erich. “A cicatriz de Ulisses”. In: AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos: Ensaio sobre a imaginação da matéria*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

_____. *A poética do espaço*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem*. Trad. Michel Lahud e Yara F. Vieira. São Paulo: HUCITEC, 1979.

_____. “Os gêneros do discurso”. In: *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

_____. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

_____. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. São Paulo: HUCITEC, 2010.

BARROS, Diana Luz Pessoa de; FIORIN, José Luiz (Orgs.). *Dialogismo, polifonia, intertextualidade*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2003.

BARTHES, Roland. “Introdução à análise estrutural da narrativa”, in: BARTHES, Roland [et. al.]. *Análise estrutural da narrativa*. Trad. Maria Zélia Barbosa Pinto. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.

BENJAMIN, Walter. “O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”. In: BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1996.

BOOTH, Wayne C. *A retórica da ficção*. Trad. Maria Teresa H. Guerreiro. Lisboa: Arcádia, 1980.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 2006.

BOUCHARD, Gerard Et ANDRÈS, Bernard (Orgs.). Trad. Zilá Bernd. *Mythes et sociétés des Amériques*. Montréal: Québec/Amérique, 2007.

BURKE, Peter (org.). *A escrita da história: novas perspectivas*. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1992.

CALVINO, Ítalo. *Por que ler os clássicos*. Trad. Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

_____. *Seis propostas para o próximo milênio*. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CAMPBELL, Joseph. *Mito e transformação*. Trad. Frederico N. Ramos. São Paulo: Agora, 2008.

_____. *O herói de mil faces*. Trad. Adail Ubirajara Sobral. São Paulo: Cultrix, 1949.

CANDIDO, Antonio. “A personagem do romance”. In: CANDIDO, Antonio [et. al.]. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2009. Coleção Debates.

CARROL, Lewis. *Alice no país das maravilhas*. Porto Alegre: L&PM, 2002.

CIRLOT, Juan-Eduardo. *Dicionário de símbolos*. Trad. Rubens Eduardo Ferreira Frias. São Paulo: Centauro, 2005.

COMPAGNON, Atoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

COUTINHO, Afrânio. *Introdução à literatura no Brasil*. 16 ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1995.

DÄLLENBACH, Lucien. *El relato especular*. Trad. Ramón Buenaventura. Madrid: Visor Distribuciones, S.A, 1991.

_____. “Intertexto e autotexto”. In.: JENNY, Laurent et al. *Intertextualidades: revista de teoria e análise literárias*. Coimbra: Livraria Almedina, 1979.

_____. *Lé récit spéculaire: essai sur la mise en abyme*. Paris: Seuil, 1977.

DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário*. Trad. Hélder Godinho. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

_____. *O imaginário: ensaios acerca das ciências e da filosofia da imagem*. Trad. René Eve Lévié. Rio de Janeiro: DIFEL, 1998.

FUENTES, Carlos. *La muerte de Artemio Cruz*. México: Fondo de Cultura Económica, 1985.

FRANZ, Marie-Louise von. *A individuação nos contos de fada*. Trad. Eunice Katunda. São Paulo: Paulus, 1984.

FREUD, Sigmund. “Luto e Melancolia”. In: *Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud*, vol. XIV. Rio de Janeiro: Imago, 1914-1916/1974.

GENETTE, Gerard. *Introduction à l'architexte*. Paris: Seuil, 1979.

_____. *Palimpsestes: la littérature au second degré*. Paris: Seuil, 1982.

GIDE, André. *Journal 1889 – 1939*. Paris: Gallimard, 1948.

GREENE, Liz Et SHARMAN-BURKE, Juliet. *Uma viagem através dos mitos: o significado dos mitos como um guia para a vida*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

GREIMAS, Algirdas Julien Et FONTANILLE, Jacques. *Semiótica das paixões: dos estados de coisas aos estados de alma*. Trad. Maria José Rodrigues Coracini. São Paulo: Ática, 1993.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Trad. Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2003.

HOMERO. *Odisséia*. Trad. Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Ediouro, 2009.

HUTCHEON, Linda. *Narcissistic Narrative: the metafictional paradox*. N. York/London: Methuen, 1980.

_____. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

ISER, Wolfgang. *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*. Trad. Johannes Kretschmer. São Paulo: Ed. 34, 1996.

JENNY, Laurent. “A estratégia da forma”. In: JENNY, Laurent et al. *Intertextualidades: revista de teoria e análise literárias*. Coimbra: Livraria Almedina, 1979.

JUNG, Carl Gustav [et. al.] *O homem e seus símbolos*. Trad. Maria Lúcia Pinho. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

KRISTEVA, Julia. *Introdução à semanálise*. Trad. Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 2005.

LIMA, Luiz Costa. *As agarras do tempo: estudos sobre a narrativa*. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

LOBATO, José Bento Monteiro. *Reinações de Narizinho*. São Paulo: Globo, 2011.

_____. *O Picapau Amarelo*. São Paulo: Globo, 2011.

MACHADO Ana Maria. *De olho nas penas*. Rio de Janeiro: Salamandra, 1985.

_____. *Tropical sol da liberdade*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

_____. *Alice e Ulisses*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

- _____. *Bento que bento é o frade*. Rio de Janeiro: Salamandra, 1990.
- _____. *Mistérios do mar oceano*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.
- _____. *Aos quatro ventos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.
- _____. *O mar nunca transborda*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.
- _____. *Esta força estranha: trajetória de uma autora*. São Paulo: Atual, 1996.
- _____. *História meio ao contrário*. São Paulo: Ática, 1996.
- _____. *Uma vontade louca*. São Paulo: Ática, 1998.
- _____. *A audácia dessa mulher*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.
- _____. *Amigo é comigo*. São Paulo: Moderna, 1999.
- _____. *Para sempre: amor e tempo*. Rio de Janeiro: Record, 2001.
- _____. *Como e por que ler os clássicos universais desde cedo*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002.
- _____. *Do outro mundo*. São Paulo: Ática, 2002.
- _____. *Recado do nome: leitura de Guimarães Rosa à luz do nome de seus personagens*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.
- _____. *Amigos secretos*. São Paulo: Ática, 2004.
- _____. *Ilhas no tempo: algumas leituras*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004.
- _____. *Isso ninguém me tira*. São Paulo: Ática, 2004.
- _____. *O mistério da ilha*. São Paulo: Ática, 2004.
- _____. *Do outro lado tem segredos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.
- _____. *Palavra de honra*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.
- _____. *Canteiros de saturno*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2007.
- _____. *Mensagem para você*. São Paulo: Ática, 2008.
- _____. *Sinais do mar*. São Paulo: Cosacnaify, 2009.
- _____. “Nas asas da liberdade”. Disponível em www.anamariamachado.com
> Home > Novidades (03-11-2010). Data de acesso: 15-03-2011.
- _____. *Silenciosa algazarra: reflexões sobre livros e práticas de leitura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

NITRINI, Sandra. *Literatura Comparada: história, teoria e crítica*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1997.

RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Trad. Alain François [et al.]. Campinas: Editora da UNICAMP, 2007.

RIFATERRE, Michael. “La trace de l’intertextualité”. In: *La pensée*, nº 215, octobre 1980, Paris.

SCHILLER, Friedrich. *Poesia ingênua e sentimental*. Trad. Mário Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1991.

TROUCHE, André. *América: história e ficção*. Niterói, RJ: EdUff, 2006.

TURCHI, Maria Zaira. *Literatura e antropologia do imaginário*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2003.

WHITE, Hayden. *Meta-história*. Trad. José Laurênio de Melo. São Paulo: Edusp, 1992.

_____. *Trópicos do discurso: ensaio sobre a crítica da cultura*. Trad. Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: Edusp, 1994.

Bibliografia complementar:

BASTOS, Alcmeno. *Introdução ao romance histórico*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2007.

BELTRÃO, Lícia Maria Freire. “Por que ler Ana Maria Machado”. *Revista da Faced*, nº 10, Faculdade de Educação da UFBA, Bahia, 2006. Data de acesso: 23-04-2011.

BOECHAT, Maria Cecília Bruzzi et alii (org.). *Romance histórico: recorrências e transformações*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2000.

CAMPOS, Haroldo. *Ruptura dos gêneros na literatura latino-americana*. São Paulo: Perspectiva, 1997.

CARVALHO, Maria Luíza Ferreira Laboissière de. *Tradição e modernidade na prosa de Miguel Jorge*. Goiânia: Ed. UFG, 2000.

CARVALHO, Neuza Ceciliato de. “A mensagem ideológica de *História meio ao contrário*”. *Revista de Letras*, Unesp, São Paulo, Vol. 25, 1985. Data de acesso: 25-03-2011.

CORBIN, Alain. *O território do vazio: a praia e o imaginário ocidental*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

COUTINHO, Luiz Edmundo Bouças. “Do jogo intertextual em Tia Júlia e o escrivinhador”. In: *Perspectivas: ensaios de teoria e crítica*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1984.

FERNANDES, Érica. “Ideologia na literatura juvenil brasileira: uma análise do livro *Isso ninguém me tira* (1994), de Ana Maria Machado”. *Estação Literária*, Londrina-PR, Vagão-Volume 5, 2010. Data de acesso: 16-05-2011.

JACOMEL, Mirele Carolina Werneque. “Ana Maria Machado: uma voz entre a repressão e a resistência”. *Luminária*, Paraná, Vol.1, nº 9, jul. 2008. Data de acesso: 30-04-2011.

MARCUSCHI, Luiz Antônio. “Gêneros textuais: definição e funcionalidade”. In: *Gêneros textuais e ensino*. Rio de Janeiro: Lucerna, 2002.

OLIVEIRA, Cristiane Madanêlo de. “Traços pós-modernos em Ana Maria Machado: uma vertente infantil do questionamento do poder”. *Revista Eletrônica do Instituto de Humanidades da Unigranrio*, Rio de Janeiro, Vol. IV, nº XVI, Janeiro – Março de 2006. Data de acesso: 17-04-2011.

PEREIRA, Maria Teresa Gonçalves. “Ana Maria Machado: o ludismo, a reflexão e a sensibilidade em temas e linguagem”. In: AGUIAR, Vera Teixeira de; MARTHA, Alice Áurea Penteadó (Orgs.). *Diálogos de Sevilha: literatura e leitores*. Porto Alegre: Nova Prova Editora, 2008.

_____. “Ana Maria Machado: recursos lúdico-linguísticos na atribuição dos nomes próprios de personagens”. In: TURCHI, Maria Zaira; SILVA, Vera Maria Tietzmann (Orgs.). *Leitor formado, leitor em formação: leitura literária em questão*. São Paulo: Cultura Acadêmica; Assis, SP: Anep, 2006.

_____. “Ana Maria Machado: trenza de vida e arte de escribir”. *Fata Morgana Revista Galega de Literatura Infantil e Juvenil*, Santiago de Compostela, Vol. 6, 2001.

_____. “Leitura crítica do conto ‘Estações’, de Ana Maria Machado”. In: ROCHETE, Maria Isabel; NEVES, Margarida Braga (Orgs.). *O conto na lusofonia: antologia crítica*. Lisboa: Edições Caixotim Ltda, 2010.

_____. “(Re)criando e (com)partilhando a palavra: considerações sobre a linguagem de Ana Maria Machado”. In: PEREIRA, Maria Teresa Gonçalves; ANTUNES, Benedito (Orgs.). *Trança de histórias: a criação literária de Ana Maria Machado*. São Paulo: Unesp, 2004.

_____; ANTUNES, Benedito (Orgs.). *Trança de histórias: a criação literária de Ana Maria Machado*. São Paulo: Editora Unesp; Assis, SP: Anep, 2004.

QUINTANA, Suely da Fonseca. “Ana Maria Machado e as representações étnicas e identitárias na literatura infanto-juvenil brasileira”. *Revista Língua e Literatura*, Frederico Westphalen-RS, Vol. 10, nº 14, jul. 2008. Data de acesso: 18-04-2011.

ROSENFELD, Anatol. “Reflexões sobre o romance moderno”. In: *Texto/Contexto*. São Paulo: Perspectiva, 1967.

SANTOS, Jair Ferreira dos. *O que é pós-modernismo*. São Paulo: Brasiliense, 2000. (Coleção Primeiros Passos).

STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. Trad. Celeste Aída Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1997.

TURCHI, Maria Zaira. “Uma aposta na esperança: ética e valores na constituição do sujeito”. In.: CECCANTINI, João Luís; PEREIRA, Rony Farto (Orgs.). *Narrativas juvenis: outros modos de ler*. São Paulo: Editora Unesp; Assis, SP: Anep, 2008.

VIEIRA, Ilma Socorro Gonçalves. “O diálogo entre literatura e história na obra de Ana Maria Machado”. In.: PEREIRA, Maria Teresa Gonçalves; ANTUNES, Benedito (Orgs.). *Trança de histórias: a criação literária de Ana Maria Machado*. São Paulo: Editora Unesp; Assis, SP: Anep, 2004.

_____. “O tema da viagem na obra de Ana Maria Machado”. Dissertação. Universidade Federal de Goiás-UFG, Goiânia, 2001.

YAZLLE, Senise Camargo Lima. “Vozes de criança: o discurso de auto-afirmação na literatura infantil de Ana Maria Machado”. Tese. Universidade Estadual Paulista-Unesp, Campus de Assis, 2008.