

Ana Maria Machado

Palabra de mujer

Ascensión Rivas Hernández (Ed.)



Ediciones Universidad
Salamanca

Ana Maria Machado,
Palabra de mujer

ASCENSIÓN RIVAS HERNÁNDEZ (Ed.)

Ana Maria Machado,
Palabra de mujer



Ediciones Universidad
Salamanca

ET CAETERA, 69



Ediciones Universidad de Salamanca
y los autores

Motivo de cubierta: Wikimedia Commons
Atribución 2.0 Genérica (CC BY 2.0) – Variación de colores en primer plano.

Ilustración del colofón: Santa Águeda [Material gráfico] / Cornelis Cort (ca. 1533-1578);
Giulio Clovio (1498-1578). Romae: [s.n.], 1567. PID: bdh0000213871.
Enlace permanente: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000213871> (CC BY 2.0)

1.ª edición con correcciones: febrero, 2023
ISBN: 978-84-1311-752-2 (Impreso en POD)
ISBN: 978-84-1311-753-9 (pdf)
ISBN: 978-84-1311-754-6 (ePub)

© Ediciones Universidad de Salamanca
Plaza San Benito, 2
E-37002 Salamanca (España)
<http://www.eusal.es>
eus@usal.es

Maquetación:
Intergraf
Salamanca (España)

Impresión POD:
Nueva Graficesa
Av. de la Aldehuela, 80, 37003 Salamanca, España
Telf. + 34 923 26 01 11 / Correo-e: graficesa@graficesa.com

Realizado en España-Made in Spain



Usted es libre de: Compartir – copiar y redistribuir el material en cualquier medio o formato
Ediciones Universidad de Salamanca no revocará mientras cumpla con los términos:

Reconocimiento – Debe reconocer adecuadamente la autoría, proporcionar un enlace a la licencia e indicar si se han realizado cambios. Puede hacerlo de cualquier manera razonable, pero no de una manera que sugiera que tiene el apoyo del licenciador o lo recibe por el uso que hace.

NoComercial – No puede utilizar el material para una finalidad comercial.

SinObraDerivada – Si remezcla, transforma o crea a partir del material, no puede difundir el material modificado.

Ediciones Universidad de Salamanca es miembro de la UNE
Unión de Editoriales Universitarias Españolas
www.une.es



Catalogación de editor en ONIX accesible en <https://www.dilve.es/>



Este libro se publica como actividad del Grupo de Investigación Reconocido de la Universidad de Salamanca «ELBA» (Estudios de Literatura Brasileña Avanzados) cuya directora es Ascensión Rivas Hernández

ÍNDICE EN ESPAÑOL

<i>Ana Maria Machado y el compromiso literario</i> [Texto en español] Ascensión RIVAS HERNÁNDEZ.....	13
<i>Fragmentos de mistério: Clarice Lispector</i> [Texto en portugués] Ana Maria MACHADO.....	19
<i>Memoria y sensualidad: gestos de vida en la narrativa de Ana Maria Machado</i> [Texto en español] Antonio MAURA.....	27
<i>Historia y ficción en Tropical Sol da Liberdade de Ana Maria Machado</i> [Texto en español] Ascensión RIVAS HERNÁNDEZ.....	39
<i>La (re)presentación de Machado de Assis en Ana Maria Machado: la osadía de traer lo clásico a la modernidad</i> [Texto en portugués] Cristiane FERREIRA DE SOUZA.....	55
<i>A Audácia dessa Mulher o quatro mujeres audaces</i> [Texto en portugués] Marilene WEINHARDT.....	69
<i>Las funciones de contar en Palavra de Honra de Ana Maria Machado</i> [Texto en español] Maria Isabel LÓPEZ MARTÍNEZ.....	81
<i>Una historia toda suya: el personaje femenino y las representaciones de género en um Mapa todo seu de Ana Maria Machado</i> [Texto en portugués] Giulia MANERA.....	99

<i>Un país todo suyo: el protagonismo femenino en Um Mapa todo seu, de Ana Maria Machado</i> [Texto en portugués]	
Maria EUNICE MOREIRA	111
«Menina bonita do laço de fita, qual é teu segredo...?» – <i>Cartografías de la ficción en Ana Maria Machado</i> [Texto en portugués]	
André Luís DE ARAÚJO	121
<i>Ana Maria Machado: deseos, combates y sueños en medio siglo de escritura feminista</i> [Texto en español]	
Elvira LUENGO GASCÓN	135
<i>O Veado e a Onça de Ana Maria Machado: el sentido de ser ecológico y de la Eco (casa)</i> [Texto en portugués]	
Maria da Luz LIMA SALES	147
<i>La lucha contra los prejuicios en Graciliano Ramos y Ana Maria Machado</i> [Texto en portugués]	
Michela GRAZIOSI	163
<i>El diálogo de los lobos en Ana Maria Machado y Roald Dahl</i> [Texto en portugués]	
Valquiria PEREIRA ALCANTARA	175
<i>Mujeres entre las tramas de los telares de escribir en la obra de Ana Maria Machado</i> [Texto en portugués]	
Meire OLIVEIRA SILVA	189

ÍNDICE EM PORTUGUÊS

<i>Ana Maria Machado e o compromisso literário</i> [Texto em espanhol] Ascensión RIVAS HERNÁNDEZ	13
<i>Fragmentos de mistério: Clarice Lispector</i> [Texto em português] Ana Maria MACHADO	19
<i>Memória e sensualidade: gestos de vida na narrativa de Ana Maria Machado</i> [Texto em espanhol] Antonio MAURA	27
<i>História e ficção em Tropical Sol da Liberdade de Ana Maria Machado</i> [Texto em espanhol] Ascensión RIVAS HERNÁNDEZ	39
<i>A (re)apresentação de Machado de Assis em Ana Maria Machado: a ousadia de trazer o clássico à modernidade</i> [Texto em português] Cristiane FERREIRA DE SOUZA	55
<i>A Audácia dessa Mulher ou quatro mulheres audaciosas</i> [Texto em português] Marilene WEINHARDT	69
<i>As funções de contar em Palavra de Honra de Ana Maria Machado</i> [Texto em espanhol] Maria Isabel LÓPEZ MARTÍNEZ	81
<i>Uma história toda sua: a personagem feminina e as representações de gênero em Um Mapa todo seu de Ana Maria Machado</i> [Texto em português] Giulia MANERA	99

<i>Um país todo seu: o protagonismo feminino em Um Mapa todo seu, de Ana Maria Machado</i> [Texto em português]	
Maria EUNICE MOREIRA	111
«Menina bonita do laço de fita, qual é teu segredo...?» – <i>Cartografias da ficção em Ana Maria Machado</i> [Texto em português]	
André Luís DE ARAÚJO	121
<i>Ana Maria Machado: desejos, lutas e sonhos em meio século de escrita feminista</i> [Texto em espanhol]	
Elvira LUENGO GASCÓN	135
<i>O Veado e a Onça de Ana Maria Machado: o sentido do ser ecológico e da Eco (casa)</i> [Texto em português]	
Maria da Luz LIMA SALES	147
<i>A luta contra o preconceito em Graciliano Ramos e Ana Maria Machado</i> [Texto em português]	
Michela GRAZIOSI	163
<i>O diálogo dos lobos em Ana Maria Machado e Roald Dahl</i> [Texto em português]	
Valquiria PEREIRA ALCANTARA	175
<i>As mulheres entre as tramas dos teares de escrita na obra de Ana Maria Machado</i> [Texto em português]	
Meire OLIVEIRA SILVA	189

INDEX

<i>Ana Maria Machado and Literary Commitment</i> [Text in Spanish] Ascensión RIVAS HERNÁNDEZ	13
<i>Mystery Snippets: Clarice Lispector</i> [Text in Portuguese] Ana Maria MACHADO	19
<i>Memory and Sensuality: Life Gestures in the Narrative of Ana Maria Machado</i> [Text in Spanish] Antonio MAURA	27
<i>History and Fiction in Ana Maria Machado's Tropical Sol da Liberdade</i> [Text in Spanish] Ascensión RIVAS HERNÁNDEZ	39
<i>The (Re)Presentation of Machado de Assis at Ana Maria Machado: the Dare to Bring the Classic to Modernity</i> [Text in Portuguese] Cristiane FERREIRA DE SOUZA	55
<i>A Audácia dessa Mulher Or Four Bold Women</i> [Text in Portuguese] Marilene WEINHARDT	69
<i>The Functions of Telling in Ana Maria Machado's Palavra de Honra</i> [Text in Spanish] Maria Isabel LÓPEZ MARTÍNEZ	81

<i>The Female Character and Gender Representations in Um Mapa todo seu</i> by Ana Maria Machado [Text in Portuguese]	
Giulia MANERA	99
<i>A Country All Yours: The Female Protagonism in Um Mapa todo seu,</i> by Ana Maria Machado [Text in Portuguese]	
Maria EUNICE MOREIRA	111
«Menina Bonita do laço de fita, qual é teu segredo...?» – <i>Cartographies</i> of Fiction in Ana Maria Machado [Text in Portuguese]	
André Luís DE ARAÚJO	121
<i>Ana Maria Machado: Desires, Struggles and Dreams in Half a Century</i> of Feminist Writing [Text in Spanish]	
Elvira LUENGO GASCÓN	135
<i>O Veado e a Onça by Ana Maria Machado: the Sense Of Being Ecological</i> and of the Eco (House) [Text in Portuguese]	
Maria da Luz LIMA SALES	147
<i>The Fight Against Prejudice in Graciliano Ramos and Ana Maria Machado</i> [Text in Portuguese]	
Michela GRAZIOSI	163
<i>The Dialogue of the Wolves in Ana Maria Machado and Roald Dahl</i> [Text in Portuguese]	
Valquíria PEREIRA ALCANTARA	175
<i>Women Among the Plots Of Writing Looms in the Work of Ana Maria</i> <i>Machado</i> [Text in Portuguese]	
Meire OLIVEIRA SILVA	189

ANA MARIA MACHADO Y EL COMPROMISO LITERARIO

Ascensión RIVAS HERNÁNDEZ

Universidad de Salamanca, España
sisina@usal.es

Ana Maria Machado, escritora

Conocí a Ana Maria Machado en 2012, cuando ella presidía la Academia Brasileira de Letras y yo me iniciaba en el conocimiento de la Literatura de Brasil. Desde el principio me llamaron la atención su sencillez y su naturalidad en las relaciones interpersonales porque, aunque ocupaba un cargo de mucho relieve y era una escritora reconocida, no se daba importancia y hacía fácil la comunicación. De aquel lejano 2012 recuerdo mi primera visita a la ABL, su amabilidad, su cordialidad y su atención al escuchar mis sugerencias de trabajo. Con posterioridad nos escribimos muchas veces, siempre para tratar asuntos relacionados con la literatura, e incluso volvimos a coincidir en Salamanca. A pesar de esa sencillez y de esa facilidad de trato, nos encontramos ante una figura histórica en el entorno de la literatura brasileña, que ha sido galardonada con el Premio Hans Christian Andersen, el equivalente al Premio Nóbel en el ámbito de la literatura infantil y juvenil.

Carioca de nacimiento, Ana Maria Machado se inició en la pintura, arte que nunca ha abandonado y que estudió en Río de Janeiro y en Nueva York; y más tarde en la literatura, que es un espacio en el que se mueve con absoluta soltura. La escritora realizó sus estudios en su ciudad natal, pero las circunstancias políticas –fue represaliada por la dictadura– la llevaron a exiliarse en Europa. En París completó su doctorado y defendió una tesis sobre Guimarães Rosa que fue dirigida por Roland Barthes. Además, ejerció como periodista para la revista *Elle* y para la BBC de Londres, y fue profesora en

la Sorbona mientras escribía literatura para niños. En 1972 regresó a Brasil, tiempo en el que siguió ejerciendo como periodista e inauguró su propia librería (*MalasArtes*). En 1980, finalmente, abandonó el periodismo para dedicarse de lleno a la escritura. Además, ha ejercido la docencia en diversas universidades como la Federal de Río de Janeiro, la PUC-Río, Berkeley (California) y en la Universidad de Oxford, donde ocupó la Cátedra Machado de Assis entre 2005 y 2006.

Su obra se ha publicado en veinte países y ha sido galardonada con importantes premios tanto en Brasil como en el exterior. Entre ellos el Machado de Assis de la ABL en 2001 por el conjunto de su obra, el Machado de Assis de novela de la Biblioteca Nacional, el Casa de Las Americas (1980), o el Hans Christian Andersen por el conjunto de su obra infantil (2000). Además, y en más de una ocasión, fue agraciada con el Jabuti, el Premio Bienal de São Paulo y el João de Barro y el Cecilia Meireles, entre otros muchos. Finalmente, es una autora muy leída porque ya ha sobrepasado veinte millones de ejemplares vendidos de su obra.

Por otra parte, la producción de Ana Maria Machado resulta extraordinariamente variada. Ha escrito ensayos, novelas para adultos y más de cien títulos de literatura infanto-juvenil. Y, como ya señalé, es miembro de la Academia Brasileira de Letras, institución en la que ocupa el sillón n.º 1 desde 2003 y de la que fue Presidenta entre 2012 y 2013.

En sus obras se percibe que la literatura representa para ella un espacio de libertad que le posibilita ejercer la resistencia por medio de un uso metafórico del lenguaje, incluso desde el punto de vista político; un espacio privilegiado que le permite ser ella misma y, al mismo tiempo, otros muchos, pero también defender los derechos del ser humano y las causas que le parecen justas. De ahí que en sus novelas manifieste una visión crítica de la sociedad y del mundo. Son habituales sus juicios a la sociedad brasileña, según se pone de relieve en novelas como *O Mar Nunca Transborda* (1995) y, sobre todo, *Tropical Sol da Liberdade* (1988), donde combate frente a la intolerancia, la dictadura y la falta de conciencia social, ideas que encarna en individuos que sufren las consecuencias del desorden y de la arbitrariedad.

En cualquier caso, esta crítica hacia algunos aspectos de la política y la sociedad brasileñas no está reñida con un profundo amor hacia su país que se hace evidente en cada uno de sus trabajos. Brasil está siempre presente en su literatura, en los recuerdos de sus personajes, y a veces duele como solo sucede con aquello que amamos de forma incondicional. Como se dice en relación con

Lena, la protagonista de *Tropical Sol da Liberdade*, «E aí o Brasil doía em cada fibra» (Machado, 1988: 177).

Además, Ana Maria Machado juega con el carácter referencial de la escritura, de manera que aprovecha acontecimientos de su vida efectivamente sucedidos y sentimientos propios para caracterizar a sus personajes y para elaborar las tramas. Otra peculiaridad de su narrativa es que la autora revela en ella su consciencia del uso del lenguaje y de las estructuras literarias, de modo que cuida especialmente el orden de sus novelas, utiliza diferentes puntos de vista para contar las múltiples facetas de la realidad, a menudo juega conscientemente con los conceptos de historia y ficción, e introduce diversas formas discursivas para dar mayor verosimilitud y pluralidad a la historia.

En relación con los personajes, muchos de los cuales son mujeres, es muy significativa la importancia en ellos del recuerdo, de lo acontecido en el pasado. De ahí que en las novelas se repita la idea de regresar, bien a Brasil, a la patria, como sucede en *O Mar Nunca Transborda* y en *Tropical Sol da Liberdade*, bien a la casa de la infancia como ocurre en esta última novela. Y también, en el caso de las protagonistas femeninas, de encontrar un espacio propio al margen de todo lo demás, un lugar en el que refugiarse y ser una misma, la habitación propia de la que hablaba Virginia Woolf, el dique que delimite un territorio particular, de libertad personal, como leemos en *Tropical Sol da Liberdade*.

En la obra de Ana Maria Machado igualmente resulta significativa la atención especial hacia las cosas sencillas de la vida que proporcionan placer, como mirar el mar, tumbarse al sol, observar el ir y venir de pequeños insectos, pasear por una playa, preparar una velada especial, ver salir la luna llena o mantener una conversación con alguien querido.

Sus obras para niños y jóvenes, que han hecho de ella la reconocida autora que es a escala mundial, recogen historias que, en muchos casos, han surgido de su trato con personas cercanas —como sus hijos o los amigos de sus hijos— y que, por lo tanto, están llenas de verdad. Con ellas pretende llevar la cultura a todos los niños de su país, donde las diferencias económicas entre la población causan una enorme desigualdad. Por eso, Ana Maria Machado suele referirse al valor social de la palabra, a su utilidad como forma de acercamiento entre las personas, según manifiesta en una entrevista a Juan Carlos Millán Guzmán en 2017:

Creo sí que escribir implica creer en el diálogo porque es una apuesta por permitir que la palabra acerque a los seres humanos; esa sería la importancia de los escritores y de la escritura para un proceso de paz: la literatura nos permite comprender las razones del otro.

Cada vez que leemos una novela o una historia estamos frente a unos personajes que son diferentes a nosotros; a través de la literatura podemos llegar a ver y quizá comprender esos otros puntos de vista y maneras de pensar, que a lo mejor, en últimas, no sean tan diferentes de las que nosotros mismos tenemos.

Este libro

Entre el 26 de abril y el 7 de mayo de 2021 se celebró en el Centro de Estudios Brasileños de la Universidad de Salamanca el *II Congreso Internacional de Literatura Brasileña «Ana Maria Machado y el compromiso literario»*. Todavía en una de las etapas más difíciles de la pandemia por COVID-19, el encuentro fue enteramente *online*. Este libro recoge algunas de las más significativas aportaciones al Congreso en el que se trataron cuestiones de literatura brasileña en general y sobre la escritora carioca en particular. Destaca entre ellas la contribución de la propia Ana Maria, un texto en el que rememora su primer encuentro no trivial con Clarice Lispector, una escritora célebre que misteriosamente requirió la presencia en su casa de Ana Maria Machado, por aquel entonces una editora de radio, desconocida para el público, que se había doctorado en París con una tesis dirigida por Roland Barthes. Clarice quería que la ayudara a ordenar los materiales de lo que finalmente sería su obra *A Hora da Estrela*, publicada en 1977 poco tiempo antes de su muerte, a lo que Ana Maria se negó con el ánimo de ser honrada y de que Clarice fortaleciera su autoestima.

Acompañando a este primer trabajo aparecen los de importantes brasileñistas a ambos lados del Atlántico, muchos de los cuales se decantan por el análisis del componente femenino en la obra de la autora, incluso encontramos trabajos sobre el compromiso de Ana Maria con las mujeres y desde perspectivas abiertamente feministas. Además, hay en esta obra análisis certeros sobre algunas de las obras más significativas de Machado, tanto en su faceta de escritora para adultos como en la de literatura infantil y juvenil. Así, el lector podrá encontrar reflexiones sobre *Tropical Sol da Liberdade*, *Palavra de Honra*, *A Audácia dessa Mulher* o *Um Mapa todo seu*, pero también sobre *Raul da Ferrugem Azul*, *Procura-se Lobo*, *O Veado e a Onça* o *Menina Bonita do Laço de Fita*, entre otros. En este libro descubrimos análisis críticos que se basan en la Teoría literaria, trabajos generales de carácter histórico y análisis comparatistas que ayudarán a entender mejor la inestimable producción de esta autora.

Mi agradecimiento a todos los que han participado en esta aventura. No siempre es fácil atenerse a las normas temporales o ajustar los textos a los

esquemas editoriales. Y mi agradecimiento también a Elisa Duarte y a Esther Gambi por su corrección de los textos en portugués.

Referencias bibliográficas

Machado, Ana Maria. (1988). *Tropical Sol da Liberdade*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

Millán Guzmán, Juan Carlos. (2017). «Experiencias, Leer en voz alta, Leer es mi cuento», *MaguaRed, cultura y primera infancia en la red*, 3 de febrero de 2017, <https://maguared.gov.co/ana-maria-machado-literatura-comprender-otro/#:~:text=Creo%20s%C3%AD%20que%20escribir%20implica,comprender%20las%20razones%20del%20otro>.

FRAGMENTOS DE MISTÉRIO: CLARICE LISPECTOR

Fragmentos de misterio: Clarice Lispector

Mystery Snippets: Clarice Lispector

Ana Maria MACHADO

Academia Brasileira de Letras, Brasil

anamaria.autora@gmail.com

Quando não estou escrevendo, eu simplesmente não sei como se escreve. E se não soasse infantil e falsa a pergunta das mais sinceras, eu escolheria um amigo escritor e lhe perguntaria : como é que se escreve?

(Clarice Lispector, *Todas as Crônicas*)

RESUMO: Neste belo texto, Ana Maria Machado conta um episódio vivido com Clarice Lispector. A história é cheia de mistério e envolve a escritora ucraniana-brasileira, revelando sua personalidade afilada e a atitude inteligente e reservada de Ana Maria.

Palavras-chave: Clarice Lispector; Ana Maria Machado; Roland Barthes; escrita.

RESUMEN: En este hermoso texto, Ana Maria Machado cuenta una anécdota con Clarice Lispector. El relato está cargado de misterio, el mismo que envolvió a Clarice, y revela tanto la personalidad atormentada de la escritora ucraniano-brasileña como la actitud inteligente y reservada de Ana Maria.

Palabras clave: Clarice Lispector; Ana Maria Machado; Roland Barthes; escritura.

ABSTRACT: In the text, Ana Maria Machado tells an anecdote with Clarice Lispector. The story is full of mystery, the same mystery that enveloped Clarice, and reveals both the tormented personality of the Ukrainian-Brazilian writer and the intelligent and reserved attitude of Ana Maria.

Key words: Clarice Lispector; Ana Maria Machado; Roland Barthes; writing.

Sei que esse encontro aconteceu em 12 de novembro de 1975, porque houve uma data que serviu de marco: os 60 anos de Roland Barthes. Daí ser possível fixar com exatidão a referência temporal dessa minha conversa com Clarice Lispector. É claro que eu já a conhecia desde antes, de alguma forma, ainda que superficialmente. Primeiro, como leitora, desde quando eu estava na faculdade, no início da década de 1960. Fascinada, lia as crônicas e contos inquietantes que ela escrevia na sofisticadíssima revista *Senhor*, que então representava a vanguarda absoluta em qualidade de textos jornalísticos e literários e no primor e requinte de sua concepção gráfica, sob os cuidados de nomes como Bea Feitler, Carlos Scliar, Glauco Rodrigues. Depois me convertera em fiel leitora, tanto do que ela publicara em livros quanto da coluna que mantivera por um bom tempo no *Caderno B* do *Jornal do Brasil*, antes que eu começasse a trabalhar lá. Acho que dá para dizer que, mais que leitora, eu era fã da escritora.

Além disso, já falara com Clarice pessoalmente, embora com certeza ela não tivesse registrado esses encontros nem se lembrasse de mim. Tinha sido apresentada a ela e trocado algumas palavras em alguns eventos. Lembro de um, em especial, em que até conversamos um pouquinho, ao pé de uma árvore, no ambiente quase bucólico e suburbano de uma vila de casas simples em Copacabana, numa noite de autógrafos de livros editados pela então Editora do Autor, que mais tarde se chamaria Sabiá – Vinícius de Moraes, Rubem Braga, Fernando Sabino, Paulo Mendes Campos e o então estreante Aguinaldo Silva, a essa altura um adolescente promissor–.

Mas a verdade é que até esse dia de novembro de 1975, Clarice Lispector e eu nunca tínhamos conversado para valer.

Daí meu espanto com o recado que encontrei à minha espera sobre a mesa na redação da *Radio Jornal do Brasil*, quando cheguei de manhã para mais um dia de trabalho. Para ser exata, eram três ou quatro recados com pequenas variantes, nas caligrafias dos diferentes colegas do turno da madrugada que

atenderam aos sucessivos chamados. URGENTE – LIGAR PARA CLARICE LISPECTOR ASSIM QUE CHEGAR. E um número de telefone.

Um pouco emocionada com a perspectiva de falar com ela, disquei o número ainda em pé, antes mesmo de me instalar à mesa. A voz rascante atendeu ao primeiro toque. Como quem estivesse a postos, ansiosa, na expectativa daquele som. Explicou que precisava falar comigo imediatamente, sobre alguma coisa que eu tinha escrito e saíra no *Jornal do Brasil*. Mas tinha de ser em pessoa, nada de telefone. Então me pedia que eu fosse imediatamente encontrá-la em sua casa. Estava à minha espera.

Expliquei que acabara de chegar ao jornal, tinha todo um dia de trabalho pela frente, não podia sair assim de imediato. Mas poderia passar lá por volta das sete da noite, quando saísse da redação.

— Não posso esperar até de noite, é muito urgente. Você não entendeu. Não pode dar um jeito de vir agora?

Foi quase constrangedor. Ela achou que era pouco caso de minha parte ou que eu não estava dando importância a sua necessidade premente. Eu expliquei que tinha um horário a cumprir, não podia dispor do meu tempo como quisesse. Não havia jeito de ela aceitar minha recusa. Finalmente, pareceu se render ao irremediável e desligamos.

Logo em seguida, ligou de novo. Insistia, compulsiva:

— Não dá para esperar. Preciso que você venha logo.

Pausa. Depois emendou:

— Mas eu tive uma ideia.

E deu a sugestão:

— Não pode pedir a alguém para te substituir?

Não, não dava.

No decorrer do dia, ligou mais duas vezes, insistindo. Como criança que, em viagem de automóvel fica a todo hora perguntando se falta muito para chegar ao destino. Evidentemente, estava aflita.

Fui ficando preocupada. E, afinal, tratava-se de Clarice Lispector, a grande escritora, em uma situação de emergência. Mas não era fácil sair. Eu era editora de jornalismo da rádio, então com a delicada responsabilidade diária de enfrentamento da censura, além da supervisão do trabalho de toda a equipe de repórteres e redatores, sucursais e correspondentes. Adiantei como pude o que eu tinha de fazer e resolvi falar com o superintendente da rádio. Dei a desculpa de um imprevisto pessoal, expliquei que já tinha providenciado para o chefe de redação me substituir no fechamento do longo noticiário das 18h30. E pedi para sair mais cedo.

Dessa forma, consegui sair da Avenida Brasil por volta de cinco da tarde. Cerca de uma hora depois, chegava ao Leme. Com a luminosidade do verão, ainda estava claro. Em frente ao endereço que ela me passara, estacionei, fechei o carro, olhei para cima e vi que uma mulher estava à janela do andar correspondente ao endereço que ela me dera. Acho que sétimo. De qualquer modo, bem alto. De longe, eu não podia distinguir os traços, mas podia apostar que era Clarice.

Entrei no prédio, dirigi-me ao elevador. Ao atingir o andar, não precisei abrir a porta. No hall, Clarice Lispector já a abria e a segurava para mim, dizendo algo assim, em tom de quem reclama:

— Como você demorou! Já estava achando que nem vinha...

Era toda expectativa.

Deixara a porta do apartamento escancarada para o hall. Entramos, me fez sinal para sentar em uma poltrona de frente para a janela, sentou-se no sofá, sobre as pernas cruzadas e ordenou:

— Fale.

— De que? — perguntei um tanto assustada.

— De tudo. Quero saber tudo.

Continuei muda, perplexa, olhando para ela. Não fazia ideia do que pretendia de mim.

Vendo que eu não entendia, me passou o *Caderno B* do jornal daquela manhã, dobrado, exibindo a página de meu texto. Vi que havia alguns parágrafos sublinhados, pontos de exclamação em alguns trechos e breves comentários escritos nas margens, numa caligrafia esparramada e espaçosa.

Mesmo sem saber o que ela queria, acabava de vislumbrar um possível assunto: Roland Barthes. Era o tema do que eu havia escrito e tinha sido publicado em página inteira naquela manhã, marcando os 60 anos de nascimento do crítico francês, com quem eu estudara alguns anos antes e sob cuja orientação preparara minha tese sobre Guimarães Rosa. A essa altura, ainda inédita, pois a primeira edição só viria a sair no ano seguinte¹.

Comecei, então, a falar de Roland Barthes. De como ele era, como funcionara no papel de meu orientador, como desenvolvia suas aulas. Falei também um pouco sobre Guimarães Rosa, sobre minha hipótese de trabalho sobre a

¹ Pela Editora Imago, sob o título *Recado do Nome: Leitura de Guimarães Rosa à Luz dos Nomes de seus Personagens*. Hoje no catálogo da Companhia das Letras.

escrita dele. Nem cheguei a me estender muito, pois logo pude perceber que nada disso a interessava, em nada.

Por outro lado, notei uma brecha. Ela quis saber mais sobre meu trabalho com Barthes. De vez em quando, me interrompia com alguma pergunta. Assim, fui compreendendo que o que realmente a atraía era a ideia de que um livro pudesse ser todo feito de fragmentos —como algo que eu mencionara de passagem em meu artigo—, a propósito do então recentíssimo lançamento de *Roland Barthes par Roland Barthes* na série *Ecrivains de Toujours* da Seuil.

Interessou-se também por outro ponto a que me referi: a questão que Barthes formulou e buscou desenvolver, sobre «por onde começar?».

A partir desses dois temas, após uns quinze minutos em que ela falara muito pouco, a conversa engrenou com mais fluidez. Clarice começou a se manifestar, cada vez mais. Não me pareceu animada nem entusiasmada com o assunto, mas aflita, perturbada, quase angustiada e compulsiva. Acabou por me dizer, quase em tom de confiança, que estava há um ano e meio escrevendo um livro e agora achava que estava pronto. Ou quase. Mas tinha um problema: não sabia como ordená-lo.

Não entendi bem, mas logo ela passou a esmiuçar melhor.

Para começo de conversa, não sabia por onde começar o novo livro. E também não fazia ideia de como arrumá-lo depois que começasse. Mas estava convencida de que não faltava escrever mais nada, já tinha tudo pronto. Só que em fragmentos. Esse era o problema. Precisava montar o quebra-cabeças. Explicou que sabia que tinha uma protagonista e muitas reflexões sobre ela. Tinha também alguns diálogos entre essa protagonista e outros personagens. E as situações vividas. Tinha todas as partes, estava segura disso. Mas não tinha o todo, e isso a deixava numa situação de desespero total.

De manhã, quando lera meu artigo, imaginou que eu poderia socorrê-la, porque teve a sensação de que eu compreendia seus problemas, falava deles de uma forma com a qual se sentia plenamente identificada, próxima, confiante. E ela não estava mais aguentando continuar naquela situação. Queria então me pedir que a ajudasse a ordenar a obra.

Insistiu muito em dizer que não fazia ideia de como começaria e ficou muito surpresa quando eu argumentei de volta, garantindo que começar nunca foi problema para ela. Para dar um exemplo de sua segurança nessa área, mencionei que, afinal, ela até mesmo já começara um romance por uma vírgula.

Negou com veemência, dizendo que isso não acontecera, eu estava inventando, ela não faria uma coisa dessas, jamais. Insisti, ela continuou a negar.

Era uma discussão ridícula, eu garantindo que ela escrevera algo de que não se lembrava e que se recusava a reconhecer.

Tive que lhe provar, pedindo que pegasse na estante um exemplar de *Uma Aprendizagem ou o Livro dos Prazeres*. Abri na página inicial e mostrei: «estando tão ocupada, viera das compras de casa que a empregada fizera às pressas...» etc.

Ficou em silêncio, com ar de espanto, parecendo realmente perplexa com a revelação. Viu que era verdade: ela já começara um romance por uma vírgula. Apenas admitiu que esquecera.

Depois, se levantou de novo, foi até a estante e guardou o livro. Mas pegou uma caixa em uma das prateleiras. Trouxe-a de volta ao sofá, abriu-a e começou a me mostrar papezinhos diversos, com fragmentos escritos, e algumas páginas inteiras. Uma grande mistura. Havia de tudo. Trechos datilografados e manuscritos. Dos mais variados formatos e feitios, de papel de embrulhar pão a verso de nota fiscal. Alguns eram diálogos. Outros, coordenadas para uma cena. Outros ainda, informações soltas, quase de almanaque, sobre animais, plantas, vultos históricos, estatísticas. Sem disfarçar um certo constrangimento, me disse que nunca lhe acontecera isso, era a primeira vez que estava pedindo socorro a alguém para escrever um livro.

Narrou um sonho comprido que tivera, em que o narrador de um dos fragmentos mais longos lhe aparecia e conversava com ela. Contou sua lembrança desse sonho e desse diálogo, pedindo-me que lhe explicasse seu significado. Quando, meio assustada, eu lhe disse que não era psicanalista e seria charlatã me meter a dizer qualquer coisa a respeito, ficou quase agressiva, dizendo que se eu tinha uma tese em semiologia devia ser especialista em significados, mas meu comportamento era egoísta porque não estava querendo colaborar.

Fiquei firme em minhas negativas no que se referia a interpretações do sonho ou disposição para ajudar no texto. Mas continuamos conversando sobre o que sonhara e as coisas que o narrador lhe dissera então. Era um contexto belo e rico, intenso, cheio de vertentes que ela abria para si mesma e não via –pelo menos, ao que me parecia–. Sua total ignorância confessa sobre os caminhos do inconsciente era comovedora e me deu a medida da grandeza de sua intuição, da força de sua percepção, capazes de criar uma obra de tamanha verdade psicológica.

Em algum ponto, tornei a lhe dizer que todas as soluções para seu livro teriam que vir dela mesma. Fiquei firme, por mais que ela insistisse. Eu não poderia jamais tocar naqueles fragmentos de sua obra para ajudar a ordenar. O livro era só seu, de mais ninguém.

No momento em que compreendeu que minha decisão era inabalável, me olhou em silêncio, foi ficando com os olhos úmidos e começou a chorar. Sem dizer nada. Testemunhar aquela cena foi um momento muito aflitivo para mim. Depois de algum tempo, Clarice falou, como se concluísse:

— Então estou mais sozinha do que pensava. Faz mais de um ano que esperava que alguém pudesse me ajudar, tinha certeza de que um dia ia encontrar. Hoje de manhã te encontrei no que você escreveu no jornal. Achei que estava tudo resolvido. Eu sei que você pode me ajudar, se quiser. Mas você não quer. Prefere dizer não. Estou mais sozinha do que nunca. Agora vou ter de fazer por mim mesma.

Tentei sugerir uma fórmula intermediária, me oferecendo para vir outras vezes a sua casa conversar com ela. Podíamos falar de coisas variadas, inclusive do livro. Talvez trocar ideias a ajudasse, e ela então pudesse prosseguir. Mas reiterei que o livro era seu, e só ela poderia tocar nele.

Essa proposta não a satisfazia. Não consegui perceber se minha sugestão a irritava ou a angustiava. Ela fazia longos silêncios e eu não sabia como interromper a situação aflitiva que se criara. A essa altura, já anoitecera, e ficamos algum tempo caladas, as duas na quase escuridão, antes que ela se desse conta e acendesse uma luz. Finalmente, consegui dizer que precisava ir embora.

Ao me levar até a porta, enquanto esperávamos o elevador, Clarice rompeu o silêncio:

— Você não pode mesmo me dar nada, a não ser a certeza de minha solidão?

Nem sei direito com que palavras tentei assegurar, mais uma vez, que podia dar amizade, mas não ajuda com o livro. A decepção que tivera comigo era evidente e aflitiva. Como se eu a estivesse abandonando de propósito.

Ao chegar em casa, com a sensação de estar saindo de um pesadelo ou um estranho sonho, fiz logo algumas anotações do encontro, numa espécie de ajuda-memória (como dizem os franceses). Usei minha experiência de repórter para tentar registrar da maneira mais fiel possível as frases que acabara de ouvir. Já começava a duvidar do turbilhão emocional em cuja órbita eu girara naquelas poucas horas.

Dois dias depois, Clarice me telefonou de novo. Calma, quase carinhosa, queria me agradecer. Disse que respeitava muito minha atitude e via que eu tinha razão. E que eu tinha sido corajosa em dizer não. Poucas pessoas teriam essa dignidade, garantiu. Guardei uma frase:

— Você me ajudou a enfrentar a verdade.

Nunca mais nos encontramos.

Menos de dois anos depois, poucos dias após sua morte, me chegou um dos primeiros exemplares do livro, recém-publicado, com sua dedicatória em letra trêmula. Lindo título, *A Hora da Estrela*. Uma obra-prima.

Li e reli. De vez em quando tive a sensação de encontrar algumas das passagens que tinha visto nos papéis soltos ou ouvido na leitura de sua voz. Aos poucos, claramente fui me deparando com alguns dos fragmentos. Só que não eram mais fragmentos. Era uma obra fluente, perfeitamente estruturada, com tudo harmoniosamente disposto, acabado, reinventado. Até as informações soltas, do tipo almanaque, se haviam convertido em indícios indispensáveis sobre a protagonista, na reiteração de sua solidão só quebrada por frases avulsas da Rádio Relógio, fundamentais para Macabéa encher o tempo de seu isolamento e ter assuntos variados para conversar com o namorado. Tudo perfeitamente contextualizado, bem amarrado. Perfeito, admirável, dava vontade de aplaudir de pé.

E nem ao menos eu podia conversar com ela agora sobre isso, confirmar como valera a pena ter confiança em sua força criativa. Chegando-me dessa maneira, com a marca de sua caligrafia, logo depois de sua morte, o texto era um testemunho da reinvenção e do emocionante poder artístico de Clarice.

Como afirma o narrador do livro, em um talvez possível fragmento que me assombra ao mesclar morte e escrita, e que nem lembro mais se vi na mão da autora, pulando de dentro da caixa na penumbra daquele fim de tarde, ou se apenas passou a constituir parte de uma obra-prima:

Escrevo por não ter nada a fazer no mundo: sobrei e não há lugar para mim na terra dos homens. Escrevo porque sou um desesperado e estou cansado, não suporto mais a rotina de me ser e se não fosse a sempre novidade que é escrever, eu me morreria simbolicamente todos os dias. Mas preparado estou para sair discretamente pela saída da porta dos fundos.

MEMORIA Y SENSUALIDAD: GESTOS DE VIDA EN LA NARRATIVA DE ANA MARIA MACHADO

*Memória e sensualidade: gestos de vida na narrativa
de Ana Maria Machado*

*Memory and Sensuality: Life Gestures in the Narrative
of Ana Maria Machado*

Antonio MAURA

*Academia Brasileira de Letras y Director del Instituto Cervantes de Río de
Janeiro, Brasil*
amauraba@gmail.com

RESUMEN: En la mayoría de las diez novelas de Ana Maria Machado escritas para adultos, la presencia de la mujer es altamente significativa, y en muchas de ellas su propia protagonista: Lena en *Tropical Sol da Liberdade*, Liana en *O Mar Nunca Transborda*, Bia en *A Audácia dessa Mulher*, Leticia en *Palavra de Honra*. Todas estas mujeres habitan con total libertad el plano de su existencia, muestran un espíritu crítico hacia la sociedad brasileña de su tiempo – las últimas décadas del siglo XX – y manifiestan su sensualidad abiertamente tanto en lo que se refiere a su sexualidad como en el desarrollo de sus cinco sentidos, ya sean táctiles como visuales y auditivos, olorosos o gustativos. Las sensaciones se acumulan en estas novelas de forma espectacular con gran profusión de detalles y descripciones. Pero junto a la sensualidad, están los recuerdos que acaban por configurar la biografía y las vidas de los personajes. Solo así las historias que aportan las distintas generaciones, la intrahistoria a la que se refería Miguel de Unamuno, toma sentido para configurar una

realidad, donde pasado y presente se anudan como los anillos de un gusano que, en su avance inseguro y determinado, descubre el paisaje del futuro.

Palabras clave: exilio; represión; memoria; intrahistoria; símbolo; Brasil.

RESUMO: Na maior parte dos dez romances de Ana Maria Machado, escritos para adultos, a presença feminina é muito significativa, e em muitas de suas obras, a protagonista: Lena em *Tropical Sol da Liberdade*, Liana em *O Mar Nunca Transborda*, Bia em *A Audácia dessa Mulher*, Letícia em *Palavra de Honra*. Todas essas mulheres habitam o plano de sua existência com total liberdade, mostram um espírito crítico em relação à sociedade brasileira de seu tempo – as últimas décadas do século 20– e manifestam abertamente sua sensualidade tanto no que diz respeito à sexualidade, quanto ao desenvolvimento dos cinco sentidos, sejam eles táteis, visuais e auditivos, olfativos ou gustativos. As sensações se acumulam nesses romances de maneira dramática, com grande profusão de detalhes e descrições. Mas, com a sensualidade estão, estão as lembranças que acabam configurando a biografia e a vida dos personagens. Só assim as histórias aportadas pelas diferentes gerações, a intra-história a que se referia Miguel de Unamuno, servem para configurar uma realidade, onde o passado e o presente se enlaçam como os anéis de um verme que, no seu avanço inseguro e determinado, descobre a paisagem do futuro.

Palavras chave: exílio; repressão; memória; intrahistória; símbolo; Brasil.

ABSTRACT: In most of Ana Maria Machado's ten novels, written for adults, the presence of women is highly significant, and in many of them her protagonist: Lena in *Tropical Sol da Liberdade*, Liana in *O Mar Nunca Transborda*, Bia in *A Audácia dessa Mulher*, Leticia in *Palavra de Honra*. All these women inhabit the plane of their existence with total freedom, they show a critical spirit towards the Brazilian society of their time –the last decades of the 20th century– and they openly manifest their sensuality both with regard to their sexuality and their development. of your five senses, whether they are tactile, visual and auditory, smelling or gustatory. The sensations accumulate in these novels in a spectacular way with great profusion of details and descriptions. But along with sensuality, there are the memories that end up configuring the biography and the lives of the characters. Only in this way do the stories contributed by the different generations, the intrahistory to which Miguel de Unamuno referred, make sense to configure a reality, where past and present

are knotted like the rings of a worm, which, in its insecure and determined advance, discovers the landscape of the future.

Key words: exile; repression; memory; intrahistory; symbol; Brazil.

La reciente edición en inglés, en noviembre de 2020, de su novela *Tropical Sol da Liberdade* (Río de Janeiro, 1988) con el título *Freedom Sun in the Tropics*, nos permite constatar la actualidad de Ana Maria Machado y su creciente proyección internacional. La escritora brasileña ha obtenido numerosos y significativos premios, entre otros, el prestigioso Hans Christian Andersen (2000) a la totalidad de su producción infantil o el Machado de Assis (2001) de la Academia Brasileira de Letras al conjunto de su obra. Es miembro de esta prestigiosa Academia desde 2003 y su presidenta los años 2012 y 2013. Estos apuntes biográficos, que podrían ampliarse hasta llenar el espacio de estas páginas, pueden dar una idea del prestigio de una escritora que ha experimentado todos los campos literarios como la novela, el ensayo, la crónica, el relato infantil o el teatro. Parece que no existiese un territorio, donde prime la palabra escrita, que no haya sido hollado por la autora.

Sin embargo, aunque su producción sea ingente, me gustaría centrarme aquí en algunos aspectos de su narrativa para adultos. Ana Maria Machado ha publicado hasta el momento diez novelas en las que, gracias a su versatilidad, ha tratado desde los amores románticos de dos grandes personalidades de la historia brasileña del siglo XIX en *Um Mapa todo seu* (2015), hasta enfrentarse narrativamente a la tremenda represión política que sufrió Brasil en las pasadas décadas del sesenta y setenta, como se muestra en el libro que acaba de ser traducido en los Estados Unidos por Renata R. M. Wasserman.

En esta última novela, *Tropical Sol da Liberdade*, se describe la profunda crisis de su protagonista, Lena, que debe reconstruirse después de su regreso del exilio en París y reencontrar un país que parece haber ignorado el sufrimiento y la muerte de tanta gente que nunca dejó de luchar por la libertad en los tiempos de la dictadura militar y, especialmente, en la época del AI-5 (Acto Institucional, n.º 5), de diciembre de 1968.

A su vuelta de París, la protagonista de la novela se refugia en una casa de amplios ventanales y una terraza junto a la playa. Allí, junto su madre, intentará recuperarse de una dolencia que, como muy rápidamente descubriremos, es de carácter emotivo. Se queja inicialmente de haberse roto el dedo gordo del pie y, más tarde, de sufrir una arritmia nerviosa que afecta a su capacidad

motora, pero su mal es mucho más profundo, viene de los tiempos del exilio y de la dictadura brasileña. En todo caso, Lena es, además de un personaje femenino, el símbolo de un país que tiene que volver a reinventarse, que ha de asumir sus traumas y su sufrimiento de una época aciaga, que debe, en definitiva, aprender a caminar nuevamente. De hecho, no solo ella es un símbolo, lo es también la propia casa donde se encuentra alojada: «...a casa era sólida [...]. Porque fora plantada no chão, no meio do milharal, amadurecida pelo sol, atravessada pelo vento, em cima dos ecos petrificados do oceano Atlântico de tanta história» (Machado, 2008b: 18).

Lena y su país, Brasil, están atormentados por un pasado reciente y deben reiniciar su andadura histórica, donde la libertad sea la única atmósfera posible para respirar. Para ello, la protagonista de la novela se ve obligada a recordar, porque es justamente gracias al recuerdo cómo puede llegar a comprender lo que ha sucedido y ser así capaz de reanudar la vida. Tiene que recuperar la memoria de aquellas personas que lucharon en diferentes frentes contra la dictadura y a favor de la democracia. El primero, y quizás el más próximo de los combatientes, es su hermano Marcelo, un joven idealista que se implica en la lucha armada y que, incluso, llega a formar parte del grupo que secuestró al embajador norteamericano en septiembre de 1969. El periodista Fernando Gabeira, que formó parte del grupo que secuestró al embajador norteamericano Charles Elbrick, relata este episodio en su libro *O que é isso, companheiro!*¹. Quizás la figura de Marcelo pueda recordar la del propio Gabeira y, aquí, tendríamos una trasposición histórica, entre muchas, en la novela. Los personajes y hechos reales emergen así en la narración, *mutatis mutandis*.

Están también, entre otros, el artista plástico Luís Cesário, junto a su mujer Carlota, que desarrollará toda una teoría de la pintura y de la vida —no debemos olvidar que Ana Maria Machado ha practicado también esta expresión artística— y el combatiente clandestino Honório, que será quien le anime a que cuente la historia de la resistencia y del exilio.

En el relato de Lena se mezclan también los distintos episodios de la lucha estudiantil, de su trabajo en un periódico que debe sortear la censura, del apoyo a su hermano, de su exilio en Francia, de su intento de escribir una pieza de teatro, de sus dificultades económicas, de la pérdida del hijo que iba a nacer... Y a sus recuerdos se suman los de su madre, que se ve también obligada a evocar el pasado: «Como a agua mina da fonte. Para chegar a cumprir

¹ Existe una versión española: ¡A por otra, compañero! Ed. Anagrama. Barcelona, 1981.

seu caminho e se dissolver na imensidão verde do mar, primeiro era preciso que a terra drenasse seu lençol d'água. A memória tinha coisas parecidas. E havia momentos em que era indispensável recordar» (Machado, 2008b: 282).

Las referencias a la memoria son numerosas a lo largo de la novela, pues es ella la que desvela la realidad y, a la vez, permite que cicatricen las heridas aún sangrantes. En definitiva, es ella la que da sentido al relato que, a veces, es similar a un castigo físico, a una forma de apaleamiento: «Não deixava de ser uma surra, pensou. Moida de pancada pela memoria» (Machado, 2008b: 288). Y también un imperativo: «Lembrança não tem jeito... Não se manda na memoria, ela é que manda na gente» (Machado, 2008b: 316-317).

Tropical Sol da Liberdade es una de las pocas novelas brasileñas que, con intensidad y profundidad, han tratado el tema de la represión de la dictadura de una forma explícita, con descripciones de una crudeza extraordinaria. También narra el exilio gracias a los testimonios de personas que lo sufrieron como Anna, cuyo nombre original es Sebastiana, que se casa con un alemán y rehace su vida, pero no consigue olvidar su tierra natal. Raimundo, que tras realizar todo tipo de trabajos para sobrevivir acaba por volver clandestinamente a Brasil y morir de forma violenta en el interior de Pernambuco. Antônio, que acabará instalándose en la ciudad francesa como corresponsal del periódico para el que trabaja. Adalberto, un científico que decide permanecer en Europa, pues solo allí puede desarrollar su trabajo de forma eficaz. Paulo, que vende cacahuetes calientes por las calles parisinas y no deja de pensar en regresar al lugar donde nació. Todos ellos con sus historias personales corresponden, con casi total seguridad, a personajes reales que la periodista Ana Maria Machado, que también vivió su exilio en París, entrevistó o conoció personalmente. A ellos habría que sumar una buena cantidad de historias de personajes del ámbito latinoamericano con los que, sin duda, la escritora conversó en el exilio.

Sorprende la gran cantidad de recursos de los que se sirve la autora para urdir su novela como son la crónica y el artículo periodístico, la correspondencia e, incluso, una pieza de teatro, que acompaña el relato y ahonda en el significado de los hechos que se describen y el ambiente claustrofóbico que habitan sus personajes. Aunque se mantenga siempre dentro del marco de la pura ficción, la novela tiene un poso autobiográfico innegable. Los hechos narrados han sido también vividos como revela la expresividad y la precisión de los detalles, al tiempo que muestra una filosofía de vida y un afán de constituirse como creadora según queda reflejado en la personalidad del pintor Luís Cesário quien llega a precisar: «Artista só consegue criar porque antes aprende

a perceber, a ver, ouvir, cheirar, pegar, sentir o espaço, mergulhar no tempo» (Machado, 2008b: 178).

Esta explicación de cómo debe proceder un artista plástico o literario define también una filosofía a la que será fiel Ana Maria Machado. En sus libros, en consecuencia, se siente y se huele, se contempla y se saborean los alimentos terrenales, los paisajes, los frutos y las florestas brasileñas, las calles parisinas o londinenses, los atisbos de belleza enmarañada con la miseria de una ciudad como Río de Janeiro y su espectacular bahía. Hasta la misma memoria tiene el espesor de una cuajada de queso:

Também na memória tem um coalho que estanca o fluxo. E Lena sabia que, se conseguisse trabalhar e temperar bem essa coalhada de lembranças trazidas de novo ao coração, recordadas, se pudesse peineirar direito, separar o soro da massa, e esperar a fermentação e a maturação, talvez conseguisse um bom queijo... Deixar vir as lembranças, peneirar, separar, implicava necessariamente sentir dor de novo. (Machado, 2008b: 136-137)

Tropical Sol da Liberdade es, por tanto, una narración de la memoria y de la lucha de un ser humano, una mujer, por superar el pasado y seguir viviendo, pues la vida es semejante a un fruto maduro que se puede saborear y oler, y tocar como el cuerpo de un amante. Lena, como otras protagonistas de las novelas de Ana Maria Machado, despliega todos sus sentidos y se entrega con plenitud a su propia vida, aunque sea dolorosa o intrincada.

Si Lena es una mujer dividida entre un pasado desolador y un presente al que tendrá que enfrentarse con decisión, pues el corazón tiene que continuar latiendo, Liana en *O Mar Nunca Transborda*, se verá obligada a reconstruir el pasado y la historia de una casa y un paisaje que se perderán para siempre.

No sentiremos en esta última novela la angustia y la separación que sufre la protagonista de *Tropical Sol da Liberdade*, aunque Liana se ve también distante de su país como corresponsal de un periódico en Londres. La protagonista de *O Mar Nunca Transborda* recuerda ese lugar idílico, que es el Manguezal dos Reis Magos, al que acudía en su infancia en compañía de sus padres y abuelos. Son «lembranças de outros tempos, um baú de tesouros desenterrado junto a um pé de guriri numa praia de Manguezal» (Machado, 2008a: 19).

Pero los recuerdos de ese lugar están preñados de historia, una historia que parece haberse guardado en el baúl de la memoria colectiva, como explica la protagonista. No hay documentos, no hay biografías ni libros, solo historias que viajan en el tiempo, que son contadas de padres a hijos a lo largo de generaciones. Desde el primer navío portugués que llegó a la costa y desde que su

capitán decide dejar en tierra a dos de sus marineros, un tocador de gaita y un carpintero con el fin de que construyan una pequeña factoría de palo-brasil. Pero el capitán que les encarga esa tarea y promete regresar, no lo hará nunca. Nuno, el carpintero, rebosante de nostalgia por su tierra natal y aprovechando otro navío que recalca en la costa, no tardará en irse. Sin embargo, Gonçalo, el tocador de gaita, descubrirá su hogar en aquella tierra de manglares y arrecifes, de aires apacibles y frutos tropicales, de abundante caza y pesca, de mujeres afectuosas mucho más seductoras que las ásperas portuguesas. Será él quien acabará por fundar una dinastía mestiza que llegará hasta nuestros días, hasta las ensoñaciones de Liana, la protagonista de la novela.

La narración está construida como una casa con un tejado a dos aguas, con dos vertientes. Una de ellas cuenta las jornadas de la joven periodista, de sus afanes y sus luchas por autoafirmarse en la redacción del periódico, de su enorme capacidad para gozar los placeres que la vida puede ofrecerle, desde su entrega amorosa a un joven fotógrafo de raza negra o los paseos por las riberas del Támesis hasta la degustación de los alimentos y de los platos que cocina y saborea con el mayor deleite. La otra vertiente es justamente la que ofrece el desarrollo de los acontecimientos desde la llegada de Gonçalo al Manglar tal como ha sido transmitida por las diferentes generaciones: una historia —con hache minúscula—, que Miguel de Unamuno hubiera denominado «intrahistoria» y que no es sino la existencia de las colectividades humanas: el poso de la vida. En esta vertiente de la novela encontraremos leyendas, pasiones incontroladas, escenas enternedoras, descripciones inolvidables. Y eso es justamente la «intrahistoria»: la vivencia de las gentes y del tiempo que han dejado su huella en nuestra carne.

El Manguetal dos Reis Magos guardará la memoria de la llegada de los primeros jesuitas, del padre José como uno de grandes defensores de los indígenas contra los colonos esclavistas, de los hijos, nietos y biznietos de aquel legendario Gonçalo, de Marianita, la jovencita embarazada que apareció en el manglar y que sería acogida por aquella comunidad mestiza. Marianita se convertirá en un símbolo, pues siendo blanca y rubia tendrá un hijo de un esclavo negro y acabará por amantarlo junto a un niño indígena, cuya madre ha muerto a causa del parto. Es tan expresiva esta escena que el padre jesuita, que cuida de la misión, llegará a pensar que «gostaria de ver pintado, qual alegoria da própria colônia: madona loura a se repartir entre um curumim da terra e um molecote africano» (Machado, 2008a: 99).

Será Marianita, la guerrera y matriarca, quien dirigirá la defensa de la pequeña aldea frente a la llegada de los holandeses, que querían apoderarse de esa parte de la costa. Lo hará arrojando a los invasores, desde lo alto de las casas, el contenido de vasijas llenas de agua hirviendo, desechos y piedras labradas para la construcción de la iglesia. A la valentía y bravura de Marianita, que muere defendiendo a su descendencia de los cazadores de esclavos, os *capitães-do-mato*, habría que añadir la de Danda, la esclava fugitiva que irá a esconderse entre la maleza que bordea la aldea. Danda es la dueña de las historias «de bichos e almas de outro mundo, de sobas e feiticeiros, de deuses e estrelas» (Machado, 2008a: 147). Historias donde se juntan todas las tradiciones orales, las provenientes de Africa y del Brasil de los quilombos con Zumbi dos Palmares a la cabeza. También se podría destacar el hermoso retrato de la niña, que apareció en la playa y cuyo origen nadie conoce, una niña que parecía haber sido engendrada por el mar y a la que llamarán Maria do Mar, o Dumar, y que sorprenderá a sus familiares y a todos los habitantes de la aldea por la sabiduría de sus predicciones y observaciones. El relato de las hazañas de estas tres mujeres tiene un aroma épico, que ha sido transmitido oralmente. Son, en este sentido, tres personajes míticos, herederos de la tradición africana y griega, que tantas similitudes tienen, como ya han destacado algunos críticos, tanto en sus relatos como en la configuración de sus dioses u orixás. Marianita, Danda y Dumar son mujeres legendarias, valientes, madres fecundas de extensas estirpes, matronas y matriarcas, que aman como quien celebra, comen como quien reza y preparan sus alimentos como quien rinde un culto.

La poderosa fuerza de estas mujeres se refleja indudablemente en la personalidad de Liana, la protagonista de la novela, que luchará por mantener ese lugar en el que se asentó su bisabuelo. Heredera de las historias que emergen de la tierra fértil del Manguezal, Liana está habitada también por el pasado como por un presente lleno de sensaciones y exuberancia de vida.

En *O Mar Nunca Transborda* se mezcla, por tanto, la épica con la vida cotidiana, el pasado anónimo, la intrahistoria, engrandecida por la narración heroica, con el presente: la memoria, con todas sus resonancias filosóficas, con la actualidad.

También en *Palavra de Honra*, Ana Maria Machado vuelve a explorar los senderos intrincados de la memoria. La novela es la historia de una brasileña, Leticia, una joven bióloga y psicóloga, que decide escribir la larga historia de su familia. Una historia que se remonta al viejo Almada, quien se retiró del

mundo a los sesenta años para vivir en compañía de sus recuerdos de cuando era el niño José, allí, en su Portugal natal, y soñaba con viajar a Brasil y hacer fortuna. A su larga estirpe brasileña pertenece esta joven Letícia empeñada en recuperar del «baúl de los recuerdos» esas historias que le constituyen como ser humano tan sólidamente como los hechos de su propia vida. Letícia, como antes comentaba, se sumerge en las aguas de la «intrahistoria», esa historia formada de recuerdos que luego se convierten en relatos, o en leyendas, hasta que alguien se atreva a trasladarlas a un papel para que no se pierdan en las inmensurables aguas del olvido, del tiempo sin memoria. Para ello, la presunta escritora, que muy bien podría ser la autora del relato, se apoya en los textos de una tía abuela, que aparece sorprendentemente en la vida de la protagonista y de su familia. Serán sus relatos los que avivarán los recuerdos de las diferentes generaciones de los Almadás. El mismo José, padre de la estirpe, descubrirá en la memoria su propia inmensidad, pues «trascendía a si mesmo a ao mesmo tempo se descobria parte de algo muito maior. Quase como a terra, cuja fecundidade vence a morte ao se alimentar de detritos mortos para gerar novas vidas» (Machado, 2005: 96). Se podría analizar esta capacidad de totalidad de la memoria a la luz de la filosofía de Henri Bergson o de la narrativa de Marcel Proust.

En otras ocasiones la autora se adentra directamente en la novela histórica como sucede en *Um Mapa Todo Seu*, donde se narran las andanzas amorosas de Joaquim Nabuco (Quincas) y la financiera Eufrásia Teixeira Leite (Zininha) o también en *A Audácia dessa Mulher*, que describe la aparición de Capitú, el célebre personaje machadiano de *Dom Casmurro*. En todo caso, siempre es la memoria el sostén de estas narraciones, una memoria vivenciada o imaginada, que sirve de soporte a la literatura como vida o a la vida sentida como literatura.

La escritora brasileña siguió los cursos de Roland Barthes en la *École Pratique des Hautes Études*, quien dirigió también su tesis doctoral sobre Guimarães Rosa, *Recado do nome* (1976). Este ensayo es más que necesario para comprender los diferentes estratos, como placas en la superficie narrativa, en una novela como *Grande Sertão: Veredas*. Se deberían estudiar con más detalle las aportaciones de Ana Maria Machado a la lectura de esta novela, con la visión simbólica que supone interpretar la obra rosiana en base a los nombres de sus personajes, lo que le da una dimensión nueva de carácter épico, mítico o místico, según sea el enfoque de la lectura que decidamos emprender.

Podemos también rastrear en su obra las huellas de ese autor de difícil clasificación que fue Roland Barthes. Y esas huellas indelebles están asociadas

al «saber con sabor», al texto como expresión del placer, a la escritura como cuerpo o, como diría el escritor francés: «meu próprio corpo (e não somente minhas idéias) pode *ajustar-se* às palavras, ser, de certo modo, criado por elas» (Barthes, 2003: 169). Existe en la actitud narrativa de Ana Maria Machado una presencia física que las palabras apenas trasladan como lo hace la corriente de un río, palabras que levantasen, como si se tratara de un edificio, un cuerpo vivo. Lo que leemos lo sentimos en la carne, como si esas formas verbales fueran apenas una manifestación corporal, sensual.

«O texto—continúa preguntándose Barthes—tem uma forma humana, é uma figura, um anagrama do corpo?» (Barthes, 1980: 53). Son palabras que servirían muy bien para describir la obra, los textos, de Ana Maria Machado que nos muestran esa sensación de gozo tanto a la hora de escribir en su caso, como de leer en el nuestro: un deleite que se expresa en las escenas de sexo, en la preparación de las comidas y en la degustación de los alimentos, en la descripción de una naturaleza lujuriosa. De todo ello hay numerosos ejemplos. Basta mencionar como uno de los recuerdos que logran salvar a la traumatizada Lena, en *Tropical Sol da Liberdade*, es justamente la excursión junto a su abuelo y tíos a la plantación de cacao atravesando riachuelos y espacios ocupados por la mata atlántica, descubriendo plantas y frutos. O los sabrosos platos que prepara Liana en *O Mar Nunca Transborda* para compartir con Tito, su pareja, con quien también gozará los deleites eróticos a los que los personajes femeninos de las novelas de Ana Maria Machado se entregan con fruición.

No quiero concluir mi texto sin mencionar, aunque brevemente, la importante contribución de la escritora brasileña al campo de la literatura infantil. Y entre sus numerosos trabajos en este ámbito habría que destacar especialmente uno: el relato *O Cavaleiro do Sonho*, sobre las aventuras y desventuras de Don Quijote de la Mancha. Este bello libro, que ha tenido numerosas ediciones, está ilustrado con los magníficos dibujos del pintor Cândido Portinari que, ya enfermo de cáncer, realizó sobre la obra cervantina. Se trata, sin duda, de una bella e importante contribución al personaje más conocido universalmente de la literatura en lengua española. Ana Maria Machado es, en definitiva, una de las escritoras de la actual narrativa femenina brasileña que ha levantado su voz y la fuerza de su texto, como lo hizo y hace el Caballero de la Triste Figura, contra las injusticias de un mundo donde tantos agravios hay por deshacer y tantos entuertos que enderezar.

Referencias bibliográficas

- Barthes, Roland. (1980). *O prazer do texto*. Edições 70: Lisboa.
- Barthes, Roland. (2003). *Roland Barthes por Roland Barthes*. Estação Liberdade: São Paulo.
- Gabeira, Fernando. (1988). *O que é isso, companheiro?* Guanabara: Rio de Janeiro.
- Machado, Ana Maria. (2005). *O Cavaleiro do Sonho*. Mercuryo Jovem: São Paulo.
- Machado, Ana Maria. (2005). *Palavra de Honra*. Nova Fronteira: Rio de Janeiro.
- Machado, Ana Maria. (2008a). *O Mar Nunca Transborda*. Nova Fronteira: Rio de Janeiro.
- Machado, Ana Maria. (2008b). *Tropical Sol da Liberdade*. Nova Fronteira: Rio de Janeiro.
- Machado, Ana Maria. (2011). *A Audácia dessa Mulher*. Alfaguara: Rio de Janeiro.
- Machado, Ana Maria. (2015). *Um Mapa Todo Seu*. Alfaguara: Rio de Janeiro.

HISTORIA Y FICCIÓN EN *TROPICAL SOL DA LIBERDADE* DE ANA MARIA MACHADO¹

História e ficção em Tropical Sol da Liberdade de Ana Maria Machado

History and Fiction in Ana Maria Machado's Tropical Sol da Liberdade

Ascensión RIVAS HERNÁNDEZ

Universidad de Salamanca, España
sisina@usal.es

RESUMEN: En este artículo partimos de la idea de que *Tropical Sol da Liberdade*, de Ana Maria Machado, es una novela histórica de la posmodernidad porque los acontecimientos que cuenta sobre la represión durante la dictadura militar aparecen formando parte del decorado, como hechos vividos por los personajes. La autora, además, se sirve de dos recursos para darle valor artístico a la narración: el juego metaficcional, que incluye contenido autobiográfico, y los elementos simbólicos que universalizan el contenido. El resultado es una novela muy compleja con diversos planos de lectura.

Palabras clave: novela histórica; juego metaficcional; simbología; Ana Maria Machado.

¹ Este trabajo se ha escrito al amparo del GIR «ELBA» (Estudios de Literatura Brasileña Avanzados) que dirijo en la Universidad de Salamanca.

RESUMO: *Tropical Sol da Liberdade*, de Ana Maria Machado, é um romance histórico da pós-modernidade, porque os fatos históricos que conta sobre a ditadura militar não aparecem em primeiro plano, mas como fatos vividos pelas personagens. Além disso, a autora utiliza dois recursos para dar valor artístico à sua narrativa: o jogo metaficcional, que inclui conteúdo autobiográfico, e alguns elementos simbólicos, que universalizam o conteúdo. O resultado é um romance muito complexo com diferentes níveis de leitura.

Palavras-chave: romance histórico; jogo metaficcional; conteúdo simbólico; Ana Maria Machado.

ABSTRACT: Ana Maria Machado's *Tropical Sol da Liberdade* is a postmodern historical novel because the historical facts about military dictatorship appear as experienced by the characters. In order to give an artistic value to the narrative, the author uses two resources: the metafictional one, which includes autobiographical content, and symbolic elements. The result is a very complex novel with different levels of reading.

Key words: historical novel; metafiction; symbolism; Ana Maria Machado.

1. *Tropical Sol da Liberdade* y la novela histórica de la posmodernidad

La dictadura militar brasileña comenzó con el Golpe de Estado contra el presidente João Goulart el 31 de marzo de 1964 y terminó en 1985 cuando el congreso aprobó la enmienda constitucional que la abolía, aunque la nueva Constitución no fue promulgada hasta 1988. En aquel momento, la economía del país estaba aquejada de serios problemas de inflación y a ello se unió el deseo de los partidos de derechas de desbancar del poder a Goulart. Al presidente, en efecto, lo miraban con recelo no solo los moderados del interior, sino también un bloque tan poderoso como Estados Unidos, que temía el excesivo viraje de Brasil hacia la izquierda y con él la instauración del comunismo, extremo especialmente grave al tratarse del país más grande del cono sur americano. El golpe fue apoyado por importantes medios de comunicación como *O Globo* y *O Jornal do Brasil*, por ciertos sectores de la Iglesia Católica, por gran parte del empresariado y por los gobernadores de algunos estados influyentes como São Paulo, Guanabara y Minas Gerais.

Con la dictadura se abolieron los partidos de izquierda y se estableció una férrea censura en la prensa, medidas que se intensificaron con el transcurso del tiempo. De ahí que quedara derogada la Constitución y que entrara en vigor

el llamado «Acto Institucional n.º 1» del 9 de abril de 1964, ley que impedía la elección popular del Presidente de la República y que limitaba los derechos políticos, obligando a un elevado número de opositores a abandonar el Parlamento. Todo ello motivó que surgieran grupos de resistencia, sobre todo entre los estudiantes y entre las asociaciones de izquierda, ante los que el Gobierno actuó con dureza, en muchos casos de forma heteróclita utilizando el arresto indebido y la tortura (Castro, sf). La represión dio origen a sonoras protestas y a algunos de los episodios más tristes de la Historia reciente de Brasil.

Tropical Sol da Liberdade, de Ana Maria Machado, recrea el tiempo de la dictadura, concretamente se detiene en los trágicos acontecimientos de 1968 cuando en una reunión estudiantil, que tuvo lugar en el restaurante Calabouço de Río de Janeiro, la policía mató a un joven, hecho que provocó el aumento de los disturbios y un recrudecimiento de la represión. Machado habla de aquellos días no con el deseo de constatar fielmente los hechos como haría un cronista, sino desde la ficción, mezclando lo sucedido con circunstancias y personajes creados para tal fin, uniendo la Historia y lo artístico.

Desde una perspectiva amplia, el texto puede incluirse dentro de la novela histórica, un subgénero surgido durante el Romanticismo en el que sus cultivadores originales, Walter Scott a la cabeza, pretendían mostrar su descontento con la época que les había tocado vivir. Con ese fin, ambientaban el contenido en otros tiempos que creían «más bell[o]s, nobles y heróic[o]s, situables casi siempre en una Edad Media más o menos convencional» (Baquero Goyanes, 1998: 76). Como señala Baquero Goyanes, hasta finales del siglo XX las novelas históricas se ambientaban en épocas lejanas y mezclaban los hechos reales con los ficcionales, priorizando lo histórico sobre los valores estéticos. En palabras de Valles (2002: 404) trataban de «reconstruir un modo de vida pretérito y ofrecerlo como pretérito», y como consecuencia de ello daban mayor importancia al carácter documental o informativo que a lo creativo y lo estético.

En la posmodernidad, sin embargo, la novela histórica vivió un cambio de paradigma que Álamo Felices (2011: 85), basándose en la opinión de Rodríguez Pequeño (2008: 147)², explica por una transformación previa en el modo tradicional de concebir la Historia que da lugar a «un peculiar historicismo que destaca la insustituible originalidad de cada momento temporal»

² Esta es la cita: «[L]a Historia ya no es considerada un proyecto global, universal y unitario, común y optimista, de reafirmación de la conciencia».

(Rodríguez Pequeño, 2008: 147). De ahí, concluye Álamo Felices (2011: 85), que en la novela histórica de la posmodernidad el material histórico, «antes medular, se vuelv[a] contingente», y que los elementos de carácter ficcional como el punto de vista de la narración y la subjetividad del autor entre otros, se sitúen en primer plano.

En esta forma de entender el género, la Historia se sitúa a modo de trasfondo en el que se mueven los personajes, y es a ellos, antes de ficción, a los que les suceden los acontecimientos reales que inmediatamente aminoran su relieve ante el ímpetu arrollador de lo artístico. Encontramos ejemplos de novela histórica posmoderna en *Galíndez* (1990) de Manuel Vázquez Moltalbán, *El hombre que amaba a los perros* (2009) de Leonardo Padura, en las narraciones de Arturo Pérez Reverte (Álamo Felices, 2011: 85) y en *Tropical Sol da Liberdade* de Ana Maria Machado, obras no constreñidas por los hechos en bruto³.

Partiendo de este concepto posmoderno de novela histórica, la escritora brasileña recupera como trasfondo de su narración la época en la que miles de jóvenes se opusieron al régimen dictatorial de Costa e Silva en una lucha clandestina que abrió heridas profundas en la sociedad del país. Para ello, la autora centra el contenido en una figura femenina –Lena– que atraviesa una difícil circunstancia personal, en gran parte debida a los acontecimientos históricos. La novela relata su experiencia vital, al hilo de la cual se desentraña la realidad política.

El texto se inicia con el regreso del personaje a la casa familiar después de un largo período de fracasos y desafección en diversos ámbitos de la vida. Con su retorno, Lena pretende recuperarse del daño físico provocado por la fractura en un dedo del pie que no reviste excesiva importancia y, sobre todo, busca curar las aflicciones del alma que se iniciaron con su exilio durante la dictadura, a lo que se une una compleja relación con su madre y una grave crisis de pareja. Como dice el narrador, «[e]ra apenas uma mulher machucada que precisava se fechar numa toca e ficar passando a língua nas feridas até cicatrizar» (Machado, 2008: 12).

³ Algo parecido sucedía, no obstante, en narraciones anteriores cuyo fin era plasmar un determinado ambiente. De hecho, algunos autores cultivadores del género como Pío Baroja creen que la novela histórica está más capacitada para mostrar la atmósfera social, precisamente porque no se le exige contar la Historia con fidelidad absoluta, y así lo señala en su ensayo «La objetividad de la Historia»: «Es más exacta la novela buena para reflejar un medio social que el libro histórico excelente. En la novela, ya se sabe que todo lleva un fin estético, y teniendo en cuenta este punto de vista, hay en el libro novelesco exactitud y verdad» (1949: 957).

Pero Machado no se queda solo en la adopción de un punto de vista particular para relatar los hechos históricos. Para conseguir que la Historia se convierta en un decorado al fondo aunque significativo, la escritora se sirve de otros recursos, el primero de carácter técnico –contraponer la realidad a la ficción en un juego de carácter metaficcional– y el segundo vinculado con el contenido –dotar de valor simbólico a ciertos elementos del texto– como trataré de mostrar a continuación.

2. El juego metaficcional

Una de las claves de la novela se encuentra en las relaciones que establece entre la realidad y la ficción, fundamentales dado el contenido del texto y el género en el que se enmarca. Lena es periodista de profesión, pero después del exilio se plantea la necesidad de contar lo sucedido no desde la fidelidad a los hechos, sino desde un punto de vista artístico. La idea surge en una conversación con Honório, que le propone relatar su historia escribiendo unas memorias personales, lo que le sirve para reflexionar sobre la realidad y su relación con la ficción.

El diálogo entre los dos aparece al principio, en el capítulo II, y cobra carácter metaficcional. Es, de hecho, toda una declaración de intenciones sobre el texto que el lector tiene en sus manos y sobre el modo en que ha de ser interpretado. A Lena, y al autor implícito con ella, le interesa contar la verdad de los acontecimientos históricos de la manera más fiel posible, pero el personaje femenino se plantea la posibilidad de que en la realidad del país haya intereses bastardos que permitan que la mentira se inmiscuya, anticipando el concepto de *posverdad*⁴. Por ello se refiere a la enorme dificultad de narrar con realismo y honradez una circunstancia tan compleja como la de la dictadura brasileña. Después de rechazar el recurso a la posverdad⁵ y manifestar su escasa fe en el género memorialístico, Lena apuesta por relatar los hechos en una obra

⁴ Aunque el concepto no es nuevo, sí lo es el vocablo, que se hizo muy popular tras la llegada de Donald Trump a la casa Blanca y el triunfo del Brexit en Inglaterra. Fue la palabra del año 2016 para el *Oxford Dictionaries* y la Real Academia Española de la Lengua la incluyó en su *Diccionario* en 2017, donde aparece definida como «distorsión deliberada de una realidad, que manipula creencias y emociones con el fin de influir en la opinión pública y en actitudes sociales».

⁵ Resulta interesantísimo señalar la presencia de la posverdad en la novela, concepto quizá inherente a cualquier régimen de poder autoritario. En el diálogo que mantienen Lena y Honório, se plantea la posibilidad de contar cosas falsas sobre lo sucedido, a lo que ella se opone radicalmente.

narrativa de ficción donde es posible «misturar personagens, fundir situações, inventar coisas novas, cortar o que não interessa» (2008: 32-33). No obstante, Honório plantea la posibilidad de que quien leyera esa hipotética novela basada en hechos reales, tal vez la interpretara en clave de realidad:

Você diz que é a ficção e vai ficar todo mundo querendo descobrir a quem se referem os fatos, quem é o equivalente real de cada personagem. No fim, ainda vão te acusar de autobiográfica, confesional, sei lá, esses pecados de romancista. Ainda acho melhor você partir para ser jornalisticamente objetiva e contar o que você viu o viveu. (2008: 33)

Fiel a su concepto posmoderno de *novela histórica*, Machado hace que la intención de su personaje sea contar los hechos tal como los vivió. No se tratará, por lo tanto, de mostrar la situación histórica en bruto, sino de referir lo que Miguel de Unamuno denominaba la *intrahistoria*, es decir, la historia interior según la vivieron personas concretas. El mismo narrador alude a ello cuando pone en estilo indirecto una intervención de Honório en la que cita la letra de una conocida samba: «A dor da gente não sai no jornal» (2008: 35), dice en referencia a la aflicción de los seres anónimos que nunca serán protagonistas de las crónicas. Pues bien, sobre eso quiere hablar Lena en su hipotético texto. Además, la protagonista no pretende contar la parte cruenta de los hechos —el encarcelamiento y la tortura de los opositores al régimen, que no experimentó—, sino lo que ella misma denomina *la periferia*, ese espacio en los márgenes donde estaba la gente de apoyo, como le dice Honório:

Sente na frente da máquina e comece a contar. Da turma que estava no olho do rodaminho, no vértice do furação, já teve muita gente contando, dando depoimento. Conta o teu lado, Lena. Isso que você está chamando de visão da periferia. Em que medida uma ação que você não escolheu afetou a sua vida? (2008: 34)

La ausencia de escenas de violencia explícita es para algunos estudiosos como Umbach y Vargas (2013: 269) la razón de que la novela de Machado no suela citarse cuando se habla de la literatura de la represión, aunque como afirma Honório, el personaje que vivió los acontecimientos en el ojo del huracán, se trataba de un punto de vista novedoso, como indudablemente sabe la autora. Esta perspectiva, además, le permite contar los hechos que conoce porque los vivió en primera persona como afirma en una entrevista⁶. De este

⁶ En efecto, en una entrevista que apareció en el *Diário de Notícias*, la propia Ana Maria Machado cuenta su experiencia, que coincide con algunos hechos que se relatan en la novela: «Eu era professora universitária e os professores que eram mais críticos foram diretamente atingidos.

modo, además, el texto se reviste de un interesante contenido autobiográfico que da origen a un perspectivismo claramente metaficcional, porque la novela que el lector tiene en sus manos contiene a su vez una obra literaria cuya autora es la protagonista de la primera⁷, en la que se cuentan hechos reales que le sucedieron al personaje femenino y a la misma autora real de la obra.

A continuación, el narrador, y el autor implícito con él, aporta una importante clave de lectura al señalar que el propósito de Lena no sería tanto contar algo completamente inventado («sentia também que ficção não tinha nada a ver com isso, podia ser uma coisa inventada ou acontecida») como «botar para fora alguma coisa, [...] traduzir com palavras o olho do furação íntimo de quem escreve, [...] permitir que a linguagem fosse mais importante que os fatos do enredo» (2008: 35). Se trataría, por lo tanto, de narrar lo que le sucedió a Lena (también a Machado) y en este sentido su escrito tendría carácter catártico (con él trataría de exorcizar el pasado atroz) y no buscaría ser absolutamente fiel a los hechos históricos, como dice el personaje, sino recoger el espíritu de los acontecimientos desde la ficcionalidad⁸. Además, dada su compleja estructura, sus elementos simbólicos, su lenguaje cuidado y su componente metanarrativo, la novela se apartaría de las que buscaban la exactitud en el dato documental y se desentendían del componente estético (Pellegrini, 1996: 26).

Por outro lado, meu irmão Franklin Martins participou do sequestro do embaixador, Charles Burkner Elbrick, e usou meu carro. Fui presa no mesmo dia. Naquela época, estava casada com um médico, que tinha ganho uma bolsa de estudos para estudar na Europa. Tínhamos um filho de um ano. Em vez de esperar a bolsa que seria na Inglaterra, resolvemos passar pela Farnça. Lá conseguimos entrar na universidade. E fomos adiando a ida para a Inglaterra... Foi um período muito duro, de desenraizamento, crise de identidade. Falo muito disso em outro livro, *Tropical Sol da Liberdade*, [...].- O romance tem vários elementos autobiográficos e da experiência de outras pessoas». Recogido por Da Silva (2008: 266).

⁷ Que Lena es la protagonista de lo que cuenta en la obra teatral que escribe está fuera de duda. El narrador lo dice sin ambages cuando muestra el pensamiento de Amália, su madre, que después de leer fragmentos del drama, comenta para sí los hechos reales en los que se basa el texto: «Amália achou engraçado ler aquilo. Conhecia bem a história. De certo modo até tinha participado, foi ela quem fez a remessa bancária para a filha no exterior» (2008: 225). Un poco más adelante, incluso, señala que los nombres de los personajes no se corresponden con los de las personas reales a los que representan, aunque no es capaz de recordarlos: «É ela lembrava bem a história, só que tinha certeza de que o rapaz não se chamava Tiago, não, era um outro nome, ela não lembrava mais» (2008: 225).

⁸ Esta no es solo la pretensión de Lena cuando escribe su obra teatral, sino también la de Ana Maria Machado al componer la novela.

En *Tropical Sol da Liberdade*, Machado juega deliberadamente con la ambigüedad cuando alude de pasada al género del texto que Lena está pensando escribir. En algunas ocasiones podría parecer que se trata de una novela, aunque finalmente la protagonista escribe una obra de teatro. El equívoco, consciente, se debe a que se produce un juego de espejos en el que Lena representa a la propia Ana Maria Machado que, como su protagonista, vivió la represión y el exilio. El texto cobra así tintes autobiográficos. Machado se mira en su personaje femenino que escribe una pieza teatral sobre los hechos históricos y, al mismo tiempo, compone la novela que contiene a ese personaje y a su obra, un texto narrativo que, al fondo, habla del dolor infligido por la dictadura sobre su protagonista y en el que esta utiliza la escritura con un fin catártico. En este sentido, la novela de Machado responde a planteamientos metaficcionales porque en ella se reflexiona sobre la literatura y sobre el texto que el lector tiene en sus manos. Aunque lo más importante es que, mediante esta técnica especular, la autora pretende contar la realidad sin que la Historia aparezca en primer plano, como sucede en la novela histórica de la posmodernidad, al tiempo que cuenta su propia experiencia durante la dictadura también de forma indirecta, fingiendo que es su personaje el que vivió los hechos.

Por otra parte, en la narración de Machado, como sabemos, los acontecimientos sobre la dictadura constituyen solo una de las causas del malestar psicológico de Lena, a la que se une su crisis matrimonial y, en menor medida, la relación con su madre y sus males físicos. Es decir, que en la obra los hechos históricos no tienen una relevancia exclusiva. En ese nivel del texto se privilegia la figura de Lena y el tono es esencialmente intimista. Este es el motivo de que Machado, dentro de la historia que tiene a Lena como protagonista, cree la ficción de que su personaje femenino está escribiendo un drama sobre la represión de la dictadura, y su justificación, como ya se ha señalado, está en el valor catártico que tiene la escritura para ella, el mismo que tiene para la autora.

Además, en la novela el lector asiste a la elaboración de la escritura teatral, con reflexiones de su autora –Lena– sobre el modo de resolver los problemas técnicos y de contenido de la obra, lo que redundará en el nivel metaficcional del texto. De ahí que aluda a la necesidad de recurrir a ciertos artificios cuando proyecta la inclusión de personajes infantiles, dada la dificultad de encontrar actores que aguanten en escena (2008: 120); que se refiera a la imprescindible coherencia de tono (2008: 120) o a la inevitable evolución verosímil de los protagonistas (2008: 121). Incluso se plantea la viabilidad de desarrollar diferentes escenas o la importancia de priorizar la acción sobre las palabras (2008: 126)

3. Los elementos simbólicos

Otro recurso que utiliza Machado para introducir el elemento ficcional en *Tropical Sol da Liberdade* es cargar el texto de elementos simbólicos que subliman el valor de la historia al elevar el caso de lo particular a lo general. De este modo, una novela que se ambienta en un lugar y en un tiempo determinados, y que cuenta la circunstancia íntima y emocional de una mujer concreta, cobra sentido universal y trasciende el tiempo y el espacio concretos. Así, además de dar respuesta a la situación dolorosa que provocó la represión en Brasil durante la dictadura, el texto acoge significados más profundos sobre el origen, las relaciones materno-filiales, la patria, el dolor, la creación o el valor catártico de la escritura.

En el texto aparecen ciertos elementos simbólicos como la casa, el almendro, el sol, la madre (y el deseo de serlo), la escritura o la enfermedad. Todos están vinculados entre sí de modo que establecen una red de significados que, por su naturaleza y relaciones, hacen más compleja la intelección del texto. Lena, la protagonista, está en el centro de esa red porque los componentes remiten a ella o se vinculan con ella. En este sentido, además, los motivos señalados coadyuvan con el contenido histórico de la novela al subrayar o reforzar la acción y a los personajes.

3.1. *La casa*

En el texto, la casa es el espacio simbólico por excelencia y representa el refugio que busca la protagonista para recuperarse de su difícil situación vital con la intención de encontrar su lugar en el mundo. Este significado se aproxima a la concepción que ofrece Biedermann en su *Diccionario* (2013: 93) según la cual es «símbolo del hombre mismo que ha encontrado su puesto duradero en el cosmos». Como sabemos, Lena ha dejado su trabajo en el periódico para dedicarse a escribir una obra teatral sobre el exilio, pero al mismo tiempo, tiene roto un dedo del pie y su marido la ha dejado por otra mujer. En esta circunstancia, decide volver a la casa de su infancia, un lugar en el que vivió feliz, para recuperar las certezas perdidas y su anclaje vital. De hecho, el recuerdo de su abuelo y la seguridad que siempre emanó de su figura, serán fundamentales para que recobre la autoestima.

Además, la casa también representa el espacio de la madre, como ha señalado la psicología freudiana (Biedermann, 2013: 93), de modo que Lena

regresa a ese lugar que igualmente simboliza la seguridad maternal y su generoso apoyo incondicional:

Estava machucada, doente, em casa da mãe, ouvindo o tique-taque do velho relógio do avô na parede, com seu carrilhão que a cada quarto de hora trazia de volta a música da infância atemporal. Estava em casa. Da mãe. Ao mesmo tempo um lugar tão seu e tão sem lugar para si mesma, pensava Lena. Ainda mais agora, encruzilhada tão sensível, tendo largado o jornal para trabalhar na obra, botando ela mesma a argamassa em cada tijolo, de cada parede, de sua morada de palavras [...]. (2008: 43-44)

3.2. *La amendoeira*

En relación con la casa se sitúa la *amendoeira*, un árbol ornamental de gran envergadura, muy común en Brasil, que en el texto es un baluarte del espacio que representa la patria. La *amendoeira* es, además, alfa y omega porque abre y cierra la novela. Si en el primer capítulo se describe el valor totémico que el árbol tiene para Lena, en las líneas finales Amália –la madre– descubre que el cabello de su hija está lleno de sus flores y cuando se lo dice, ella, ya recuperada la confianza, responde: «Pode deixar, por dentro também está» (2008: 347). El sentido de esta respuesta, a todas luces simbólico, hay que buscarlo en el inicio de la obra, donde se explica que la *amendoeira* en el trópico tiene su ciclo particular y es capaz, a pesar del clima, de transformarse como si por ella pasasen las cuatro estaciones. Esta independencia es la que añora Lena cuando se encuentra abatida por la enfermedad, como también echa de menos la fuerza que emana del árbol, y así lo dice el narrador por medio del estilo indirecto libre que implica a la protagonista: «Quem sabe, um dia, a mulher conseguiria aprender com a árvore a se livrar das folhas caducas de quando em quando e ir buscar lá dentro do peito a gana de nascer de novo para começar outro ciclo» (2008: 18).

3.3. *El sol*

El sol es también un importante motivo simbólico, junto con la casa el más significativo de la obra. Aparece en su título, en el lema general que la abre y en el particular de muchos capítulos. Y lo hace también en el himno nacional brasileño, citado en el texto y relacionado con el título: «E o sol da liberdade, em raios fúlgidos», reza el himno; «Brilhou de novo o sol da

liberdade», dice la letra de la Samba do Salgueiro de 1946 que conforma el lema de la novela. El sol es un elemento esencial para entender el paisaje latinoamericano y está vinculado con la patria y con las señas de identidad brasileñas. De hecho, como revela Lena en uno de sus escritos, cuando un niño latinoamericano dibuja un paisaje, siempre le pone un sol colorido y sonriente porque «*não conseguem conceber um mundo sem sol. Mesmo quando nasceram no exílio*» (2008: 171).

En la narración, el sol representa la fuente de la vida, «[u]na fuerza heroica y generosa, creadora y dirigente», como señala Cirlot en su *Diccionario de símbolos* (1997: 421). Lena lo relaciona con situaciones altamente positivas como el sexo o la energía que necesita para escribir y para vivir: «*Mesmo sem clorofila, precisava do sol para transformar seus venenos em oxigênio respirável e botar para fora tudo o que fosse tóxico. E era sempre ao sol que ela sentia crescer, expandir, se integrar no universo todo*» (2008: 147), dice.

3.4. *La madre*

La madre también es una figura que compendia importantes valores simbólicos. Representa –como el sol– el origen de la vida, es refugio –como la casa– y el centro del núcleo familiar. En palabras de Biedermann (2013: 287) es el «gran símbolo de la causa primitiva y del estado de seguridad, [...] el símbolo de la transmisión de la vida a la personalidad propia». Por eso cuando Lena siente que su vida se tambalea, decide ir a la casa donde sabe que su madre la acogerá. Como dice el narrador al principio de la novela, «[l]ugar sabia que tinha sempre, enquanto a mãe lá estivesse» (2008: 11). De hecho, la madre tiene un papel esencial en la recuperación de Lena, como bien apunta Da Silva (2008: 271), que así mismo vincula la relación conflictiva entre madre e hija con la patria, porque si Helena Maria se queja de que su madre interfiere en su vida violando su intimidad, el poder político también se inmiscuyó en la vida de muchos ciudadanos durante la dictadura.

La madre, además, está vinculada con los acontecimientos históricos. En este sentido, representa a la patria, como se recoge en el *Diccionario de los símbolos* de Biedermann (2013: 287) que, en la lectura machadiana, se convierte en *matria* porque representa el origen y el origen es siempre femenino:

Tudo vinha de dentro. Como os fillos de seu útero. Maldição ou bênção, sabe-se lá o quê. Mais matéria do que patria, afinal, tudo parindo e sendo parido das mesmas entranhas. Como se o Brasil fosse ao mesmo tempo filho e mãe dela, mulher brotada

das pernas abertas da história, e por sua vez concebendo o futuro do país dentro do ventre. Sequência fêmea e fértil, de dor, sangue e leite. (2008: 140)

Vinculado con la madre está el frustrado deseo de Lena de tener un hijo. Durante el tiempo del exilio, estuvo embarazada pero perdió al bebé, hecho que se relaciona con situaciones negativas para ella como su primera separación matrimonial, el exilio y la dificultad de escribir: «Não criar nem procriar» (2008: 44), resume con eficacia el narrador. En el momento presente, la dificultad para quedarse embarazada se vincula con su fragilidad psicológica y emocional, que también se relaciona con sus problemas sentimentales, con la medicación que toma para recuperarse, con la dificultad para escribir y con el dolor de los recuerdos políticos. En *Tropical Sol da Liberdade* se da, pues, una interacción entre todos estos elementos: entre los recuerdos de Lena y su circunstancia presente o, lo que es igual, entre el pasado histórico de Brasil y el desequilibrio emocional de la protagonista, pero también entre la realidad efectivamente sucedida y la ficción creada para vehicular esa realidad. En el momento presente, el desánimo más atroz se abate sobre Lena, que solo es capaz de recordar los momentos tristes de su vida, en este caso la pérdida de su hijo, como se observa en el siguiente fragmento:

Aquele bebê que nunca chegara a viver, gestado sem recursos, perdido depois de meses em que cada dia ela tentou prolongar sua vida mais um pouquinho dentro de si, aquele filho sonhado e desaparecido, aquele vazio, nada mais disso ia ser preenchido um dia por uma criança que saísse de seu ventre, se aninhasse morninha e suave em seu colo, mamasse em seu seio, aquecesse seu coração. (2008: 210)

3.5. *La escritura*

La escritura también tiene un valor simbólico en la novela. Escribir es crear y en este sentido se vincula con la maternidad porque el que escribe crea (da a luz) una obra⁹. Pero en el momento presente, Lena es incapaz de componer un texto y de quedarse embarazada y esa doble imposibilidad revierte negativamente sobre su precario estado anímico.

⁹ En el siguiente fragmento se emplean términos que pertenecen al campo semántico de la gestación y el malogro del feto en referencia a la escritura: «Até mesmo as palavras que iam ser a ponte, o pára-quebras para o salto no escuro, já estavam lá dentro também, embriões de frases, expressões gestadas, floração germinando. Mas tudo ainda era potencial. E podia ser que não vivessem nunca, que ela estivesse mesmo condenada à esterilidade, a suportar que todo aquele universo interior mirrasse, definhando. Aborto. Ovo gorado» (2008: 127-128).

Además, escribir significa recordar el pasado, aunque los recuerdos intensifican el desequilibrio psicológico de Lena. Recordar supone revivir un tiempo amargo vinculado con el exilio, porque la mujer no escribe sobre sus emociones presentes, sino sobre la historia y el efecto de la historia sobre ella:

Pegou um outro trecho já escrito para reler. Será que valia a pena voltar a cair para tentar salvar isso? Para ir mais fundo na dor? Para iluminar num palco os deserdados do exílio, de que ninguém se lembrava e ninguém quis saber? (2008: 326)

Curiosamente, no obstante, la escritura es el paso necesario para que el personaje asuma su pasado y lo acepte, y, en este sentido, tiene un claro valor catártico, como ya se ha señalado.

3.6. *La enfermedad*

Otro elemento simbólico del texto es la enfermedad, que evidentemente tiene un carácter negativo. La novela se inicia *in medias res*, cuando la protagonista ha tocado fondo en su estado físico y emocional y siente que su futuro está lleno de limitaciones. Incluso la medicación que toma para paliar los síntomas tiene efectos secundarios que desaconsejan una posible maternidad y que la hacen sentir aún peor. Lena está aquejada de problemas de equilibrio, según su médico de carácter neurológico, de modo que puede marearse y caer al suelo en cualquier momento. Además, olvida las cosas cotidianas hasta el punto de verse de repente en la calle sin saber cómo ha salido, con qué propósito y adónde se dirige. Y por si esto fuera poco, tiene dificultades con el habla, por lo que a veces responde de manera inconveniente en una conversación normal sin saber que lo está haciendo. Estas manifestaciones de la enfermedad le hacen sentirse enormemente insegura y vulnerable, mucho más porque cree que no tiene con quien compartirlas. Su estado emocional es un torbellino en el que van y vienen ideas, dudas, temores, como señala el narrador por medio del estilo indirecto:

Será que a doença era só uma somatização de todos os impedimentos e obstáculos que sabia e previa? Será que era medo, preguiça, cagaço? Ou era por causa da situação dela com Alonso? Lá vinha ela de novo com essa roda-viva. (2008: 46)

Lena trata de salir de esa situación de conflicto y para ello necesita recuperar el pasado, analizarlo y conjurarlo. Este es el motivo de que en el texto se recupere la situación histórica y de que la protagonista escriba una obra de teatro sobre el pasado político. En este contexto es en el que hay que evaluar

el contenido catártico de la escritura, no solo para el personaje sino también para la propia Ana Maria Machado porque, como ya se ha señalado, las dos vivieron los hechos que transparecen en el texto y porque Lena es un *alter ego* suyo en la novela.

4. Conclusión

La conclusión que se puede extraer de la lectura de *Tropical Sol da Liberdade* es múltiple, como corresponde a un texto complejo. En primer lugar, se trata de una novela histórica de la posmodernidad en la que la Historia no se sitúa en primer plano. Por el contrario, es una especie de bajo continuo que cede el protagonismo a los personajes y a su desarrollo narrativo. Así, la obra cobra tintes intimistas y se centra en la circunstancia personal de una mujer en un momento dificultoso de su vida. Para introducir el elemento ficcional, la autora se sirve fundamentalmente de dos recursos: de un lado está la reflexión metaliteraria, que aporta interesantes claves de lectura y que enlaza con el componente autobiográfico del texto; y de otro el simbolismo de numerosos motivos que permite leer el contenido en un plano general y que dota al texto de un valor superior que lo eleva, universalizándolo, sobre la situación histórica concreta.

Referencias bibliográficas

- Álamo Felices, Francisco. (2011). *Los subgéneros novelescos (Teoría y modalidades narrativas)*. Almería: Editorial Universidad de Almería.
- Baquero Goyanes, Mariano. (1998). *Qué es la novela, qué es el cuento*. Murcia: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia.
- Baroja, Pío. (1949). «La objetividad de la Historia». En *Otros ensayos. Obras Completas VIII*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Biedermann, Hans. (2013). *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Paidós.
- Castro, Celso [s.f.]. *O golpe de 1964 e a instauração do regime militar*. Disponible en <http://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/FatosImagens/Golpe1964>.
- Cirlot, Juan Eduardo. (1997). *Diccionario de símbolos*. Madrid: Siruela.
- Da Silva, Claudiomiro Vieira. (2008). «O passado reinventado em *Tropical Sol da Liberdade*». En *Revista de Literatura, História e Memória*, vol. 4, n. 4, 263-277.
- Kusnir, Beatriz. (2007). «Pelo viés da colaboração: a imprensa no pós-1964 sob outro prisma». En *Projeto História*, São Paulo, n. 35, 27-38, dez. 2007.

- Machado, Ana Maria. (1988). *Tropical Sol da Liberdade*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Machado, Ana Maria. (2013). *Sol tropical de la libertad*. Madrid: Alfaguara.
- Pelegrini, Tânia. (1996). *Gavetas vazias: ficção e política nos anos 70*. São Carlos, SP: Edufsc-Mercado das Letras.
- Ramírez, Hernán. [s.f.]. *Dossier. La dictadura cívico-militar brasileña: 1964-1984*. En <http://historiapolitica.com/dossiers/dossierbrasil/?print=pdf>.
- Rivas, Ascensión. (2013). «*Sol tropical de la libertad*». En *El Cultural*, 8 de noviembre de 2013. Accesible en <https://elcultural.com/Sol-tropical-de-la-libertad>.
- Rodríguez Pequeño, Francisco Javier. (2008). *Géneros literarios y mundos posibles*. Madrid: Eneida.
- Umbach, Rosani, Úrsula Ketzer; De Vargas, Andrea Quilian. (2013). «*Tropical Sol da Liberdade: Narrativa e resistência em tempos de barbárie*». En *Revista Literatura em Debate*, v. 7, n. 12, 263-280.
- Valles Calatrava, José Rafael (dir.). (2002). *Diccionario de teoría de la narrativa*. Granada, Alhulia.

A (RE)APRESENTAÇÃO DE MACHADO DE ASSIS EM ANA MARIA MACHADO: A OUSADIA DE TRAZER O CLÁSSICO À MODERNIDADE

La (re)presentación de Machado de Assis en Ana Maria Machado: la osadía de traer lo clásico a la modernidad

The (Re)Presentation of Machado de Assis at Ana Maria Machado: the Dare to Bring the Classic to Modernity

Cristiane FERREIRA DE SOUZA

Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil

cristianesouza_31@hotmail.com

RESUMO: O presente trabalho tem como objetivo apresentar a relação que a literatura contemporânea ainda mantém com o texto clássico, tomando por base o romance *A Audácia dessa Mulher*, da escritora Ana Maria Machado. Nesse livro, a autora resgata e dialoga com uma das personagens clássicas mais conhecidas da nossa literatura, Capitu. Traçando um paralelo baseado na intertextualidade com o romance *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, e seguindo a leitura apresentada por Helen Caldwell, que defende a inocência da personagem, o texto de Ana Maria Machado transforma Capitu em Lina. Por se tratar de uma relação entre textos, o conceito de dialogismo trazido pelo filósofo russo Bakhtin, e pelos demais intelectuais que compunham o Círculo de Bakhtin, também se faz presente. Destaca-se a repercussão que a leitura de obras clássicas tem na produção contemporânea. Afinal, arte literária se faz com influências pregressas associadas à capacidade e ao valor artístico dos escritores que estão produzindo no momento.

Palavras-chave: contemporâneo; clássico; dialogismo intertextualidade.

RESUMEN: El presente trabajo tiene como objetivo presentar la relación que aún mantiene la literatura contemporánea con el texto clásico, a partir de la novela *A Audácia dessa Mulher*, de la escritora Ana Maria Machado. En este libro, la autora rescata y dialoga con uno de los personajes clásicos más conocidos de nuestra literatura: Capitu. Haciendo un paralelo basado en la intertextualidad con la novela *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, y siguiendo la lectura que presenta Helen Caldwell, quien defiende la inocencia del personaje, el texto de Ana Maria Machado transforma a Capitu en Lina. Al tratarse de una relación entre textos, también está presente el concepto de dialogismo creado por el filósofo ruso Bakhtin y otros intelectuales que integraron el Círculo de Bakhtin. Se destacará la repercusión que tiene la lectura de obras clásicas en la producción contemporánea. Después de todo, el arte literario se hace con influencias pasadas asociadas a la capacidad y valor artístico de los escritores que actualmente se encuentran produciendo.

Palabras clave: contemporáneo; clásico; dialogismo; intertextualidad.

ABSTRACT: This paper aims to present the relationship that contemporary literature still maintains with the classic text. For this, it builds on the novel *A Audácia dessa Mulher*, by writer Ana Maria Machado. In this book, the author rescues and dialogues with one of the most popular classic characters of Brazilian literature – Capitu. Drawing a parallel with the intertextuality based on the novel *Dom Casmurro*, by Machado de Assis, and following the version presented by Helen Caldwell, who preaches the innocence of this character, Ana Maria Machado's text turns Capitu in Lina. Because it is a relationship between texts, the concept of dialogism, brought by the Russian philosopher Bakhtin and other intellectuals who formed the Bakhtin Circle, became evident. The repercussion that the reading of classical works has on contemporary production will be highlighted. After all, literary art is done with past influences associated with the ability and the artistic value of the writers who are producing at the moment.

Key words: contemporary; classic; intertextuality; dialogismo.

1. Introdução

*‘É bom’, murmurei, ‘falar com os outros.’
‘Sim, mas só quando você fala e há alguém que responde’.
Elena Ferrante, do livro «A amiga Genial»*

Trataremos, neste breve estudo, de conceitos-chave trazidos a partir de reflexões introduzidas pelo Círculo de Bakhtin acerca, especialmente, do

discurso, do dialogismo e da intertextualidade. De início, falaremos do dialogismo e da sua importância para a compreensão da própria gênese do texto literário, tomando como exemplo as obras tratadas neste trabalho: *Dom Casmurro* e *A Audácia dessa Mulher*.

Em um segundo momento, trataremos do conceito de intertextualidade, introduzido por Julia Kristeva, cujo interesse também engloba o estudo de obras literárias. Aqui, buscaremos enfatizar não só o conceito, como também propor uma análise comparativa que envolva a relação existente entre a obra de Machado de Assis e a de Ana Maria Machado.

Ademais, é nosso objetivo mostrar como se deu o diálogo entre uma obra clássica da literatura brasileira e outra contemporânea, mostrando que se tratam de textos independentes, mas que dialogam entre si. Para se compor as análises explicitadas acima, foram trilhados percursos de pesquisa a autores de referência e leituras de textos de apoio, que constituíram a elaboração de dissertação de mestrado na Universidade Federal do Rio de Janeiro.

A análise das obras também contou com auxílio de textos publicados em revistas e divulgados por fundações dedicadas a pesquisas literárias no Brasil e no exterior. A coleta de dados contou com o auxílio de exemplares da Casa de Rui Barbosa e da Biblioteca Nacional, além de sugestão de leitura indicada pela autora cuja obra serve de estudo para esta comunicação.

Cabe-nos, aqui, portanto, mostrar como o dialogismo e a intertextualidade se mantêm presentes e enriquecem a literatura contemporânea na medida em que unem a figura do leitor a de um possível escritor. Dessa forma, essas páginas não são senão um estudo sobre temas que ousamos desvendar a respeito da literatura e da leitura dos clássicos hoje. Esse é um dos benefícios que podemos apreender do romance de Ana Maria Machado, *A Audácia dessa Mulher*, além do prazer de sermos (re)apresentados a uma nova personagem – Lina, outrora Capitu.

2. Conceitos de Bakhtin na literatura

2.1. *Dialogismo*

No início do século xx, o filósofo russo Mikhail Bakhtin, juntamente com outros intelectuais, desenvolveu diversos conceitos relacionados à linguagem. Dentre eles, abordaremos, aqui, o *dialogismo*.

Em um sentido mais geral, podemos entender o dialogismo como algo ligado à noção de diálogo, o que remeteria, com facilidade, à fala de personagens

nos textos narrativos, ao discurso direto e/ou aos turnos da fala tão fundamentais no texto dramático. Ainda, seguindo o senso comum incorporado ao termo diálogo, teríamos a sua relação com a cotidiana discussão sobre um tópico de interesse comum, podendo estabelecer uma simples conversa com nosso interlocutor sobre os mais variados assuntos e argumentos possíveis.

Entretanto, apesar dos usos listados acima, o diálogo trabalhado pelo Círculo de estudos, do qual Bakhtin fazia parte, e o que de fato interessa-nos aqui, está além do significado geral dado a tal palavra. As relações dialógicas estudadas por Bakhtin não coincidem, portanto, unicamente, com as falas de um diálogo concreto, mas sim com o que ocorre nele, com a forma e as significações do que foi dito.

Dessa forma, entendemos as relações dialógicas como relações carregadas de sentido, estabelecidas através de enunciados¹ e que possuem como referência toda a interação verbal. Em outras palavras, qualquer enunciado, se colocado no mesmo plano de sentido de outro enunciado ou no interior dele próprio, acaba por apresentar uma relação dialógica.

Nesse instante, deixemos que o próprio Bakhtin explique acerca das relações dialógicas

As relações dialógicas são possíveis não apenas entre enunciações integrais (relativamente), mas o enfoque dialógico é possível a qualquer parte significativa do enunciado, inclusive a uma palavra isolada, caso esta não seja interpretada como palavra impessoal da língua, mas como signo da posição semântica de um outro, como representante do enunciado de um outro, ou seja, se ouvimos nela a voz do outro. Por isso, as relações dialógicas podem penetrar no âmago do enunciado, inclusive no íntimo de uma palavra isolada se nela se chocam dialogicamente duas vozes... (Bakhtin, 2008: 210-211)

Dessa maneira, de acordo com Faraco (2009: 67), em citação referente ao filósofo russo, as relações dialógicas se caracterizam por serem um «tenso combate dialógico entre as fronteiras», entre os enunciados. Isso ocorre, pois acatar ou refutar um enunciado é também acatar ou refutar outros enunciados. Trata-se, assim, de uma escolha que preconiza aceitar/recusar um em detrimento

¹ Segundo Fiorin (2008: 20), em *Introdução ao pensamento de Bakhtin*, os enunciados «são as unidades reais de comunicação», «são irrepetíveis, uma vez que são acontecimentos únicos, cada vez tendo um acento, uma apreciação, uma entonação próprios». Assim, os enunciados apresentam autoria, intenção e posicionamento, por isso estão direcionados para um interlocutor, que pode ser um ouvinte ou um leitor.

de outro, incluindo não somente o que é dito, mas também as vozes sociais que acompanham os enunciados.

Assim, o diálogo pode ser visto como um lugar de disputa entre as vozes sociais que o acompanham, nos trazendo a constatação de que todos os enunciados se constituem a partir de outros. Mais ainda, podemos afirmar que essas vozes estão relacionadas ao poder circulante nas esferas sociais, isto é, as vozes que circulam na sociedade estão submetidas a um poder social. Dessa maneira, os enunciados estão em busca de uma resposta, seja ela afirmativa ou negativa, o que leva o dialogismo a se configurar em relações entre enunciados.

No momento em que os textos, no papel de enunciado, surgem como respostas no diálogo social de suas respectivas épocas, temos a presença de várias vozes no interior do texto literário. Dessa maneira, como nos diz Faraco (2009), nossos enunciados são sempre discurso citado, mesmo que não tenhamos essa percepção acerca deles devido às várias vozes que os compõem.

Portanto,

[...] todo falante é por si mesmo um respondente em maior ou menor grau: porque ele não é o primeiro falante, o primeiro a ter violado o eterno silêncio do universo, e pressupõe não só a existência do sistema da língua que usa, mas também de enunciados antecedentes – dos seus e alheios – com os quais o seu enunciado entra nessas ou naquelas relações (baseia-se neles, polemiza com eles, simplesmente os pressupõe já conhecidos do ouvinte. Cada enunciado é um elo na corrente complexamente organizada de outros enunciados. (Bakhtin, 2016: 26)

Unindo as questões conceituais desenvolvidas por Bakhtin a uma análise do romance de Ana Maria Machado, *A Audácia dessa Mulher*, percebe-se que a voz dada à personagem Capitu se apresenta, de maneira dialógica, controversa à da esposa do advogado Bento Santiago em uma tentativa de equidade. Tal semelhança pode ser compreendida como uma voz polifônica², considerando-se uma comparação entre os dois romances.

Além disso, com relação aos diálogos possíveis em ambos os textos analisados, buscamos o que nos diz a própria Ana Maria Machado no artigo *A mulher do ex-seminarista*, de agosto de 2015, acerca dessa possibilidade entre obras literárias: «fazer livros dialogarem entre si é um procedimento intrínseco à

² Bakhtin (2008: 16) enxerga o romance polifônico como aquele em que elementos a princípio incompatíveis «[...] são distribuídos entre si por vários mundos e várias consciências plenivalentes, são dados não em uma, mas em várias perspectivas equivalentes e plenas; não é a matéria diretamente mas esses mundos, essas consciências com seus horizontes que se combinam numa unidade superior de segunda ordem».

literatura. Um direito do autor e um presente para o leitor» (Machado, 2018: 37). Isso confirma a presença do dialogismo enquanto elemento enriquecedor para a produção da literatura contemporânea de qualidade.

Vale ressaltar, também, que apesar de afirmarmos que os enunciados são constituídos por discursos anteriormente citados, o Círculo de Bakhtin entende perfeitamente a presença da singularidade, ou seja, o sujeito é social, mas também é singular. Isso nos diz que cada sujeito é único e capaz de tornar seu discurso algo único também, ou seja, deve-se considerar a maneira particular com que o indivíduo vive e dialoga com a sua realidade, já que ele é capaz de alterar o seu discurso mediante a sua interação com as vozes sociais.

2.2. Intertextualidade

Além do estudo acerca do dialogismo, os textos que nos deixaram Bakhtin e os membros do Círculo, abriram possibilidades para a criação de novos conceitos. Talvez, um dos mais famosos seja o de intertextualidade, presente hoje em várias análises literárias.

Primeiramente, deve-se ressaltar que a palavra intertextualidade, apesar de se relacionar com a filosofia do Círculo de Bakhtin, não foi introduzida pelo filósofo russo, já que, no máximo, o autor chegou a mencionar as relações existentes entre os textos. Na verdade, a origem do termo intertextualidade é atribuída à Julia Kristeva³, autora que acredita ser o discurso não um ponto com sentido fixo, mas sim um cruzamento de superfícies textuais, isto é, de diversas escrituras em diálogo.

De acordo com Fiorin (2008: 52), Roland Barthes foi responsável por difundir o pensamento de Kristeva e, assim, ajudar numa problemática substituição do termo dialogismo por intertextualidade. Isso implicou em se denominar intertextualidade qualquer relação dialógica entre textos.

Partindo da questão na classificação dos conceitos, deve-se considerar que tratar dialogismo por intertextualidade é, na verdade, um equívoco, visto que há, em Bakhtin, uma distinção entre texto e enunciado. Isso acontece porque, para Bakhtin, apenas as relações dialógicas entre textos poderiam ser chamadas de intertextualidade.

³ O termo intertextualidade foi cunhado por Kristeva, em 1967, em publicação na revista *Critique*, na qual a autora promoveu uma discussão acerca das teorias bakhtinianas construídas em obras como *Problemas da poética de Dostoiévski* e *A cultura popular na Idade Média*.

Além disso, Nitrini, no texto *Literatura Comparada*, nos diz que, segundo Kristeva, a obra literária é «um duplo: escritura-escrita» e «uma rede de conexões» (2010: 38). Com isso, o texto literário faria parte de um conjunto de outros textos escritos na mesma época e funcionaria como uma espécie de réplica ou de resposta a outro(s) texto(s), que o precederam.

Essa formulação é importante para os estudos literários ao colocar a linguagem poética como o diálogo entre dois ou mais discursos que envolvem os textos lidos previamente pelo escritor. Nas palavras de Nitrini (2010: 38-39),

A linguagem poética surge como um diálogo de textos. [...]. O livro remete a outros livros e, pelo processo de somação, confere a esses livros um novo modo de ser, elaborando assim a sua própria significação. Nitrini (2010: 38-39)

Assim, podemos considerar que o texto *A Audácia dessa Mulher* não só dialoga, por meio de uma relação de intertextualidade, com *Dom Casmurro*, mas também o acrescenta, o complementa. Há uma soma de ideias da autora ao que foi escrito anteriormente por Machado de Assis. Essa soma se entrecruza na personagem Capitu, que funciona como uma espécie de elo entre as duas obras.

Infelizmente, com relação a tal personagem, muito tempo foi dedicado ao questionamento da sua (in)fidelidade e isso acabou por impedir que uma análise mais apurada fosse feita a partir das possibilidades das múltiplas leituras do texto machadiano.

Uma visão diferenciada só ocorreu, em 1960, com o estudo da norte americana Helen Caldwell, que passou a propugnar possíveis incertezas presentes no discurso ambíguo, cheio de armadilhas e de conclusões duvidosas do narrador casmurro. Em determinado momento do seu livro *O Otelô Brasileiro de Machado de Assis*, Caldwell relaciona os nomes das personagens aos da peça de Shakespeare, em um diálogo bem interessante. Ao analisar o romance machadiano, a autora desmembrou o nome Santiago em: Sant + Iago, relacionando Bentinho ao vilão da peça *Otelô* e mostrando que há, num mesmo personagem, traços bons, de Santo, de Bento, e também traços de Iago, de inveja.

Tal fato colocaria «em cheque» a veracidade do relato do protagonista machadiano e abriria as portas para múltiplas releituras, visto que o próprio personagem admite essa possibilidade ao afirmar que «tudo se acha fora de um livro falho, leitor amigo. Assim preencho as lacunas alheias; assim pode também preencher as minhas» (*Dom Casmurro*, cap. 2).

É assim, como leitora do velho bruxo do Cosme Velho e preenchendo tais «falhas», que Ana Maria Machado resgata Lina e permite que a personagem

dê seu testemunho. Todavia, diferente de Bentinho, que se dirige ao leitor e tenta convencê-lo de sua verdade e de suas vaidades, Lina não se dirige a ninguém a não ser a si mesma.

Essa relação entre textos se dá, portanto, através das impressões causadas pela obra nos leitores e é o que permite que eles dialoguem entre si. Foi assim que Capitu, na verdade, Capitolina, pôde ser (re)inventada e ganhou voz cem anos depois da sua criação.

É em um trecho do livro *A Audácia dessa Mulher* que o diálogo entre textos se mostra claro na voz do narrador e amplia a inserção dos clássicos na literatura contemporânea.

Mais que isso, porém: a leitura aproxima livros diversos. O que o autor leu está embebido nele e passa para sua escrita. Acontece o mesmo com aquilo que cada leitor já leu antes e vai fazer dialogar com o que está lendo agora. Ou ainda com o que guardará do que está lendo neste momento e, em algum ponto do futuro, acionará para incorporar a sua vida ou a outras leituras. Livros que continuam uns aos outros. (Machado, 1999: 185)

Assim, *A Audácia dessa Mulher* marca o encontro de dois textos: ele próprio e o de Machado de Assis. Também é importante salientar que enquanto textos literários que são, além de dialogarem entre si, ambas as obras dialogam com o leitor e com o contexto cultural em que foram escritas. Assim, a intertextualidade pode fornecer um horizonte interessante para a leitura dos textos: a revisitação constante a outras obras, anteriores ou até mesmo simultâneas, que estão, mesmo que de maneira implícita, presentes no que estamos lendo.

3. A (re)apresentação do clássico em *A Audácia dessa Mulher*

Muitas são as definições e os pré-requisitos para que uma obra, ou um autor, seja considerado um clássico/cânone na literatura, mas há algo que acontece com os clássicos e que não pode ser negado: eles se relacionam à «excitação ou à apatia» que causam nos leitores. Para isso, vejamos o que escreveu Harold Bloom, no texto *O Cânone Ocidental*.

A gente só entra no cânone pela força poética, que se constitui basicamente de um amálgama: domínio da linguagem figurativa, originalidade, poder cognitivo, conhecimento, dicção exuberante. (Bloom, 2010: 44)

Além de satisfazer todos esses pré-requisitos, o clássico e, por conseguinte, o cânone estariam intimamente atrelados à memória, à recordação. É o

próprio Bloom (2010: 53) quem afirma que «o conhecimento não pode prosseguir sem memória, e o cânone é a verdadeira arte da memória, a autêntica fundação do pensamento cultural». É a memória que garante a perpetuação do clássico, determinando a sua durabilidade, a continuidade da sua existência.

Já Borges, na obra *Outras Inquisições*, nos indica o clássico como

aquele livro que uma nação ou um grupo de nações ou o longo tempo decidiram ler como se em suas páginas tudo fosse deliberado, fatal, profundo como o cosmos e capaz de interpretações sem fim. (Borges, 2007: 220-221)

Assim, podemos compreender que os clássicos são textos que suscitam emoções que podem, ou não, ser eternas, por isso o que é considerado um clássico hoje não necessariamente o será e despertará as mesmas emoções no futuro. Torna-se perigoso crer que um clássico carregará para sempre esse *status*. Mais especificamente, um clássico não é sempre um livro que «possui estes ou aqueles méritos; é um livro que as gerações humanas, premidas por razões diversas, leem com prévio fervor e misteriosa lealdade» (Borges, 2007: 222)

Desse modo, considerar *Dom Casmurro* um clássico é considerá-lo um texto lido e recebido pelo leitor. É admitir que existe, ainda nos dias de hoje, uma interação entre obra e leitor. A partir dessa realidade e do acesso aos clássicos nos dias de hoje, Bloom admite que eles possuem o seu espaço e são lidos, porque temos prazer em fazê-lo, porque pensamos e necessitamos, porque nos é de direito. Ler um clássico é ser seu cúmplice, é se engajar com a obra, é manter viva a memória, saciando-se na «lembança da humanidade».

Dessa forma, observamos que resgatar o clássico foi algo assumido por Ana Maria Machado por meio da criação de uma história feita por encaixes em que uma das peças tem como narrador-personagem Capitu. O diálogo intertextual entre as obras traz o clássico de volta ao cenário da literatura contemporânea ao mesmo tempo em que comprova o estado de imortalidade da obra clássica, mesmo que modificada.

Assim, a trama romanesca, presente em *A Audácia dessa Mulher*, começa a perseguir maior responsividade sobre o leitor, especialmente para o leitor de clássicos da literatura. Isso acontece quando Virgílio, personagem dono de restaurante na Zona Sul do Rio de Janeiro, empresta à Beatriz, escritora de turismo, um caderno de receitas, escrito no século XIX. Por se tratar de um caderno de família não poderia pertencer à Bia, mas esta ficaria com ele o tempo que julgasse necessário. Era a «desculpa» de que Virgílio precisava para ficar mais próximo da protagonista, para ter um vínculo com ela.

De início, a jovem não se mostra muito interessada e deixa a cargo de sua secretária Ana Lúcia separar as receitas do restante das anotações, já que a dona do caderno o utilizava também como uma espécie de diário. Era um hábito um tanto comum às moças do século XIX: ter um caderno de receitas e/ou um diário em que podiam escrever seus pensamentos, sentimentos e os pratos preferidos do marido. É que Lygia Fagundes Telles chamou de «cadernos-goiabada» e foi citado por Norma Telles no livro *História das Mulheres no Brasil*:

...cadernos onde as mocinhas escreviam pensamentos e estados de alma, diários que perdiam o sentido depois do casamento, pois a partir daí não mais se podia pensar em segredo – que se sabe, em se tratando de mulher casada, só podia ser bandalheira. Ficavam sim com o caderno do dia a dia, onde, em meio a receitas e gastos domésticos, *ousavam* escrever uma lembrança ou ideia. Cadernos que Lygia vê como um marco das primeiras arremetidas da mulher brasileira na carreira de letras, ofício de homem. (Telles, 2011: 409. Grifo nosso)

Ainda sobre a utilização do caderno de receitas em seu romance, Ana Maria Machado, no artigo «A mulher do ex-seminarista brasileiro», admite o dialogismo com o texto *A disciplina do amor*, da própria Lygia Fagundes Telles, em que esta afirma que em sua família era comum que «algumas mulheres de gerações anteriores deixassem registros pessoais escritos pelo meio de receitas culinárias em cadernos a elas destinados». (2018: 40-41). Muitas delas, entretanto, continuavam com o hábito depois de casadas de uma maneira «segura» visto que os pensamentos/vozes femininas permaneceriam fora do alcance de pais, maridos, irmãos, filhos, da sociedade patriarcal, sempre desinteressada por «escritos de mulheres».

Assim, o caderno-goiabada da jovem que ousou continuar a escrevê-lo, mesmo depois de casada, encantou não só Ana Lúcia, mas também a independente Beatriz, levando ambas a questionarem e a quererem saber mais a respeito dessa mulher – real dentro do universo ficcional – que quebrava os tabus com a audácia de relatar a própria história. Logo, Bia se converteu em leitora de literatura confessional, hoje um acréscimo dentro do panorama literário.

O interesse pelo diário-caderno de receitas é tão grande que leva a protagonista, mesmo em dúvida a respeito de seus sentimentos com relação a Virgílio, a investigar, a querer saber mais a respeito da mulher que escreve suas memórias diante do casamento com um homem ciumento e desconfiado, identificado apenas como *B*. Dessa forma, o mistério com relação à identidade da autora do caderno permeia parte da trama e leva a personagem principal a questionamentos de temas como o amor, o patriarcalismo e a ética.

Quem esclarece Bia e resolve o impasse é Dona Lourdes, a mãe de Virgílio, que lhe entrega cartas também escritas pela dona do caderno. São estas cartas que revelam a história da autora do diário, o que lhe aconteceu a partir do momento em que foi deixada na Europa pelo marido B., e o mais interessante, a sua assinatura: Maria Capitolina. Ou seja, nada menos do que a Capitu, de *Dom Casmurro*, que em *A Audácia dessa Mulher* atende por Lina. É dada a ela, finalmente, a oportunidade de narrar a sua versão da história contada anteriormente pelo marido Santiago. A partir daí, não só Beatriz Bueno, mas também todos nós somos convidados a conhecer Capitu sob outro viés – o desabafo dela mesma. Tem-se, então, uma narrativa dentro de outra narrativa que começa a ser escrita pela menina Capitolina e termina com a mulher madura, agora, Lina:

Só depois do almoço [...] tornou a pegar a papelada da Capitu, as anotações que fizera, o livro do velho Machado. Mais uma vez, era dominada pela incredulidade. Racionalmente, porém, constava que era verdade. Sempre imaginara aqueles personagens apenas como seres inventados. Agora descobria que um deles, pelo menos, tivera existência real. (Machado, 1999: 211)

Assim, a autora discute as relações amorosas, os valores que acabaram por se transformar, o papel da mulher, da literatura e do livro à medida que dialoga com o texto machadiano e leva o leitor a visitar o clássico.

Dessa forma, quando lemos um livro, cânone ou não, ou até mesmo quando escrevemos um texto novo, levamos conosco uma gama rica em informações, que relaciona nosso texto com os de outros autores. Em *A Audácia dessa Mulher*, Bia consegue trazer a relação que o leitor tem com os textos lidos e a expressa no momento em que escreve. Logo, o instante da leitura pode ser metaforicamente relacionado a uma viagem através do tempo e do espaço, a uma cultura diferente daquela em que estamos inseridos.

É a voz narrativa que nos mostra a opinião da protagonista:

A opinião de Bia, para quem não leu e está curioso, é que no fundo ninguém viaja sozinho, porque a gente está sempre em companhia de autores e outros artistas, dos livros, filmes, quadros, músicas que estão sempre conosco, enfim dos mitos culturais que povoam nossa memória. (Machado, 1999: 15)

É nessa viagem que as companhias e os diálogos entre os textos e os mais diferentes gêneros se fazem presentes. Logo, ler *A Audácia dessa Mulher* é estar acompanhado, além de Machado de Assis, de outros autores citados explicitamente: Virginia Wolf, Zola, Stendhal etc.

Tal fato mostra ao leitor que ler literatura não é uma viagem solitária, mas sim um trajeto que se faz em companhia de muitas vozes. Assim, as personagens vão se (re)criando na narrativa, tal qual fez Lina, na sua velhice, convertendo-se em dona de pensão na Suíça, segundo a autora (2018: 42), parecida com as que ambientavam as histórias de Henry James, contemporâneo de Machado de Assis.

Ainda sobre esse movimento de (re)criação a partir de outros textos, Ana Maria Machado nos diz que

Acho que muitas vezes os diálogos literários ocorrem assim, como uma semente que cai em algum ponto por acaso, e fica à espera de seu momento de germinar ou não. Só muito mais tarde, com o livro já pronto, percebi que, ao escrever *A Audácia dessa Mulher*, finalmente chegara a hora de incorporar *A mulher do ex-seminarista brasileiro* e trazer Capitu a um texto meu, [...]. Enfim, creio que esses diálogos são intermináveis. E a eles ainda se somam diálogos dos leitores, quando um texto chega a eles. Leitores comuns ou críticos profissionais. (Machado, 2018: 43-44)

Dessa forma, retoma-se o que defendeu Bakhtin em *Questões de Literatura e de Estética* com relação ao discurso e suas respostas:

Todo discurso é orientado para a resposta e ele não pode esquivar-se à influência profunda do discurso da resposta antecipada. O discurso vivo e corrente está imediata e diretamente determinado pelo discurso-resposta futuro [...] Assim é todo diálogo vivo. (Bakhtin, 2014: 89)

É como diálogo vivo, portanto, que a literatura se mantém presenteando os leitores com pensamento reflexivo, aprendizado, compreensão dos problemas da vida, cultivo do humor, aprimoramento das emoções. É ela que nos torna mais humanos quando nos permite ser capazes de compreender a sociedade e o semelhante.

4. Conclusões

Quando na virada do século, no auge da supremacia do mundo virtual, a escritora Ana Maria Machado nos remete à obra escrita por Machado de Assis e a insere como uma trama paralela que acontece nos dias atuais, podemos concluir que os clássicos continuam presentes e não só merecem ser lidos, mas podem ser uma excelente fonte de leitura prazerosa.

Ademais, *A Audácia dessa Mulher* confirma a presença dialógica entre textos, mostrando-nos que os livros escritos hoje se comunicam e trazem dentro de si os livros de ontem, que serviram de embasamento para quem está

escrevendo. É esse dialogismo, explicado por Bakhtin, que possibilita a ousadia e a «sobrevivência» das obras, em especial das obras clássicas.

Enquanto leitora-autora, Ana Maria Machado, no livro *Como e por que Ler os Clássicos desde cedo*, traz uma definição bem direta a respeito desses textos: «clássico não é um livro fora de moda. É livro eterno que não sai de moda» (2002: 15). Assim, a escolha de uma personagem marcante da literatura nacional e a possibilidade de (re)visitar a obra de Machado de Assis reforçam as múltiplas possibilidades de leituras, colocando-as «na moda».

Por isso, assim como fez a protagonista de *A Audácia dessa Mulher*, no capítulo que encerra o livro, brindemos não somente à permanência da leitura literária, mas também à possível revitalização do clássico no contemporâneo, em uma união ousada e feliz.

Referências Bibliográficas

- Assis, Joaquim Maria Machado de. (2006). *Dom Casmurro*. São Paulo: Martin Claret.
- Bakhtin, Mikhail. (2008). *Problemas da Poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária.
- Bakhtin, Mikhail. (2014). *Questões de Literatura e de Estética: a Teoria do Romance*. São Paulo: Hucitec Editora.
- Bakhtin, Mikhail. (2016). *Gêneros do Discurso*. São Paulo: Editora 34.
- Barthes, Roland. (1972). *Elementos de Semiologia*. São Paulo: Cultrix / USP.
- Bloom, Harold. (2002). *A Angústia da Influência*. Rio de Janeiro: Imago.
- Bloom, Harold. (2010). *O Cânone Ocidental*. Rio de Janeiro: Objetiva.
- Borges, Jorge Luis. (2007). «Sobre os clássicos». Davi Arrigucci Jr., *Outras Inquisições*. São Paulo: Companhia das Letras, 219-222.
- Candido, Antonio. (2004). «O Direito à Literatura». Antonio Candido, *Vários Escritos*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 169-191.
- Caldwell, Helen. (2002). *O Otelô Brasileiro de Machado de Assis: um Estudo de Dom Casmurro*. São Paulo: Ateliê Editorial.
- Faraco, Carlos Alberto. (2009). *Linguagem e Diálogo: as Ideias Linguísticas do Círculo de Bakhtin*. São Paulo: Parábola.
- Fiorin, José Luiz. (2006). «Interdiscursividade e Intertextualidade». Beth Brait (org.), *Bakhtin: outros Conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 161-193.
- Fiorin, José Luiz. (2008). *Introdução ao Pensamento de Bakhtin*. São Paulo: Ática.
- Kristeva, Julia. (1974). *Introdução à Semanálise*. São Paulo: Perspectiva.
- Machado, Ana Maria. (1999). *A Audácia dessa Mulher*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

- Machado, Ana Maria. (2002). *Como e por que Ler os Clássicos Universais desde cedo*. Rio de Janeiro: Objetiva.
- Machado, Ana Maria. (2018). «A Mulher do Ex-seminarista Brasileiro». Guimarães, Hélio de Seixas, Marta de Senna, *Machado de Assis: Permanências*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa: 7Letras.
- Nitrini, Sandra. (2010). *Literatura Comparada*. São Paulo: Edusp.
- Telles, Norma. (2011). «Escritoras, Escritas, Escrituras». Priori, Mary del, *História das Mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto.

A AUDÁCIA DESSA MULHER OU QUATRO MULHERES AUDACIOSAS

A Audácia dessa Mulher o cuatro mujeres audaces

A Audácia dessa Mulher Or Four Bold Women

Marilene WEINHARDT

Universidade Federal do Paraná/CNPq, Brasil
mweinhardt@gmail.com

RESUMO: O diálogo com a História da literatura foi uma marca da ficção do entre séculos. Escritores foram apropriados como personagens com frequência progressiva. Machado de Assis é o escritor mais frequentado, com uma singularidade: não apenas o próprio escritor foi ficcionalizado, como também suas criações migraram para outros textos. Em *A Audácia dessa Mulher* (1999), de Ana Maria Machado, Capitu é apropriada, produzindo-se uma inversão: em narrativa que se autodeclara romance, personagens de *Dom Casmurro* são apresentadas como figuras que de fato viveram no século XIX. O que se tentará observar nesta abordagem é o efeito alcançado pelo cruzamento de narrativas e de tempos.

Palavras-chave: romance histórico; ficção-crítica; Ana Maria Machado.

RESUMEN: El diálogo con la historia de la literatura fue una marca de la ficción del entre siglos. Algunos escritores fueron adaptados como personajes con frecuencia progresiva. En Brasil, Machado de Assis (1839-1908) es el escritor más frecuentado y más ficcionalizado. En *A Audácia dessa Mulher*, la autora Ana Maria Machado (1941-) se apodera del personaje Capitu, de Assis, y así acaba produciéndose una inversión: en esa narrativa que se auto declara

novela, ciertos personajes de *Dom Casmurro* (1899) son presentados como figuras que efectivamente vivieron en el siglo XIX. Lo que se intentará observar en este artículo es el efecto alcanzado por el cruzamiento de narrativas y de tiempos.

Palabras clave: novela histórica; ficción-crítica; Ana Maria Machado.

ABSTRACT: The dialogue with the history of literature was a mark of the fiction of the passage between the twentieth and twenty-first centuries. Writers were appropriated as characters with progressive frequency. In Brazil, Machado de Assis (1839-1908) is the most frequented writer, with a singularity: not only the author itself was fictionalized, but also his creations migrated to other texts. In *A Audácia dessa Mulher*, by Ana Maria Machado (1941-), Assis's character Capitu is appropriated, producing an inversion: in a narrative that declares itself as a novel, characters of *Dom Casmurro* (1899) are presented as figures who indeed lived in the nineteenth century. We will try to observe in this approach the effect achieved by the crossing of narratives and times.

Key words: historical novel; fiction-criticism; Ana Maria Machado.

... não quero mentir para quem me lê, não além do inevitável ato do fingimento que é qualquer ficção. É honesto lembrarmos que essas vidas são inventadas, essas situações são criadas, mas nosso encontro nessas páginas, seu e meu, é real. (Machado, 1999: 97)

O diálogo com a história da literatura foi um traço marcante da ficção do período entre séculos, tendência que avançou pelas décadas seguintes. Ficcionistas e poetas foram e são apropriados como personagens. A listagem de títulos continua se alongando. Trata-se de um tipo de criação romanesca que se pode incluir na categoria romance histórico, pelo comércio que estabelece com uma fatia específica da história, o passado literário. Entre as muitas faces que toma o romance histórico contemporâneo, pode-se denominar a esta como ficção-crítica, com hífen, como um substantivo composto, de modo a não dar precedência a nenhum dos termos, uma vez que mescla recursos do discurso ficcional não apenas com a história da literatura, mas também com a visada crítica.

Na produção brasileira, Machado de Assis é o escritor mais frequentado nesse tipo de criação, com uma singularidade: não apenas o próprio autor foi ficcionalizado, como também as personagens criadas em seus textos ficcionais migraram para outros textos, muitas vezes fazendo com que criador e criaturas

convivam no mesmo universo. O primeiro representante dessa linhagem é Haroldo Maranhão, com *Memorial do Fim: a Morte de Machado de Assis*, lançado em 1991. Em cenas que focalizam o escritor em seu leito de morte, interagem, em clima que emula delírio, o delírio do moribundo, personagens da vida pública que de fato visitaram ou poderiam ter visitado Machado em seus últimos dias de vida, com personagens criados em sua ficção. Alguns anos mais, José Endoença Martins publica *Enquanto isso em Dom Casmurro* (1993), narrativa em que Capitu, aborrecida por estar presa em um livro em que o marido a acusa de adúltera, foge e vai cair no sul do Brasil, mais precisamente na cidade de Blumenau, no período da Oktoberfest, experiência que lhe proporciona uma visão distorcida do que seja a vida na última década do século XX no Brasil. Chegando ao final da década, a publicação de romances de extração histórica, seja na modalidade que se costuma denominar *novo romance histórico*, ou ainda ficção meta-histórica, quando não com parentesco bastante acentuado com o romance histórico oitocentista, avulta. No mesmo passo, o diálogo com a produção machadiana adensa-se. Domício Proença Filho dá a público *Capitu: Memórias póstumas* (1998). A narração segue *pari passu* a narrativa de *Dom Casmurro*, com a diferença do ponto de vista, o que evidentemente muda tudo. O relacionamento do par Bentinho e Capitu, aos olhos dela, tem um vilão, o advogado Bento Santiago, dado seu caráter fraco e ciumento. Além de dialogar com a ficção machadiana, evocando também outras obras, como se verifica desde o título, com a presença do adjetivo «póstuma», um novo par é convocado, a crítica, que nessa altura questionava o adultério que sempre se leu em *Dom Casmurro*, jogando luz sobre o componente ciúme da parte de Bento Santiago. Em 1999, ano do centenário do romance de Machado de Assis, registram-se dois títulos. Sai *Amor de Capitu*, de Fernando Sabino, em que o exercício narrativo é transpor o texto original para a terceira pessoa, subscrevendo a interpretação de que a traição é inquestionável, que de fato se consumou. E sai ainda, de Ana Maria Machado, *A Audácia dessa Mulher*, que recebeu o Prêmio Machado de Assis, concedido pela Biblioteca Nacional, na categoria Melhor Obra de Ficção do Ano. Outras edições se seguirão, com relançamento por ocasião do vigésimo aniversário. Os títulos que ficcionalizam Machado e sua produção se multiplicam nestas décadas iniciais do novo século. Não cabe evocá-los aqui, e sim deter-nos em nosso objeto de análise.

No conjunto citado, o paralelo mais evidente para o título de Ana Maria Machado é o citado romance de Domício Proença Filho, dada a coincidência de dar voz a Capitu. No entanto, enquanto este último é fiel a um fio

narrativo, restrito ao tempo e ao espaço do romance machadiano sob outro ponto de vista, ainda que sempre em primeira pessoa, em discurso memoria-lístico pós-morte, emulando, no plano do discurso, *Memórias póstumas de Brás Cubas*, a narrativa de Ana Maria Machado se refrata em outros tempos e fios narrativos, reservando algumas passagens para a voz de Capitu, em outros registos discursivos e, especialmente, mantendo sua identidade em suspenso até muito próximo do desfecho da narrativa.

Como esta leitura visa dar maior atenção justamente a essa apropriação, procuro primeiro dar conta da trama que ocorre no presente, em que o fio, ou melhor, os fios que vêm do passado vão se inserir. Convém já antecipar que não se trata de mero acaso. O diálogo entre faixas temporais e tramas é o trunfo do romance.

A narrativa está dividida em dezoito capítulos, sem outra identificação além do número arábico. O primeiro capítulo é uma cena que comporta o diálogo que se estabelece em uma equipe de produção de uma série televisiva, por vezes chamada novela. Vale lembrar que a telenovela teve uma presença marcante no cenário cultural desse período, enquanto as séries, em geral denominadas como minisséries, começavam a aparecer, ainda em canais abertos. A TV por assinatura estava em seu nascedouro no país. A referida reunião inclui duas figuras externas que foram convidadas a participar do grupo de trabalho especificamente nessa realização: um *doublé* de arquiteto e dono de restaurante em que ele mesmo é o *chef*, chamado Virgílio, e uma jornalista dedicada à redação de livros de viagens, Beatriz.

Ao leitor mais atento à lição borgeana quanto ao diálogo que os livros estabelecem entre si, não passa despercebida a presença desses dois nomes, especialmente se atentou para a terceira das três epígrafes, dois versos de Emily Dickinson: «Por que me trancaram de fora do Paraíso? [com maiúscula] / Acaso terei cantado alto demais?» (Machado, 1999: s/p). Virgílio, Beatriz, Paraíso... o eco de Dante se faz ouvir. Aliás, a narrativa não deixa apenas por conta do acaso das percepções do leitor o diálogo com a tradição literária estabelecido pela escolha de nomes das personagens. A propósito de uma referência a Fabrício, o amado de Bia, Stendhal é citado. (Machado, 1999: 135)

A conversa da abertura gira em torno do projeto e da justificativa para a presença daqueles dois estranhos, explicações destinadas aos profissionais da área e mesmo aos próprios novatos, que até aí não conheciam a razão para o convite. A consultoria de ambos fora convocada para dar consistência ao enredo da série que, nas palavras do diretor, «se passa no século XIX, no Rio de

Janeiro, mas com certeza vai incluir também uma viagem dos personagens à Europa.» (Machado, 1999: 9) Há ainda mais uma informação, que em princípio soa quase accidental, dirigida a todos, mas que, saberemos depois, é mais um ponto para amarração posterior. O autor da série anuncia: «a fidelidade vai ser um de nossos temas. Quer dizer, esta será uma história sobre ciúme.» (Machado, 1999:16) Aliás, na segunda leitura, ou a partir da segunda leitura, percebe-se tanto que nada é accidental na trama, como também que há cuidadoso jogo de correspondências e interação entre os fios narrativos. Passagens que, na trama que se passa no presente parecem gratuitas, quando não apelativas, tomam outro vulto ao se relacionarem com o todo.

Nesta altura temos dois fios: o trabalho na composição da peça televisiva e o enredo da própria peça, ambos no mesmo espaço, o Rio de Janeiro, em tempos diferentes, século XIX e final do século XX.

O questionamento quanto aos papéis que lhes cabe nessa empreitada aproxima Virgílio e Beatriz, mais comumente chamada Bia. Ele é divorciado, ela e o namorado deram um tempo. Acontece o previsível, inicia-se um relacionamento, forma-se novo par. Ambos são cautelosos, nenhum se entrega inteiramente, ainda que por razões diversas. Ele não entende como Bia e o companheiro, nas palavras dela, «tinham uma relação intensa, mas não exclusiva.» (Machado, 1999: 83) Ela explica: «A gente tem uma lealdade absoluta um com o outro, mesmo não respeitando a tal da fidelidade.» (Machado, 1999: 83-84) Mais uma vez aparece o tema da fidelidade, certamente com um entendimento bastante diverso do que anunciara o autor da série.

Entre encontros e desencontros, Virgílio empresta a Beatriz um caderno antigo contendo receitas culinárias, relíquia que está na família dele há gerações e a mãe lhe entregou com o compromisso de passar à filha quando adulta. Esse manuscrito, e as relações que estabelece, será o centro de atenção desta leitura. Para não deixar muitos fios soltos, fios esses que potencializam a linha principal, convém comentar mais alguns desdobramentos das ações que ocorrem no presente. Seleciono duas que reforçam a questão da condição e situação da mulher, enquanto a terceira remete aos efeitos do ciúme.

Primeiro episódio: por conta da tentativa de descobrir quem era a pessoa que escreveu o caderno de receitas, Beatriz marca um encontro com a mãe de Virgílio. Espera se deparar com uma senhora, uma mãe padrão meados do século XX, que procura preencher seu tempo tomando chá e conversando, depois que os filhos já não estão em idade de requerer seus cuidados. Qual não é sua surpresa ao constatar que se trata de uma profissional bem-sucedida, que ficara

viúva com os filhos pequenos, na altura sem recursos e sem profissão. Premida pela necessidade, criara seu próprio caminho, de fornecedora de marmitas a fundadora de «uma empresa especializada em serviços para bares, restaurantes e hotéis» (Machado, 1999: 182), ainda na ativa, no momento sabendo tirar partido dos avanços da tecnologia, o que lhe permite aliar aumento do potencial e conforto. A própria personagem conta a Bia seu percurso, com riqueza de detalhes, em meio a rápidas providências pelo bom andamento de seu empreendimento. O que lemos se constrói com o cruzamento da descrição feita por Bia e transcrições de falas da personagem.

Segunda situação: outra mulher com quem Beatriz convive, neste caso com encontros regulares, é uma moça que lhe presta algumas horas de serviço na organização de material de trabalho. É a forma que a jornalista encontrou para ajudar na formação da filha de antiga faxineira. O narrador destaca as qualidades de Ana Lúcia: inteligente, estudiosa, dedicada. O principal assunto do momento entre elas, além da transcrição de partes escolhidas do manuscrito, é o relacionamento da moça com o noivo, rapaz da mesma comunidade que ela. Ana Lúcia declara amá-lo, mas se sente tolhida pelas proibições que ele promete para depois do casamento, como não a deixar trabalhar, ou pelo menos exercer a prerrogativa de ele escolher o local de trabalho dela. A moça acaba se libertando dessa relação abusiva, para satisfação de Bia, que não queria interferir diretamente, embora tivesse percebido a inadequação do relacionamento.

De uma forma ou de outra, essas duas mulheres estão ligadas ao caderno de receitas. Não é o caso da terceira pessoa cuja atuação convém comentar desde logo. Entretanto, para melhor entender a eficácia dessa atuação, convém alguns esclarecimentos. A narrativa não chega ao tempo da filmagem da série, limita-se ao período da composição. Esse fio propiciou o encontro entre Virgílio e Beatriz, mas importa sobretudo pelas pistas já referidas: a temática do ciúme, o espaço do Rio de Janeiro e o tempo oitocentista. O anúncio destes elementos, já no início, faz com que o leitor suponha que se trata da corriqueira adaptação de um romance, com pistas que remetem a *Dom Casmurro*. Bia e Virgílio, os únicos que evidenciam repertório para tal, comentam a temática em comum com o romance de Machado e com a peça *Otelo*, como se verá em citação mais adiante. E aí chegamos à anunciada terceira pessoa. É um *modus operandi* do autor da série que interessa destacar. No plano do enredo, ele faz mais alguns contatos com Bia e promove encontros dela com um dos redatores. Esse rapaz, tendo trabalhado com o autor em projetos precedentes, sabe que ele costuma fazer uma espécie de laboratório com os membros da equipe,

provocando situações em que aflorem os sentimentos que constituem sua temática do momento. Assim, tão logo percebera que Bia e Virgílio estavam se relacionando, arma situações propícias a despertar ciúmes em ambos. Acerta, especialmente no caso de Virgílio, macho-alfa típico, em contraposição ao namorado, talvez ex-namorado, que está distante e só conhecemos pela memória dela. O redator conta a Bia dessa artimanha costumeira do autor, detalhando casos anteriores. Para a leitura que proponho, esse detalhe, à primeira vista gratuito, reforça não só o diálogo, mas a fusão entre ficção e vivência. O autor da série julga obter mais verossimilhança, se não verdade mesmo, ao provocar entre os elementos de sua equipe, inclusive entre os que não são atores, os sentimentos que deseja pôr em cena.

Nos três episódios está em questão o relacionamento entre os gêneros, mais especificamente a posição da mulher na sociedade, temática cara à Ana Maria Machado e que, no final do século XX, não era tratado com a desenvoltura que alcançou nas primeiras décadas do século XXI. Aliás, desenvoltura que sofre sérias ameaças no atual cenário sociopolítico brasileiro.

Concentro-me agora no referido caderno de receitas, que na verdade pouca atenção desperta quanto às receitas em si, valendo, como bem percebeu Bia, por eventuais anotações, em tom de diário, ainda que esparsas.

Ao examiná-lo pela primeira vez, Bia fica intrigada ao constatar que o nome da proprietária do caderno fora cuidadosamente recortado. A busca pela satisfação dessa curiosidade percorre toda a narrativa. Logo Bia se dá conta de que as anotações que, em princípio, pareciam acidentais constituem um enredo, construído à medida que os acontecimentos se sucediam, à maneira de diário, estendendo-se por vários anos, ainda que não haja registro nenhum por largos períodos. Quem escreve se identifica como Lina, nome que só saberemos, junto com Bia, em altura bem adiantada da narrativa. Essa moça mantivera namoro e depois casamento com alguém que identifica como B., mais tarde nomeado Doutor Santiago. A intertextualidade com *Dom Casmurro* vai se estabelecendo na cabeça do leitor. O paralelismo de datas é perfeito. O primeiro registro é de 1857 e o último de 1871. Vale lembrar que a primeira data registrada no romance machadiano é reminiscência de acontecimento ocorrido em 1857, quando Bentinho tem a revelação de seu sentimento por Capitu, ao ouvir, escondido atrás da porta, as palavras de José Dias. A morte de Escobar aconteceu em 1871. O trabalho de Ana Maria Machado sobre o texto, que com o Genette de *Palimpsestes* (1982) chamamos hipotexto, é cuidadoso e minucioso. Em leitura mais aturada, percebe-se procedimento que

não aparece na superfície, sobretudo porque no primeiro contato é possível dar mais atenção ao enredo do presente. Nos trechos que são apresentados como transcrições do diário, há termos e construções que são os mesmos ou muito próximos do texto machadiano. Sirva de exemplo o registro do resultado da passagem do *dandy* que Bentinho julga cortejar Capitu. No capítulo LXXV de *Dom Casmurro* se lê:

Jurei não ir ver Capitu naquela tarde, nem nunca mais [...] ouvi a voz dela, que viera passar o resto da tarde com minha mãe, e naturalmente comigo, como das outras vezes, mas [...] não me fez sair do quarto. Capitu ria alto, falava alto, como se me avisasse; eu continuava surdo, a sós comigo e o meu desprezo. A vontade que me dava era cravar-lhe as unhas no pescoço, até ver-lhe sair a vida com o sangue... (Machado, 1899: 220-221)

No hipertexto, para continuar com a terminologia genettiana, lemos:

Ontem sucedeu algo que só hoje consegui entender. Fui passar a tarde com Dona Glória [...]. Falei alto, ri alto, para avisá-lo de que eu estava ali. Não se mostrou. Só hoje contou-me a causa da reclusão. Começou por me dizer cousas assustadoras. Que agora eu só teria seu desprezo, muito desprezo. E que tinha vontade de cravar-me as unhas no pescoço, enterrá-las bem, até ver-me sair a vida com o sangue... (Machado, 1999: 120)

O exercício de examinar os paralelismos poderia se multiplicar, com trechos mais ou menos assemelhados.

Referi acima que a data final das anotações coincide com o ano da morte de Escobar. Mas esse episódio não está relatado no diário. O final das anotações coincide com o relato contido no capítulo CXVIII de *Dom Casmurro*. Bento Santiago confessa a atração, o desejo que teve por Sancha, no serão da noite que precedera a morte de Escobar. Então se dá a grande mudança que provoca o fim do diário. A Lina de Ana Maria percebeu o enlevo do marido com a amiga, fica perdida, só tem «Vontade de matar, de morrer» (Machado, 1999: 153).

O romance de Machado de Assis se estende ainda por mais 30 capítulos depois desse episódio. A voz de Lina também não se cala aí, mas aparece em outro registro. Bia tem acesso a uma carta destinada a Sancha, com data de 1911. Nesta, prestes a morrer, Lina dá conta a Sancha, que a julgava morta e enterrada há muito, do que vira naquela noite e o que fora sua vida desde então. Vale mais uma citação, para registrar o que fora, para ela, o famoso olhar surpreendido pelo marido. Ela também já passara pela experiência da epifania. O relato retoma o fio temporal do diário:

O que se seguiu à descoberta daquela noite, e que nem imaginas, [...] soube que Santiago fora chamado às pressas à tua casa, porque teu marido se afogara. Não pude deixar de recordar, imediatamente, que ainda na véspera eu pensara em sua morte, e na minha também. [...] A olhar fixamente o cadáver, supliquei com todas as minhas forças que ele me levasse consigo... (Machado, 1999: 189-190)

Assim, o olhar que, em *Dom Casmurro*, Bento Santiago viu como prova de traição, era a dor de quem se descobriu traída, somada à culpa de ter desejado a morte do outro e ainda a vontade de também morrer, quase um impulso suicida.

Não cabe aqui o detalhamento do que Lina conta sobre sua vida na Europa. Convém dizer que ela trabalhou, se sustentou e ao filho, e até amealhou recursos. Ou seja, uma mulher que reconstrói a vida sozinha, a partir de seu próprio potencial. A notícia da sua morte na Suíça, como consta em *Dom Casmurro*, fora um estratagema para que Ezequiel pudesse visitar o pai sem qualquer risco de reação mais dura de Bento Santiago. Mesmo depois da morte do filho, na Palestina, ela conseguira refazer a vida ainda uma vez, a despeito da dor, ou melhor, como superação da dor.

A paródia, para Linda Hutcheon, não é necessariamente ridicularizadora. Segundo a crítica canadense, a «paródia é, pois, tanto uma [sic] acto pessoal de suplantação, como uma inscrição de continuidade histórico-literária.» (Hutcheon, 1989: 52) A criação da Maria Capitolina, a Lina de Ana Maria Machado, como reflexo invertido da Capitu machadiana não é um desrespeito ao romancista maior do século XIX na literatura brasileira. A homenagem está na leitura de Machado de Assis pelo avesso, que permite constatar a permanência dos percalços da condição feminina. Se no final do século XX há mulheres emponderadas como a mãe de Virgílio e como Ana Lúcia, que têm a audácia de redefinir os rumos da vida como fez Lina, o feminicídio está na ordem do dia nesta altura do século XXI brasileiro, na maioria das vezes provocado pelo ciúme, ação de homens que entendem a mulher como posse. Os ecos do passado não deixam de ressoar na nossa cultura. Nesse cruzamento, que não lê o romance apenas no jogo intertextual com o original machadiano, mas nesse entretecer de fios de diferentes extratos sociais e temporais, avulta outra força.

No entanto, os reflexos que se apreendem em *A Audácia dessa Mulher* são também de outra ordem. Já ficou evidente que a leitura aqui apresentada repousa na intertextualidade com a obra de Machado de Assis. De início comentei a presença de Dante nos nomes. Há muitas outras vozes da cena literária a ressoar, em citações, em paralelos, em paráfrases, em evocações de nomes de romancistas, poetas, pensadores. Seleciono algumas passagens, a título de

exemplificação. O discurso didático, permeado pelo estilo machadiano, aparece já no parágrafo de abertura do capítulo 2: «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». (Machado, 1999: 19) Seguem-se comentários sobre posição do narrador, recorrendo às funções da linguagem de Roman Jakobson, para na sequência implicitamente ecoar Henry James e finalizar com visada crítica sobre o estilo de Machado de Assis, ao mesmo tempo que retorna ao plano ficcional, que vige a partir do parágrafo subsequente, pela referência ao espaço da cidade:

Depois que os romancistas ingleses do século XVIII descobriram essa possibilidade sedutora e difícil, dando ocasionais piscadelas ao leitor, ela virou moda e a mania 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: 19)

Se a evocação do escritor norte-americano no trecho citado é tão discreta, ou vaga, que a percepção pode ser forçada, pode-se argumentar que Henry James estava presente com força no horizonte da escritora, em passagem em que ela recomenda veementemente a leitura desse escritor ao jovem redator com quem estabelece relações de amizade. As explicações sobre as vantagens dessa leitura se estendem por quase duas páginas, referindo a temáticas de alguns contos específicos que podem servir aos interesses de seu ouvinte, e mais do que isso, salientando as qualidades de sua escrita e seu poder narrativo.

A condição de leitores de Bia e Virgílio pontua as conversas do par. Limite-me a citar duas passagens, referindo produção de séculos diferentes e autores díspares quanto à posição no cânone ocidental, ou melhor, quanto à representatividade, ao prestígio de que gozam no mundo das letras. Em diálogo registrado no formato de *script*, ela relata reunião de que ele não participou:

BIA – Não perdeu grande coisa. Casal se apaixonou e se casa, vive aparentemente muito bem, convivendo muito de perto com um grande amigo dele. Aos poucos o marido vai sendo levado a desconfiar da mulher, transformando em indícios de traição todos os pequenos acontecimentos do cotidiano. Nada de muito original, Já vi esse filme...

VIRGÍLIO – *Otelo?*

BIA – Ou *Dom Casmurro*. (Machado, 1999: 23)

Seguem-se comentários sobre tragédia e sobre o repertório de leituras de ambos, brincando com a condição de cozinheiro e de turista letrados. Mais adiante, em outro registro discursivo, em uma fala dele sobre a rua do Ouvidor aparece o eco de Alencar:

De vez em quando, passava um tálburi ou uma vitória, damas elegantes desciam e entravam em refinadíssimas lojas de moda, homens aproveitavam para lançar olhares suspirosos a um pedacinho de pé coberto por botinas abotoadinhas, entrevisto pelo meio do frufu dos tafetás... (Machado, 1999: 52-53)

Ao leitor brasileiro é inevitável lembrar a fixação alencariana pelos pés femininos. A metalinguagem e a metaficção são uma constante, repercutindo também no jogo entre muitos registros discursivos, variedade que as passagens citadas não chegam a dar conta, pontuados por comentários que dizem do caráter inventado desse enredo, dessas personagens do presente.

A indistinção entre a ficção e a realidade é teorizada no jogo entre Lina e Bia. Em capítulo que inicia evocando Virgínia Woolf, ao lembrar os «livros que continuam uns aos outros» (Machado, 1999: 185), segue-se longa discussão sobre o tema, afirmando que Bia, como as demais personagens, é inventada. Esta, depois de ler a carta a Sancha, conclui:

— Capitu? Meu Deus!

E em seguida:

— Lina é Capitu? Não acredito! Não é possível!

Imediatamente, completou para si mesma:

«Mas faz o maior sentido, claro. E eu já devia ter percebido.»

Logo se corrigiu:

«Mas como é que podia desconfiar? Ela não existe... É só um personagem inventado.

Todos eles são inventados, pura ficção.»

Ficção ou não, estava em suas mãos a carta. (Machado, 1999: 196. Aspas do original).

A escritora Ana Maria Machado completa o quarteto de mulheres ousadas. Não só ousou dar continuidade à vida de Capitu, como potencializou a ousadia borrando distinções, autorizando-nos a colocá-la também nesse universo em que a audácia permite inversões e fusões.

Referências bibliográficas

Genette, Gerard. (1982). *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris: Éditions du Seuil.

Hutcheon, Linda. (1989). *Uma Teoria da Paródia*. Lisboa: Edições 70.

- Machado, Ana Maria. (1999). *A Audácia dessa Mulher*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Machado de Assis, Joaquim. (1899). *Dom Casmurro*. Rio de Janeiro: Garnier Livreiro Editor. <https://digital.bbm.usp.br>.
- Maranhão, Haroldo. (1991). *Memorial do Fim: a Morte de Machado de Assis*. São Paulo: Marco Zero.
- Martins, José Endoença. (1993), *Enquanto isso em Dom Casmurro*. Florianópolis, Paralelo 27.
- Proença Filho, Domício. (1998). *Capitu: Memórias póstumas*. Rio de Janeiro: Artium.
- Sabino, Fernando. (1999). *Amor de Capitu*. São Paulo: Ática.
- Sítio <http://www.anamariamachado.com.br/livros>.

LAS FUNCIONES DE CONTAR EN *PALAVRA DE HONRA* DE ANA MARIA MACHADO¹

As funções de contar em Palavra de Honra de Ana Maria Machado

The Functions of Telling in Ana Maria Machado's Palavra de Honra

Maria Isabel LÓPEZ MARTÍNEZ

Universidad de Extremadura, España
milopez@unex.es

RESUMEN: En *Palavra de Honra* de Ana Maria Machado la actividad de contar se convierte en uno de los motivos centrales de la novela, que se imbrica con otros axiales como la memoria, la vergüenza y el honor. Despliega funciones que inciden en distintos niveles narrativos: la estructura a través de narradores y narratarios con ensamblaje de cajas chinas; la construcción de personajes que delimitan su identidad cuando cuentan; el avance de la trama a partir de elementos que suponen un clímax; la *elocutio* a partir de metáforas; la incorporación de la reflexión metaliteraria, etc. Todo ello se alberga en la aparente sencillez de un relato con insinuaciones de *Bildungsroman* que desemboca en una novela con apuntes de saga familiar y desarrollo de algunos rasgos característicos como la preeminencia de la casa y el esplendor y la caída del protagonista.

¹ Este trabajo se ha escrito al amparo del GIR «ELBA» (Estudios de Literatura Brasileña Avanzados), dirigido por Ascensión Rivas Hernández en la Universidad de Salamanca.

Palabras clave: Ana Maria Machado; *Palavra de Honra*; técnica narrativa; contar.

RESUMO: Em *Palavra de Honra*, de Ana Maria Machado, a atividade de contar se transforma num dos temas centrais do romance, que se sobrepõe a outros axiais como a memória, a vergonha e a honra. Mobiliza funções que incidem em níveis narrativos diferentes: a estrutura através de narradores e narratários com estruturas narrativas crescentes; a construção de personagens que delimitam sua identidade enquanto narram; o avançar da trama a partir de elementos que conduzem a um clímax; a *elocutio* a partir de metáforas; a inclusão da reflexão metaliterária, etc. Tudo isso encerrado na aparente simplicidade de um relato com aparência de *Bildungsroman*, que desemboca num romance com características de saga familiar e o desenvolvimento de alguns traços próprios como a preeminência da casa, o apogeu e o declínio do protagonista.

Palavras-chave: Ana Maria Machado; *Palavra de Honra*; técnica narrativa; contar.

ABSTRACT: In Ana Maria Machado's *Palavra de Honra*, the activity of telling becomes one of the central motifs of the novel, which is interwoven with other axial themes such as memory, shame and honour. It displays functions that affect different narrative levels: the structure through narrators and narrataries with the assemblage of Chinese boxes; the advancement of the plot through elements that imply a climax; the construction of characters who delimit their identity when they tell; the *elocutio* through metaphors; the incorporation of metaliterary reflection, etc. All this is expressed in the apparent simplicity of a story with hints of *Bildungsroman* that leads to a novel with elements of a family saga and the development of some characteristic features such as the pre-eminence of the house, and the splendour and fall of the protagonist.

Key words: Ana Maria Machado; *Palavra de Honra*; narrative technique; telling.

1. Introducción

En los preliminares de *Introducción al análisis estructural del relato*, Roland Barthes (1970) resaltaba la omnipresencia social de la actividad de contar y

su apoyo en distintos soportes (oralidad, imagen). También se refería a sus numerosas articulaciones, entre las que descuella la literatura con el amplio despliegue de géneros. Además, el semiólogo francés subrayaba que el relato «está allí, como la vida», presente en todos los tiempos y pueblos, aduciendo, en suma, su carácter internacional, transhistórico y transcultural. Ana Maria Machado, que durante su estancia en la *École Pratique des Hautes Études* de París siguió los cursos del semiólogo francés, coincide con la tesis de la prevalencia del relato y la aplica en su propia creación. Es bien conocido su cultivo de diferentes modalidades genéricas, que van desde la literatura infantil a la novela (con desarrollo de especies de variada índole), pasando por el periodismo, por la investigación y la difusión cultural, especialmente en el fomento de la lectura.

En consecuencia, no resulta extraño que en la novela *Palavra de Honra* (2005) la actividad de contar se convierta en uno de los motivos centrales, que se imbrica con otros capitales como la memoria, la vergüenza y el honor. En esta obra el hecho de contar no se restringe solo a la necesidad intrínseca de toda novela, sino que constituye además un *motivo* metaliterario en cuanto alberga una reflexión sobre la relevancia de contar oralmente o por escrito. Esta actividad despliega funciones que inciden en distintos niveles narrativos: la estructura a través de narradores y narratarios con ensamblaje de cajas chinas que tiene implicaciones en el tiempo; el avance de la trama por medio de elementos que auspician un clímax; la construcción de personajes que delimitan su identidad cuando cuentan; la reflexión metaliteraria; la elaboración de rasgos de la *elocutio* especialmente a través de metáforas, etc. Todo ello se alberga en la aparente sencillez de un relato con insinuaciones de *Bildungsroman*, que desarrolla algunos rasgos de las sagas familiares como la preeminencia de la casa –constituida como cronotopo bajtiniano– y el esplendor y caída del protagonista.

2. Voces y estructura de la novela

Según la terminología de Todorov, la *historia* o argumento de *Palavra de Honra* se centra en la vida de un indiano, José Almada, desde su infancia en una aldea pobre del norte de Portugal hasta su muerte en la ciudad brasileña de Petrópolis como patriarca ya arruinado de una numerosa familia. Este relato primero se canaliza en un *discurso* en el que el narrador en tercera persona adopta un multiperspectivismo al filtrar los hechos a través de distintos

personajes. En primera instancia se colocan dos fundamentales: el propio José Almada que rememora su pasado, y su tataranieta Letícia, que siente el impulso de escribir y medita sobre ello. Son los dos polos que organizan el tiempo y la estructura de la novela y repercuten en el diseño y función de otros personajes.

En torno a José Almada gravitan su infancia y adolescencia portuguesas (que surgen en presente directo o evocadas), además del periplo existencial por el país de acogida. En torno a Letícia, oriunda de Brasil, discurre un tiempo muy posterior en el que se ha consumado (y consumido) la existencia del patriarca y la ruina, sin la esperada desmembración familiar, rasgo que rompe las expectativas del final de las tradicionales sagas, del tipo de *El Gatopardo* de Lampedusa, *Los Buddenbrooks* de Thomas Mann y, apurando la hebra, incluso de *Cien años de soledad* de Gabriel García Márquez. La clave para explicar este giro se halla en el sentido crucial de la novela, en su mensaje último que el título recoge: la «palavra de honra», la honradez como reflejo de la dignidad que se transmite de padres a hijos, testigo impercedero y suprema herencia ética. La pérdida de los bienes materiales obtenidos en una vida de sacrificio no supone un fracaso para José Almada, sino una redención personal y una victoria, porque siempre ha sido fiel a su palabra y, por ello, el previsible empobrecimiento no consigue que rechace los fundamentos morales heredados.

Durante el proceso final de composición de *Palavra de Honra*, Ana Maria Machado confesaba en una entrevista el cruce entre las dos líneas semánticas que orientan el relato: «la imigração portuguesa no Brasil, o encontro dessas duas culturas», pero, como la historia fue tomando un rumbo ético, «ficou um livro sobre contrastes de alguns valores que estão se perdendo na sociedade - ética, noção de honra, de ter palavra, ter vergonha» (Lobato, 2004). Sin embargo, la autora rechaza abiertamente la denominada literatura dirigida en estos términos: «Não tenho compromisso com mensagem. Meu objetivo é contar uma história. Isso significa transmitir uma perplexidade, uma procura de sentido, perguntas e dúvidas» (Lobato, 2004).

Los niveles del relato se solapan y proliferan narradores adjuntos que con sus apreciaciones conforman el argumento y constituyen las bases funcionales de la creación del elenco de personajes. Así, en el plano de referencia de José Almada surgen el tío Adelino, viajero por esos mares de Dios que vuelve a la aldea lusa y cuenta sus aventuras, despertando el deseo del niño José de buscar fortuna tras el océano. También se alinea Vicente, el paisano portugués con negocios en Petrópolis que allí socorre al joven Almada. Por otra parte, dentro

de la familia que el emigrante forma, y tomando como referencia el polo de Letícia, destacan, entre otros, la abuela Maria da Glória, la nieta preferida de José Almada y primer canal para transmitir la historia familiar; la tía Doralite, rebelde hija de José que es rescatada casi de la indigencia por sus sobrinas-nietas y que se torna un particular testigo del ayer; y Ângela, la hermana de Letícia que ayuda a la anciana, proporcionándole los medios terapéuticos del arte y la escritura para volcar sus problemas.

En definitiva, en esta novela se advierten estratos narrativos superpuestos que, pertenecientes a distintas categorías (personajes, tiempos, espacios), se entrecruzan. Con resonancias de la teoría saussureana de las relaciones paradigmáticas y sintagmáticas e incluso de la aplicación a la función poética por Jakobson a través de los ejes de selección y combinación, ya advertía Barthes (1970: 15) respecto al relato:

Cualquiera que sea el número de niveles que se propongan y cualquiera la definición que de ellos se dé, no se puede dudar de que el relato es una jerarquía de instancias. Comprender un relato no es seguir el desentrañarse de la historia, es también reconocer los *estadios*, proyectar los encadenamientos horizontales del hilo narrativo sobre un eje implícitamente vertical.

Desde el punto de vista constructivo, *Palavra de Honra* destaca porque los encadenamientos se realizan a partir de la actividad de contar, nexo de que parten.

3. La función de contar como herramienta para la forja de personajes

3.1. José Almada y los seres que gravitan en torno a él

La función estructural del protagonista tiene que ver con su implicación en la organización del tiempo del relato y con el valor del motivo del recuerdo y la necesidad de transmitirlo. La novela comienza centrándose en José Almada durante la etapa de reclusión en su cuarto esperando la muerte que, aunque él creía que llegaría a los sesenta años, tardó tres décadas más. Entonces, evoca su ayer, principalmente su niñez portuguesa. Con ecos del tópico de la *vita flumen*, la frase inaugural es: «Enganado pela morte, o velho Almada iria passar anos e anos contemplando na parede do quarto a memória das águas daquele riachinho a se espreguiçar por entre as pedras» (2009: 9). El dormitorio es una metonimia de la casa, un cronotopo que aglutina a la familia y que, en las novelas de decadencia de las sucesivas ramas que siguen

a la fundacional, constituye un símbolo de las generaciones hasta tal punto que incluso en algún espécimen, como *La casa* de Manuel Mujica Lainez, se personifica, erigiéndose en narradora protagonista.

En *Palavra de Honra* se produce un ir y venir del pasado al futuro, en un juego de analepsis y prolepsis que, cuando concurre el protagonista, aislado en su cuarto y estático como un eje, proporcionan una fusión cronológica por la potencia del recuerdo: «Tudo ainda tinha uma presença latente em seus dias» (2009: 33). Paradójicamente, la memoria no está exenta de lagunas. Un caso de prolepsis de sabor garciamarquiano surge cuando José Almada intenta reproducir los acontecimientos previos a la partida desde Portugal a Brasil: «Muito mais de meio século depois, quando procurava lembrar-se dos meses que se seguiram, o velho Almada não conseguia distinguir nada direito, como se naqueles dias houvessem acontecido mais coisas do que em todos os 12 anos anteriores» (2009: 25).

El recuerdo es crucial por convertirse, al ser contado, en la vía de transmisión de una enseñanza moral con implicaciones prácticas: la noción de honradez que el joven José Almada recibe de su padre, a la que será fiel y que provocará el desenlace de la novela. En la primera parte, el narrador, con un estilo indirecto libre que reproduce las palabras paternas evocadas por el hijo viajero e incluso gradativamente con intervención directa, constata:

¡Não se esquecia de nada. Tinha uma bagagem de lembranças concretas. Porém, mais que tudo, carregava para sempre a marca profunda das recomendações finais que ouvira, numa conversa séria na última noite em casa. O pai reunirá os três filhos mais velhos como numa cerimônia sagrada, consolidando a entrada de José no mundo adulto masculino. Com ar solene, resumira o equipamento moral de que os dotara até então e com o qual agora deixava o futuro viajante cruzar o oceano. A bagagem que o acompanharia por todos os anos à sua frente. Tudo o que compunha um homem de bem. Ter palavra. Viver com dignidade. Ser honrado. Trabalhador. Reto. Íntegro.

— É a única herança que tenho para dexair-te, meu filho. Mas nenhum bem poderá ser mais precioso.

Na partida, novas lembranças vieram se somar às que já armazenava e que iriam alimentá-lo pela vida afora. (2009: 33)

Estas consignas morales se transfieren mediante el relato, pero incluso en las escenas costumbristas que abundan en la novela con trazas de mera ambientación, emerge la importancia de contar. Así, cuando el joven José desembarca por primera vez en Río de Janeiro y es acogido por una familia de confiteros que se compadece de su desamparo, surge la primera nota de la

etopeya de los brasileños: la propensión a escuchar relatos, motivo que, aunque aparentemente fútil y de catálisis, es nuclear porque propicia un avance narrativo al provocar la conmiseración de doña Olímpia, que ofrece alojamiento al recién llegado e incluso trabajo:

José descobrira, então, que os brasileiros eram muito hospitaleiros, abriam suas portas e tinham sempre convidados à mesa. Além disso, gostavam de conversar com alguém que tivesse acabado de chegar da Europa. Fizeram inúmeras perguntas ao menino e, quando a dona da casa ouviu sua história, ficou com pena de vê-lo tão sozinho numa terra estranha. (2009: 47)

Otro aspecto reseñable, vinculado a la función de narrar y a la construcción de personajes, es la relevancia conferida al lenguaje, porque la palabra constata la existencia de los hechos y es instrumento de perduración. Por eso, el viejo Almada pide a su nieta Glória –personaje de diálogo y transmisora de claves vitales– que le llame por su nombre de pila: «Toda essa conversa sobre Portugal e a aldeia me fez perceber que em algum ponto, lá no fundo, ainda há um miúdo em mim. Não quero que se perda. Se os chamas, ele não morre antes que eu me vá deste mundo» (2009: 68). Páginas adelante es diáfana la vinculación entre el hecho de nombrar, la memoria y la cosa. Así se advierte cuando José Almada elige el antropónimo para su hija (2009: 123) y le confiere con ello su identidad social y pertenencia familiar: «Retribuiu e comunicou a ela [a su esposa Alaíde] o nome que escolhera para a filha. Recuperava algo de sua autoridade. Deu-se conta de seu poder bíblico, de nomear e ordenar» (2009: 91).

Muy ligado a José Almada se halla el tío Adelino, personaje de génesis folklórica y de la tradición literaria que representa al aventurero capaz de saltar los muros espaciales de su origen para explorar otros territorios. Cuando vuelve a la aldea portuguesa natal, atraído por la nostalgia que le provoca oír el idioma de la infancia –obsérvese el poder que la autora confiere a la lengua materna–, sirve de conector de lo externo (el mundo lejano) y lo interno (lo acaecido en el pueblo) a través de un hecho capital: relata lo visto y experimentado fuera, función consustancial a la figura del viajero. Sus referencias a los adelantos tecnológicos de la Revolución industrial del siglo XIX (la iluminación de las ciudades europeas, el ferrocarril, el telégrafo...) y a los cambios políticos (la unificación italiana, la Comuna de París...) proporcionan la dimensión histórica general a la novela (Barbosa da Silva, 2013) e incluso imbrican el discurso histórico con el ficcional, rasgo frecuente en la producción machadiana (Vieira, 2013).

Adelino alberga los sentimientos contrapuestos propios del desplazado que vive entre culturas diversas sin arraigarse en ninguna (Edward Said *dixit*). En el isomorfismo entre el todo y las partes, fundamental para la coherencia del relato y anillo de ese encadenamiento que subrayaba Roland Barthes, el tío Adelino es un modelo para algunos aldeanos y en especial para el niño José Almada, que igualmente desea hacer fortuna saliendo de su enclave originario y después también contará, aunque en un espacio inverso, porque recordará desde Brasil los años vividos en Portugal.

El tío Adelino es, por tanto, una especie personaje anticipatorio, aunque el paralelismo con José Almada no sea completo. Se manifiesta también en otro aspecto: él enuncia que vuelve a la aldea porque «Deu-me uma *corazonada*» (2009: 16). El juego con el sentido literal del término original en español *corazonada* –según la definición del tío Adelino «decisões repentinas que se impõem subitamente e com as quais não se pode discutir. Talvez vindas do nada, com certeza brotadas do coração» (2009: 17)– y la interpretación en portugués dada por el niño José (*coração-nada*) es un indicio del final de la obra y de la actuación del viejo y rico José cumpliendo la palabra dada, la *palavra de honra*.

En ondas concéntricas respecto a las generaciones de parentesco, Adelino remite a Bruno, el padre de Letícia –también gran aficionado al mar– que viajó a Portugal a conocer los orígenes familiares en una visita kafkiana, frustrada por los obstáculos burocráticos que le impidieron salir del aeropuerto de Lisboa. Para aliviar el descontento, se aferra al hecho de contar, mecanismo empleado por la autora para dar cauce a la ideología, en concreto para condenar los sistemas políticos dictatoriales y sus prolongaciones, en este caso el portugués (en otros, como en *Tropical Sol da Liberdade*, la dictadura brasileña). Leemos:

De volta, ao contar a história, dava vazão à frustração e à raiva, fazia discurso: — Não tem democracia contra funcionário de imigração. Com eles, é sempre ditadura. O poder que eles têm é total, final. Resolvem e pronto. Não precisam prestar contas a ninguém, É só o sujeito cismar com a sua cara e você está ferrado. Você não tem a quem recorrer, não adianta argumentar. Ele apresenta o caso para si mesmo, interpreta, julga, condena, executa, tudo em um minuto. Não tem recurso possível, não tem justiça nenhuma. (2009: 77)

La capacidad para narrar del tío Adelino tiene consecuencias estructurales porque, concebido el personaje como participante –o *actante* en terminología de Greimas– y no meramente como ser, ostenta la barthesiana función cardinal o nuclear en tanto que da lugar a un nudo del relato y provoca un avance de la trama: siguiendo su ejemplo, José Almada viajará a Brasil y allí desarrollará su existencia.

La técnica de Ana Maria Machado para introducir los relatos por medio de este personaje es similar a la cervantina del posadero que lee en un espacio limitado ante un reducido auditorio y a la boccacciana del noble que cuenta y el resto escucha, pero ahora sin intercambio en la línea emisor-receptor. Recogiendo también una costumbre ancestral, anota la autora: «Nas poucas semanas que [Adelino] passou na aldeia, entre duas viagens, mudou os hábitos de todos. Para ouvi-lo, vinham parentes e vizinhos reunir-se à noite, ou aos domingos em torno à mesa tosca» (2009: 13). Lo tildan de «fantástico narrador» (2009: 16) y temen que con su marcha les prive «das doses diárias de aventuras das quais se tornavam cada vez mais dependentes» (2009: 16). Con algunas variaciones, se repite la citada técnica en Vicente, el paisano que había emigrado antes a Brasil y allí había abierto una ferretería donde empezó a trabajar José. Las modificaciones se cifran en que la comunicación no se realiza en directo, sino a través de las cartas enviadas y leídas por el cura en distintas casas de la aldea, otro elemento costumbrista con función estructural. Escribe Ana Maria Machado que, tras el embarco de Vicente:

Levou tempos sem dar notícias. Depois contou que tinha aberto uma pequena loja de ferragens no interior do estado do Rio de Janeiro. Numa cidade pequena e nova, fundada pelo próprio imperador. Nas cartas esparsas, que o cura lia em voz alta para a família de Vicente – e depois relia ao pé do lume de cada casa em noites sucessivas que os pais do rapaz as conseguiam repetir de cor –, ficaram todos sabendo também que o jovem se casara com uma brasileira. (2009: 23)

El personaje de Vicente anticipa también los derroteros vitales del protagonista: negocio próspero y matrimonio con una mujer brasileña, algo que supone fundar una familia en América y enraizarse. Ana Maria Machado aborda la necesidad primaria que tiene el ser humano de recibir relatos, hasta tal punto valora la actividad de contar.

3.2. *Letícia, la construcción del personaje y sus conexiones*

Como indicamos, Letícia, tataranieta de José Almada, conoce los sucesos acaecidos a su ascendiente solo porque se los han contado, es decir, tamizados por el lenguaje. Confirma la visión de la familia como vía de transmisión de costumbres y valores. Su función principal es la de cronista que deja constancia de los hechos para garantizar la perduración mediante la letra (*verba volant scripta manent*). Por ello, se alinea con un tipo frecuente en otras obras de Ana Maria Machado, con resonancias biográficas: la mujer que se siente impelida a escribir,

a dar noticias de lo acaecido, y reflexiona sobre la escritura. Poseen rasgos de tal tipo Bel en *Bisa Bia bisa Bel*, Liana en *O Mar Nunca Transborda*, Bia en *A Audacia desa Mulher* (Zilberman, 2017: 194). Creo que confluyen especialmente en Lena de *Tropical Sol da Liberdade* (1988), personaje con un abuelo portugués (Machado, 2013: 54) que narraba historias, cosas que habían ocurrido de verdad (Machado, 2013: 68), y con una abuela materna que solía contar historias por las noches (Machado, 2013: 15). Lena, como Letícia, siente pasión lectora desde la infancia (Machado, 2013: 67), esa fascinación confesada a su vez por Ana Maria Machado cuando indicaba en una entrevista: «Aprendi a leer antes dos cinco anos. [...] Na escola e em casa, estava sempre rodeada de amigos que também gostavam de curtir a vida tendo bons livros ao seu lado» (Gurgel, 2010).

La reflexión de Lena sobre el hecho de contar acoge aspectos activos asimismo en *Palavra de Honra*, como los límites entre la ficción y la realidad en la escritura (Machado, 2013: 35 y 45); su función de terapia de tono psicoanalítico o «ganas de traducir con palabras el ojo del huracán personal de quien escribe» (Machado, 2013: 38); la constatación del proceso narrativo con sus dudas y aciertos; la elección y diseño de personajes (Machado, 2013: 41); el «placer de la palabra», construcción y refugio personal y social (Machado, 2013: 45)²; el concepto teórico de que «un texto puede ser infinito, una lectura siempre nueva y única» (Machado, 2013: 88).

En el plano moral, Lena también ha recibido la consigna de «No mentir. No engañar. No fingir» y de la dignidad, la «grandeza moral» como «única medida» y «punto de referencia para una persona» (Machado, 2013: 107) y además la validez de la memoria como testigo (Machado, 2013: 141). Desde el punto de vista estructural, el personaje de Lena en *Tropical Sol da Liberdade* es el hilo que, a través del relato de su vida, da sustento a la obra y propicia

² En *Sol tropical de la libertad* hay párrafos muy significativos y hermosos: «Cuanto más pensaba [Lena], más descubría que lo que le interesaba no era exactamente ofrecer su testimonio, como él había sugerido. Lo que le atraía era el placer de la palabra. Daba igual qué contara. Cada vez estaba más segura de que, de la misma forma que aquellos antiguos habitantes habían tallado la piedra para construir en las casas y muros un libro urbano que los evocaba tantos siglos después, ella también quería esculpir y cincelar la piedra bruta del lenguaje del día a día, ese lenguaje corriente, compartido con la vida cotidiana de sus semejantes, para construir una morada que ayudara a protegerlos a todos del viento frío y la neblina invernal, de las estampidas de los jabalíes salvajes que pasan por la noche sin ver por dónde van ni qué derriban a su paso. Sobre todo, una morada para ella misma, que fuera un territorio propio [...] Un dique contra la invasión, que delimite un territorio propio, de libertad personal» (Machado, 2013: 45-46).

la manifestación de una ideología que tiene como máxima la lucha contra los sistemas dictatoriales porque coartan la libertad, representados por la dictadura brasileña. Sin embargo, en *Palavra de Honra*, el personaje de Letícia no polariza la ideología, solo transmite conceptos morales.

Confiesa Letícia su afán por la lectura: «Estou sempre lendo» (2009: 28). Al elegir su profesión —se decanta por estudiar psicología—, tiene en cuenta los consejos de su padre, en la misma línea del respeto filial que cumplió su tatarabuelo Almada. Su padre le sugiere que estudie algo que le apasione y que esté «ligado ao mar ou às histórias» (2009: 28), facetas ambas presentes en el emigrante. Al reflexionar sobre la escritura, Letícia aborda el acto de contar ligado a su esencia personal y confiesa: «Eu achava que ouvir e contar histórias fosse tão natural como respirar, que todo mundo fosse assim» (2009: 28). Letícia es emisora y transmisora de relatos —en un ensamblaje de cajas chinas con otras figuras de la novela—, y además muestra gran capacidad de escucharlos, con las consecuencias derivadas: elegir la psicología como profesión, «para poder passar o resto da vida ouvindo histórias» (2009: 29)³. Al igual que Lena en *Sol Tropical Sol da Liberdade*, el personaje es un cauce donde Ana Maria Machado vierte su teoría literaria, centrada en las siguientes consideraciones:

— La escritura libre de la novela, que no se acomoda a una estructura previamente trazada, «sem compromisso com nada» y sin «arcabouço teórico sustentando» (2009: 30), aunque en la práctica confluyan estos tres elementos. Reflexiona Letícia:

Acho que fiquei saturada de viver metida em coleções de narrativas com objetivos práticos. Agora fico querendo outras histórias. Mais soltas. Sem compromisso. Gratuitas. Se é que isso existe, ainda mais para quem tem a deformação de estar sempre procurando significados e sentidos ocultos. Mas, de qualquer forma, histórias que não precisam se encaminhar para nada não têm intenções, não pretendem provar coisa alguma nem apontar soluções. Flutuam. Pairam, à deriva. Podem ir de um lado para o outro, ao sabor do desejo e do improviso. Recuperam a liberdade essencial que todo relato natural deve ter. (2009: 45)

En varias entrevistas Ana Maria Machado se pronuncia en el mismo sentido, pero añade la imprescindible *labor limae*: «Escrevo espontaneamente, num impulso. Depois eu volto ao que escrevi com um trabalho consciente de elaboração do texto» (Gurgel, 2010).

³ Respecto al nacimiento de la necesidad de escribir, señala Lena: «Nunca había pensado en pasar al otro lado [contar en lugar de escuchar]. Es ahora cuando me han dado esas ganas de escribir» (Machado, 2013: 37).

— La capacidad del lenguaje para crear un mundo paralelo (2009: 39) con diversos fines, entre los que destacan el autorreconocimiento personal del hablante y la escritura como terapia. Estos aspectos son proyectados en otro personaje, la tía Doralite. Letícia —personaje de ficción— en un quiebro qui-jotesco diferencia ese mundo paralelo y el de la vida real, fuera de la escritura (2009: 46). Respecto al don terapéutico de la palabra, ella insiste en el poder sanador de contar oralmente relatos, pero no en una comunicación unilateral, sino con un receptor que es también emisor, según una técnica psicológica que denomina «terapia breve» (2009: 43).

Aparentemente se rompe la unilateralidad propia de los mensajes ficcionales mediante falsos diálogos en los que los mundos paralelos actúan sobre los reales, aunque todo ello solo sea un ejemplo, pues se trata de una secuencia de una novela, de reflexiones de un personaje de papel. En otro momento de la obra, con presupuestos freudianos Letícia relaciona tal terapia psicológica basada en contar con el concepto de culpa y vergüenza, nexos con el motivo capital del libro, la defensa de la dignidad de la persona. Por lo tanto, la digresión de Letícia tiene una función estructural.

En su rol de figura de conexión con otros personajes, clave pues es la narradora, Letícia se centra en su abuela Glorinha y en sus «maravilhosos dotes narrativos» (2009: 119). Maria da Glória, nieta predilecta de José Almada, visitaba continuamente al viejo cuando se hallaba recluido en su habitación esperando la muerte, como José Arcadio Buendía en el patio de la casa de Macondo, y ambos contaban. Por eso, ella tenía un «repertório das histórias que a pequena Maria da Glória ouvira do avô em suas visitas diárias ao velho quando era pequena» (2009: 105). La niña le contaba los hechos menudos de su vida diaria y el abuelo narraba sus recuerdos, especialmente los de su aldea natal portuguesa y los avatares del viaje transatlántico, manera de que la procedencia identitaria no se diluyera a través de las sucesivas generaciones. Pero lo que en su día fue realidad, al ser narrado toma matices ficticios (de nuevo ficción dentro de la ficción) y de ahí que Ana Maria Machado despliegue imágenes del *theatrum mundi* al describir los encuentros entre abuelo y nieta, sobre todo en las despedidas: «Os dois se abraçavam. Fim da cena bem ensaiada» (2009: 20).

Incluso de mayor, Maria da Glória consolida otro rol teatral, el de mensajero que comunica lo sucedido fuera de la escena, en este caso en el mundo exterior a la habitación de Almada. Así sucede cuando ella y otros miembros del clan deciden viajar a Portugal para conocer los orígenes familiares e intenta convencer al anciano de que los acompañe, a lo que él se niega y responde:

«Na volta tu me contas o que viste. Se mudou, não me interessa. Se não mudou, já sei bem como é» (2009: 66). Refuerza la idea de la memoria como diseñadora de una visión de mundo, en un nivel de importancia paralelo a las experiencias y percepciones directas. Este presupuesto tiene gran calado en el pensamiento literario de Ana Maria Machado, puesto que la literatura es una forma de fijar la memoria.

Maria da Glória es un destacado eslabón en la cadena que transmite la crónica familiar especialmente a otra anilla, Letícia, quien aduce: «Quando vovó Glorinha era viva, eu era sua ouvinte mais constante, insaciável em minha curiosidade sobre a família e tudo de antigamente. Fazia com que ela me repetisse sempre as suas lembranças e o que os outros lhe tinham contado» (2009: 29). Para Ana Maria Machado, una historia es receptáculo de otra, porque al ser contado, lo real se hace ficción y cada interlocutor cuenta a su manera. La transmisión toma una imagen fluvial con énfasis en la continuidad: «Como as águas do rio, correndo serenas e saltando por entre as pedras, a narrativa seguia em frente» (2009: 156). Los sucesos llegan a Glória, al tío Gilberto, a Letícia y a otros niños del clan como si de un cuento se tratara, en tercera persona y con las fórmulas introductorias del folklore «Há muito tempo, muito longe daqui, num belo país do outro lado do mar, vivia um menino chamado José...» (2009: 187). La ficción tamiza los acontecimientos y quiebra las fronteras con la realidad, motivo recurrente en el pensamiento de Ana Maria Machado, para quien la verdad —objetivo prioritario— tiene muchas puertas, según constata también en *Tropical Sol da Liberdade*, e innumerables vías de acceso.

Entre los episodios más repetidos por Glorinha estaba la anécdota del Presidente de la República de Brasil pidiendo al joven José Almada que le entregara una pequeña moneda que faltaba en la cuenta de la compra, algo que el comerciante hizo a pesar de saber que ya la había entregado, y la devolución posterior cuando el dignatario comprueba su error, indicios de la integridad de ambos. De nuevo, el mensaje ético es el propulsor de la historia y, desde el punto de vista constructivo, da coherencia a las digresiones sobre la vergüenza que desarrolla la ávida oyente Letícia (2009: 186), a veces con vuelos ensayísticos que propician la mezcla de géneros literarios gratos a la autora, quien, como Bajtin, considera la novela un género abierto por excelencia, propio del «oficio sin metro» del que hablaba Pío Baroja.

La crítica ha señalado que, atendiendo a esas necesidades de narración de los personajes, «percibimos la constitución de una memoria individual,

afectiva, de la familia Almada, y una memoria de carácter colectivo, de los Almadadas brasileños, ambas ligadas de modo intrínseco» (Barbosa da Silva, 2013: 108). Apoyándose en Halbwachs (2006: 64-69), Barbosa da Silva señala que la memoria individual siempre parte de la colectiva, porque todas las ideas, reflexiones, sentimientos y pasiones que atribuimos a un individuo son inspiradas por el grupo, del que el sujeto es apenas un eco (Barbosa da Silva, 2013: 106-108). A mi parecer, esta teoría peca de determinismo y también se da el movimiento inverso, puesto que la literatura —o la Poesía desde los presupuestos de Aristóteles— también lleva a la trascendencia y a la generalización de los avatares concretos.

Dentro de las conexiones de Letícia destaca la anciana tía Doralite, hija menor y rebelde de José Almada quien, tras una vida independiente, se reincorpora pobre a la familia, que decide socorrerla, en especial Ángela. Letícia esperaba siempre a que Ángela llegara «cheia de histórias para contar» (2009: 58). Doralite, fuente complementaria de recuerdos familiares, sobre todo de la primera etapa brasileña de la familia, muestra estructuralmente que Ana Maria Machado huye de lo lineal, que en este caso afecta al trazado cronológico del relato. Aludiendo a las enseñanzas éticas de la familia, apela Letícia al deber de socorrer a Doralite, porque su recuerdo: «situava a todos nós numa linhagem de obrigação, forçados a dar continuidade ao mesmo comportamento digno e solidário» (2009: 87).

Las palabras de la anciana volcadas en sus diarios —terapia personal e instrumento para recuperar su memoria— sorprendentemente tratan sobre minucias (2009: 198), rompiendo el horizonte de expectativas del lector que espera grandes descubrimientos. Equivalen a las sencillas notas musicales que manan de su teclado y conectan con otro personaje, Maria da Glória y la caja de música que la vinculaba al abuelo Almada recluido en su habitación. Son, por tanto, hilos que hilvanan las piezas de la historia de la saga, elementos descriptivos pertenecientes a diversos sentidos que dan plasticidad a la narración y se convierten en símbolos a veces premonitorios⁴. Doralite deconstruye la imagen de la familia perfecta al mencionar la indiferencia de los padres con

⁴ Según Zilberman, el cuaderno de Dora desempeña un papel exponencial en la obra por ser un documento escrito que posee validez de archivo y ata dos puntos del tiempo: el más remoto representado por su padre, José Almada, y el señalado por Letícia (Zilberman, 2017: 193). Habla de otros documentos del pasado que multiplican el discurso polifónico, como son la caja de música de Maria da Glória y el piano de Dora (Zilberman, 2017: 194).

ella, aunque siempre defiende los principios morales del patriarca (Barbosa da Silva, 2013: 106-107).

4. La elaboración de rasgos de la *elocutio* especialmente a través de metáforas

Puesto que la actividad de contar es crucial en la novela, se repite el verbo, los sinónimos y es destacable el impulso metafórico que produce, muchas veces ligado al diseño de los personajes. Todo ello acaece en una obra en la que prima la sencillez expresiva y un estilo bastante desnudo que desecha florituras. Por ejemplo, destaca la imagen que iguala el proceso creativo de la novela y el trabajo en un laboratorio. Al principio Letícia se siente inclinada a estudiar biología y cree que no es tan radical la diferencia con la opción elegida, el consultorio psicológico, y con la orientación posterior hacia la escritura. Anota:

Achei que ia ficar a vida toda num laboratório, passei para um consultório. E agora me meto a escrever. Mas não deixa de ser parecido. Continuo me dedicando a fragmentos. Lâminas no microscópio. Sintomas do paciente. Palavras. Tudo uma amostra. Só faz sentido quando a gente interpreta. Em relação a algo maior. (2009: 27)

Otra de las metáforas de la escritura es el bordado, con audibles ecos del mito de Penélope. Ana Maria Machado (2003) desarrolla por extenso el sentido de esta imagen en su conferencia «O Tao da teia –sobre textos e têxteis», muy cercana cronológicamente a la composición de *Palavra de Honra*. Letícia la combina con la del laberinto que sugiere las dificultades del discurso y anota:

Experimentar meu próprio relato. Literalmente, sem metáfora. Uma palavra depois da outra, bordando o papel ponto a ponto, como vovó Glorinha bordava as toalhas. Mas sem risco nem plano. Muito mais arriscado. Então, nesse plano corro o risco. As palavras brincam comigo e cintilam sua ambigüidade que plana ao meu redor. Riscos e planos: garantia prévia ou sintoma do labirinto? (2009: 30)

Cuando informan a Letícia de las peripecias acaecidas para encontrar a la anciana tía Doralite, desvalida en un hotel, expone: «Eu ouvia aquela conversa toda como si estivesse assistindo a um filme. Ou a um seriado de televisão, em que conhecia os personagens e quase podia prever suas reações» (2009: 57). Se trata de una modulación del tópico del *theatrum mundi* que aporta verosimilitud porque, a la manera garciamarquiana, señala que la realidad supera la ficción. Las referencias a la vida-teatro ya aparecían

cuando se narraban las visitas de Maria da Glória al abuelo Almada recluido en su estancia.

La metáfora esencial de la novela vincula las consignas morales impresas en la memoria y un equipaje para la vida, es decir, «uma bagagem de lembranças concretas» (2009: 33). Es ese fardo con el que Almada parte hacia el Nuevo Mundo: la herencia paterna de dignidad, «uma bagagem, que o acompanharia por todos os anos à sua frente» (2009: 33). Aunque esta imagen no contiene referencias explícitas a la acción de contar, sí laten implícitas porque se trata de un equipaje inmaterial que el campesino portugués confía al hijo que va a trasladarse a América. En la novela, las claves éticas se transmiten por la palabra de generación en generación, tiñendo el relato del compromiso que es consustancial a la producción narrativa de la autora, tan alejada, por otra parte, de rígidos presupuestos ideológicos.

5. Conclusiones

En esta obra Ana Maria Machado tiende a la sencillez elocutiva y a motivos frecuentados por la literatura americana porque constituyen algunas bases de la identidad de sus habitantes, como la emigración desde Europa y la consiguiente formación de sagas en el nuevo territorio, la identidad nacional, el desarrollo de las ciudades, la dualidad naturaleza-civilización... Recurre a personajes con raíces literarias (el viajero que vuelve y cuenta, el emprendedor enriquecido, el cronista, el arribista...) y a un vaivén entre el pasado y el presente con oscilaciones de pobreza-riqueza-decadencia, aunque se ofrecen mediante el multiperspectivismo. La opción de Ana Maria Machado por este foco en una etapa avanzada de escritura que ya se adentra en el siglo XXI (2009) no aumenta la experimentación propia de libros anteriores como *Tropical Sol da Liberdade* (1988), por la facilidad que se brinda al lector para ir ensamblando las teselas de las voces constitutivas de un relato fluido y accesible a un receptor amplio. En el relato, la depuración imanta distintos niveles, formando un sistema armónico, trabado por el presupuesto de base: el valor de la palabra como transmisión de la memoria personal y colectiva, especialmente si esta guarda principios éticos que la autora considera que han de prevalecer como sustento de la persona y de los pueblos.

Referencias bibliográficas

- Barbosa da Silva, Mara Lúcia. (2013). «História e memórias em *Palavra de Honra* de Ana Maria Machado». *Revista Eletrônica Literatura e Autoritarismo*, vol. 21 (Janeiro-Junho). 99-109. Recuperado de <http://cascabel.ufsm.br/revistas/ojs-2.2.2/index.php/LA/about/index> Consultado el 21 de marzo de 2021.
- Gurgel, Luiz Henrique. (2010). «Ana Maria Machado. Escrevendo como passarinho canta». *Revista Na Ponta do Lápis*, vol. VI, (14, julho).
- Lobato, Eliane. (11/08/2004). «Ana Maria Machado conversa de gente grande». *Istoé*, vol. 1818.
- Machado, Ana Maria (2003). «O Tao da teia -sobre textos e têxteis». *Estudos Avançados*, vol. 17 (49). 173-197.
- Machado, Ana Maria (2009). *Palavra de Honra*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira S. A. Traducción al español: Machado, A. M. (2009). *Palabra de honor*. Madrid: Alfaguara.
- Machado, Ana Maria (2013). *Sol tropical de la libertad*. Madrid: Alfaguara.
- Vieira, Ilma Socorro Gonçalves. (2013). *Relações Intertextuais na obra de Ana Maria Machado: Ficção e História, Teoria e Criação Literaria*. Tesis doctoral, Universidade Federal de Goiás Goiânia, Brasil. Recuperado de <http://repositorio.bc.ufg.br/tede/handle/tede/3170>.
- Zilberman, Regina. (2017). «Ana Maria Machado. A audácia de uma escritora». *Fragmentum*. Santa Maria. Editora Programa de Pós-Graduação em Letras, vol. 49, (Jan. / Jun.). 185-196.

UMA HISTÓRIA TODA SUA: A PERSONAGEM FEMININA
E AS REPRESENTAÇÕES DE GÊNERO EM *UM MAPA TODO
SEU* DE ANA MARIA MACHADO

*Una historia toda suya: el personaje femenino
y las representaciones de género en Um Mapa todo seu
de Ana Maria Machado*

*The Female Character and Gender Representations
in Um Mapa todo seu by Ana Maria Machado*

Giulia MANERA

Academia da Guiana, França
giulia.manera@univ-guyane.fr

RESUMO: Este estudo analisa o processo de codificação da matéria historiográfica pela escrita literária, no caso específico da representação de personagens femininas, tradicionalmente à margem ou invisibilizadas pelo discurso historiográfico. Para mostrar como narração ficcional e narração histórica interagem na criação e na interpretação do passado, baseamo-nos na leitura do romance *Um Mapa todo seu*, de Ana Maria Machado, publicado em 2015. Na obra, a personagem Eufrásia Teixeira Leite é construída a partir do diálogo entre a matéria histórica e a literária, sugerindo uma reflexão particularmente significativa sobre as representações de gênero e sua historicização.

Palavras-chave: Literatura brasileira; Ana Maria Machado; romance histórico; representação do feminino; gênero.

RESUMEN: El estudio analiza el proceso de codificación de la materia historiográfica por parte de la escritura literaria en el caso concreto de la representación de personajes femeninos, tradicionalmente al margen o invisibilizados por el discurso historiográfico. Para mostrar cómo la narración de ficción y la narración histórica interactúan en la creación e interpretación del pasado, nos basamos en la lectura de la novela *Um Mapa todo seu* de Ana Maria Machado, publicada en 2015. En la obra, el personaje de Eufrásia Teixeira Leite se construye a partir del diálogo entre la materia histórica y la literaria, sugiriendo una reflexión especialmente significativa sobre las representaciones de género y su historización.

Palabras clave: literatura brasileña; Ana Maria Machado; novela histórica; representación de lo femenino; género.

ABSTRACT: This study analyses the process of codification of historiography by literary writing in the specific case of the representation of female characters, traditionally at the margins or invisibilized by historiographical discourse. To show how fiction and historiography interact in the creation and interpretation of the past, the analysis is based on the reading of the novel *Um Mapa todo seu* by Ana Maria Machado, published in 2015. In the novel, the character of Eufrásia Teixeira Leite is constructed from the dialogue between historiography and fiction, suggesting a particularly significant reflection on gender representations and their historicization.

Key words: Brazilian literature; Ana Maria Machado; historical novel; representation of the feminine; gender.

1. Introdução

A contracapa da obra informa o leitor que *Um Mapa todo seu*¹ é um romance, o décimo da prolífica carreira literária de Ana Maria Machado: «um romance instigante que leva o leitor ao final do século XIX» (Machado, 2015). Os protagonistas, Eufrásia Teixeira Leite e Joaquim Nabuco, são duas personagens históricas. Ele é uma das figuras mais marcantes do século XIX no Brasil, símbolo da abolição; ela é uma «sinhazinha fluminense» (Falci; Melo, 2002: 167) que se torna uma mulher de negócios administrando o patrimônio

¹ Publicado em 2015 pela Alfaguara, *Um Mapa todo seu* é traduzido ao francês por Claudia Poncioni e Didier Lamaison, em 2018, com o título *Cap vers la liberté* (edição Des Femmes).

herdado do pai e é contemplada pelas crônicas mais pela relação sentimental com Nabuco do que pela filantropia e pelo importante legado. Como afirma a autora no posfácio Aos leitores: «os protagonistas desse livro são reais e fazem parte da História do Brasil. Mas esta é apenas uma obra de ficção inspirada em suas vidas. Tomei a liberdade de imaginar cenas, ainda que procurasse jamais agredir a História e, sempre que possível, aproveitar palavras que eles mesmos deixaram registradas» (Machado, 2015: 221). Mas de qual maneira se estrutura esse diálogo entre a História maiúscula e a ficção, num processo de construção/desconstrução das identidades de gênero e do imaginário do passado?

O presente estudo não pretende analisar a contribuição de Ana Maria Machado à biografia de Eufrásia Teixeira Leite, personagem sobre a qual existem bibliografia e ensaios críticos consideráveis, nem dissecar elementos ficcionais e documentais na trama da obra e nas palavras dos protagonistas². A leitura de *Um Mapa todo* proposta aqui pretende contribuir à reflexão sobre a interação entre matéria historiográfica e matéria ficcional na construção do imaginário do passado das personagens femininas, tradicionalmente pouco representadas e silenciadas.

2. Uma questão de gênero

A abordagem de gênero é sugerida, antes mesmo da leitura da obra, pelo título que cita implicitamente um *Teto todo seu*, a célebre transcrição das conferências de Virginia Woolf na Universidade de Cambridge, em 1928³. A análise de *Um Mapa todo seu* confirma plenamente o convite contido no título, revelando a pertinência da categoria de gênero. Uma categoria duplamente útil, que não somente questiona a invisibilidade das mulheres na historiografia, colocando no centro da página uma mulher à qual a História tem se interessado apenas marginalmente, mas possibilita uma análise do gênero literário do romance histórico, tradicionalmente considerado como mais masculino em oposição ao romance introspectivo, mais feminino.

² Para uma análise da construção ficcional a partir dos dados biográficos em *Um Mapa todo seu*, mas também em *Mundos de Eufrásia*, de Cláudia Lage (2009), ver o artigo de Marilene Weinhardt citado na bibliografia.

³ Eufrásia Teixeira Leite faleceu em 1930 e não sabemos se, em suas leituras cosmopolitas, ela chegou a conhecer a obra de Virginia Woolf que trata, entre outras coisas, da importância da independência financeira das mulheres na luta por direitos iguais.

Numa entrevista realizada por ocasião desse estudo, Ana Maria Machado afirma que a ideia da palavra *mapa* do título veio de uma sensação muito pessoal: «de estar entrando num território sem mapa, sem exemplo ou coordenadas confiáveis que me guiassem como mulher em terras pouco exploradas, tendo que descobrir meus próprios caminhos e arcar com as consequências de por onde eles me levassem⁴». A autora declara que a personagem de Eufrásia, que traça seu próprio mapa existencial sem orientações prévias e fora dos caminhos traçados, evocou essa sensação e sugeriu o título.

A categoria de gênero sugere, nesse sentido, uma dupla perspectiva de análise, indicando um paralelismo entre a excepcionalidade da personagem Eufrásia e a postura intelectual e a carreira da escritora, questionando o posicionamento e a representação das mulheres no campo literário brasileiro contemporâneo⁵.

3. Gênero literário e *gender*

Um Mapa todo seu pertence ao gênero romance. Mas que tipo de romance? A obra, que inclui e compreende em si diferentes textos e níveis de escrita, apresenta numerosas possibilidades de leitura. A convivência de diferentes estilos e registros é apontada por Christian Roinat que, num artigo publicado em ocasião do lançamento da edição francesa do livro, afirma que o texto poderia ser definido um «romance histórico» descrevendo o Brasil e a Europa da segunda metade do século XIX. Ou ainda «um romance psicológico», contando os tormentos de duas almas, ou um «romance engajado» sobre a liberdade das mulheres e a luta pela abolição da escravatura, ou um «romance social», ou um «melodrama» contando um amor impossível (Roinat, 2018). A leitura

⁴ A citação é retirada de uma entrevista de Ana Maria Machado realizada por mim em 22/03/2021 e ainda inédita. Resolvemos utilizar esse material inédito como documento de trabalho pelo seu inegável interesse na elucidação de aspectos centrais do estudo, e pela ausência de outras fontes equivalentes.

⁵ Como a precursora Eufrásia, o percurso intelectual de Ana Maria Machado, cuja consagração é representada pela eleição na Academia Brasileira de Letras, em 2003, e a sua nomeação à presidência da instituição entre 2012 e 2013, participa da integração de escritoras e intelectuais a espaços materiais e simbólicos tradicionalmente masculinos. Ana Maria Machado é a quinta mulher eleita como imortal na história da instituição, que abriu suas portas às mulheres apenas em 1977, oitenta anos após sua fundação, com a eleição de Rachel de Queiroz e cujos membros femininos são minoritários. Sobre isso, recomendamos os trabalhos de Fanini e Venâncio Filho citados na bibliografia.

da obra confirma essa intuição e mostra que a autora circula livremente entre diferentes registros narrativos, passando da terceira pessoa em páginas mais didáticas e explicativas, que evocam o ensaio histórico, à capítulos entremeados de diálogos diretos, nos quais a dimensão ficcional prevalece. Por fim, Ana Maria Machado recorre à narração em primeira pessoa para humanizar Zizinha e Quincas e dar voz a seus tormentos amorosos⁶. Os curtos capítulos que estruturam a obra apresentam, em função de título, a indicação da data e do lugar dos acontecimentos narrados. O conjunto apresenta uma estrutura circular, desde o primeiro capítulo intitulado «Rio de Janeiro 1873», que descreve o encontro entre as duas personagens, até o último, «Rio de Janeiro 1930», que conta os momentos sucessivos à morte de Eufrásia e o destino da sua fortuna. Mas de que maneira Ana Maria Machado articula esses registros, fazendo a matéria ficcional dialogar com a matéria histórica?

Na análise do processo de construção do passado e das suas representações, a consideração do estatuto narrativo do discurso histórico origina o questionamento da sua relação com a ficção histórica. Nessa perspectiva, é necessário considerar que narração histórica e narração ficcional compartilham não somente as mesmas categorias fundamentais, mas também uma mesma concepção de casualidade, uma mesma maneira de fazer agir suas personagens, de construir uma temporalidade, como afirma Roger Chartier (1998: 15)⁷. A partir de uma dimensão narrativa comum entre a escrita historiográfica propriamente dita e a obra literária com vocação histórica – romance, crônica, memorial, biografia – surge, então, uma dialética essencial entre o factual e o fictício, o histórico e o romanesco (Nora, 2011: 8). Dois níveis que convivem nem sempre harmoniosamente nas páginas de *Um Mapa todo seu*, onde o respeito à verdade histórica impede, por momentos, a Eufrásia ficcional de encontrar sua voz e o espaço que ela mereceria na economia narrativa. Analisando a literatura que tem por objeto os fenômenos do passado, Judith Lyon Caen (2019: 30) se pergunta de que maneira a ficção recorre ao saber dos historiadores e o que ela faz do passado. Trata-se de questionamentos que se demonstram particularmente fecundos

⁶ Se os primeiros oito capítulos são narrados em terceira pessoa, no oitavo a personagem de Eufrásia se expressa em primeira pessoa, confiando a um diário íntimo suas reflexões existenciais. Um recurso que a autora utiliza novamente no vigésimo terceiro capítulo. No capítulo 12 é a vez da personagem de Joaquim Nabuco, que conta em primeira pessoa suas sensações e projetos.

⁷ «[U]ma mesma maneira de fazer agir as suas “personagens”, [...] de construir a temporalidade, uma mesma concepção de casualidade». Esta tradução, como as outras apresentadas em notas ao logo do texto, são traduções de serviço, realizadas apenas para harmonizar o texto e a sua leitura.

quando no campo da pesquisa entra uma multiplicidade de sujeitos e objetos tradicionalmente marginalizados pela disciplina histórica. Como as mulheres e os relacionamentos de gênero, para citar apenas o argumento que interessa ao estudo de caso aqui apresentado.

Nessa perspectiva, a narração na primeira pessoa e a estrutura memorialística de alguns capítulos da obra se revelam especialmente significativas pois, através do eu, conferem à protagonista não somente a valência de narradora, mas também de testemunha e de atriz da história. Com as suas narrações, histórias verossímeis e possíveis, o texto literário consegue preencher um vazio do imaginário criado pela historiografia, tradicionalmente desinteressada do sujeito feminino. Além disso, a ficção com vocação histórica pode propor figurações «outras», anticonvencionais e minoritárias, em ruptura com os padrões do comportamento feminino aceitos pela sociedade da época.

4. Uma precursora

A Eufrásia de Ana Maria Machado é representada como uma precursora⁸. Depois da morte dos pais, ela abandona o Brasil e a segurança da proteção dos tios, para se mudar para Paris com a irmã e a criada. O que surpreende é que a jovem resolva não se casar e administre pessoalmente o seu imenso patrimônio, visitando o salão da Bolsa em Paris e acompanhado a finança internacional, numa época em que o campo financeiro era inacessível para as mulheres. A protagonista de *Um Mapa todo seu* é, antes de mais nada, uma hábil mulher de negócios, que coloca em sombra a rica sinhazinha órfã do final do século XIX que se apaixonou pelo jovem Joaquim Nabuco.

Na análise da personagem de Eufrásia, a categoria de gênero é indissociável das de classe e de raça. Eufrásia tem a escolha de não se casar, pois ela é uma mulher da elite, rica e, evidentemente, branca. Trata-se de um aspecto central da obra, pois a protagonista escolhe ciente a condição de solteira, apesar da censura social que isso comporta, renunciando ao casamento com o homem que ela ama. Essa renúncia é a condição necessária para manter a independência e continuar a administrar o próprio patrimônio, já que na época o contrato matrimonial e a instituição do dote pressupunham que todos os bens da mulher passassem a ser controlados pelo marido.

⁸ Na entrevista realizada em ocasião desse estudo (nota 4), Ana Maria Machado afirma ter contemplado o título *A Precursora* antes de optar por *Um Mapa todo seu*.

A interseccionalidade das categorias de raça, classe e gênero na análise da personagem histórica de Eufrásia Teixeira Leite é destacada igualmente por Falci e Melo que afirmam que: «revendo-se a trajetória de mulheres ricas no século XIX, na sociedade brasileira, pode-se perceber que a posse de patrimônios por essas mulheres levou a que elas pudessem exercer poder sobre suas próprias vidas, fugindo do tradicional papel feminino» (Falci; Melo, 2002: 168). Papel tradicional feminino que pode ser resumido em duas palavras: mãe e esposa. No Brasil, o período conhecido como *Belle Époque*, entre o final do século XIX e as primeiras décadas do século XX, representa uma fase de definição da fisionomia social e política do país. Um momento representado pela instauração da ordem social definida como burguesa, em que os comportamentos tradicionais se cristalizam em rígidos papéis sociais (Sohiet, 2006: 362). Um processo descrito por Marina Maluf e Maria Lúcia Mott, que apontam o poder normativo das representações de mãe e esposa:

Ao solidificar a concepção das esferas separadas, a mulher foi convocada a assumir a direção do lar em nome de uma determinada definição de família. Isso [...] acabou por circunscrever a família ao «lar feliz», onde a mulher é apresentada como rainha, escamoteando-se, assim, o drama da história, os conflitos, as diferenças e as relações de poder que se dão no seu interior. (Maluf; Mott, 1998: 421)

As figuras de anjo do lar e de mãe devota ocultam não somente a condição de profunda subordinação das mulheres no casamento e na sociedade, mas são carregadas de um potente valor normativo. Enquadrada pelo código civil, exaltada pela moral católica, celebrada pela imprensa, a de esposa e mãe se torna a única identidade reconhecida e socialmente aceitável para uma mulher adulta. Lembra-se que, na época, uma mulher casada não podia trabalhar sem a autorização formal do marido e o seu estatuto jurídico era comparável ao de um menor de idade. Na prática, os hábitos e as tradições atribuíam ao marido poderes ainda mais amplos dos contemplados no código civil. Na escala reduzida da família, os homens e as mulheres assumem papéis complementares e opostos, numa rígida bi-categorização do espaço político e social que se reflete na organização do Estado.

A partir dessas observações contextuais é possível afirmar que *Um Mapa todo seu* pode ser considerado como um romance de amor, porém não entre Zizinha e Quincas, mas sim entre a protagonista e a sua independência. No oitavo capítulo, Eufrásia afirma:

Não sou como as outras, obrigadas a trocar as rédeas do pai pelo cabresto do marido. Não preciso me submeter a isso. Posso ter escolhas. Sou dona do meu nariz. [...] Não dependo dele, minha liberdade é protegida pela herança do meu pai, e mais a da minha avó. E pelo preparo e exemplo que me deram. Não sou forçada a aturar que me desrespeitem, como tantas coitadas, por não ter onde cair morta. (Machado, 2015: 60)

Na página seguinte, a personagem reafirma a sua determinação, denunciando abertamente a instituição do casamento graças à imagem potente de um território desconhecido a ser desbravado:

Um casamento para mim não precisará ser fundado na obediência e na submissão. [...] Não preciso ser igual a todas as mulheres traídas que conheço. [...] vou ter de buscar outros exemplos ou criar meus próprios modelos. Ninguém me deixou um mapa pronto, a definir esse novo território em que decidi me aventurar [...]. Posso não ser a primeira pessoa do meu sexo nessa procura. Seguramente deve haver precursoras e companheiras da mesma sorte [...]. Mas quero estar entre as primeiras. Faço questão. (Machado, 2015: 61).

As adversidades que a Eufrásia ficcional enfrenta e os elementos biográficos sobre a personagem histórica revelam que um casamento não baseado na submissão da mulher era ainda impensável e irrealizável na época e, apesar do amor, a renúncia a uma vida sentimental e familiar plena aparece como a única possibilidade. A personagem criada por Ana Maria Machado é, então, uma mulher solteira por escolha, o que contradiz o imaginário associado às *vieilles-filles*, ou *sprinters*, tradicionalmente representadas negativamente, como mulheres irrealizadas, tristes, amargas e mesquinhas. Tudo o que a protagonista de Ana Maria Machado não é. Nessa perspectiva é importante sublinhar que não se trata de mulher «empoderada» pela viuvez, como as matriarcas valentes que encontramos na história da elite nacional. Ela escolhe o seu destino. O amor por Quincas existe, é um sentimento forte que acompanha a protagonista durante a vida toda. Mas, simplesmente, o amor não basta. Ou, como diria Conceição, outra personagem feminina, solteira, célebre da literatura brasileira, de autoria feminina que, cronologicamente, poderia ser uma neta de Eufrásia, protagonista de *O Quinze*, de Rachel de Queiroz, o casamento não «vale a pena» (Queiroz, 2007: 131). Que pena? A pena de renunciar à própria independência. E na tabela de custos-benefícios é com certeza um investimento à perda para Eufrásia, apesar de que renunciar ao casamento signifique renunciar também à maternidade, outro atributo natural e fundamental das mulheres.

Todavia, na economia narrativa, o fato de Eufrásia não ceder à paixão e ao amor, casando-se e encontrando o anelado *happy ending*, faz dela uma

personagem muito pouco romanesca, com a qual é difícil simpatizar, impenetrável e, por momentos, inacabada. E é justamente essa incompletude o elemento mais potente e eficaz da sua representação, pois Ana Maria Machado escolhe não «explicar» a personagem. Se a identidade e a excepcionalidade da protagonista de *Um Mapa todo seu* são construídas justamente em volta da sua determinação e do amor à independência, a Eufrásia ficcional em nenhum momento é representada como uma heroína vitoriosa e triunfante, apagada pela sua unicidade frente a uma sociedade retrógada. Ela é excepcional e, justamente por isso, hesita, não quer se casar, chora e se magoa, tem arrependimentos, expressando, assim, as tensões e as normas do momento histórico que ela vive. Se as lacunas da figura da protagonista a tornam menos cativante e contemporânea, menos legível, ao mesmo tempo permitem à autora não «agredir a História» (Machado, 2015: 221) e, com ela, a Eufrásia real.

5. Conclusão

Com a sua singularidade inventada, mas verossímil, a protagonista de *Um Mapa todo seu* representa e dá voz a uma alteridade, sugerindo uma figuração que se revela significativa na compreensão do gênero como categoria histórica, interagindo com o imaginário do passado. Pois, como lembra Joan Scott: «Para buscar o significado, precisamos lidar com o sujeito individual, bem como com a organização social, e articular a natureza de suas inter-relações, pois ambos são cruciais para compreender como funciona o gênero, como ocorre a mudança» (Scott, 1995: 86). Na análise das tensões entre a matéria ficcional e a matéria histórica não se trata de extrair do texto um conteúdo documentário, constituindo o romance em documento «apesar dele» (Lyon Caen, 2019: 23). A obra ficcional, e mais diretamente a obra ficcional com vocação histórica, deve ser considerada um instrumento fundamental de compreensão dos fenômenos e dos funcionamentos sociais do passado, das relações de poder e de conflitualidade (Lyon Caen, 2019: 24). Uma compreensão que vai além do âmbito limitado da monografia, da personagem individual, buscando a estabilidade e a recorrência das construções sociais e culturais que envolvem essas singularidades. Nessa perspectiva, é possível afirmar que *Um Mapa todo seu* representa um objeto privilegiado na compreensão das representações da identidade feminina e das relações de gênero, em suas diferentes formas, no Brasil do final do século XIX e do começo do século XX.

Como sugere Nathalie Heinich, as figurações e os comportamentos propostos pelos romances não podem ser considerados como reais, mas como representações imaginárias que, em seu conjunto, criam sistemas simbólicos (Heinich, 1996: 342). Assim, a análise das personagens ficcionais possibilita entender as mudanças e as tensões que caracterizam o simbólico e que reverberam no real. As duas esferas são distintas, mas se influenciam mutuamente, num diálogo em que a literatura e, mais especificadamente, a ficção com vocação histórica desempenha um papel essencial. O romance, como todos os sistemas narrativos, tem a capacidade de conferir uma forma, uma estabilidade e uma definição às representações, tornando-as mais operantes. A ficção possui então um poder particular sobre as estruturas imaginárias da experiência, atribuindo o estatuto e a força de referência a afetos que, sem o romance, permaneceriam menos compartilhados e compartilháveis (Heinich, 1996: 342).

Essas considerações permitem afirmar que o romance não se limita a descrever e contar identidades preexistentes, mas pode criar identidades, colocando-as na esfera simbólica e, portanto, no universo dos possíveis. Um processo que, no caso do romance histórico, questiona as representações do passado e a nossa percepção delas, carregando a obra de um valor ideológico inegável. Como afirma Gengembre (2010: 373), além de expressar orientações e conflitos ideológicos do nosso tempo, o romance histórico contemporâneo tem o poder de contestar o pensamento mesmo do «sentido da História».

Os documentos historiográficos revelam que Eufrásia Teixeira Leite foi uma pioneira, uma mulher fora do comum na época em que viveu. Mas, graças à obra de Ana Maria Machado, a personagem ficcional nela inspirada consegue desbravar, material e simbolicamente, outros caminhos. A sua presença na página contribui para historicizar a crítica às relações de poder, revelando a dimensão da crise da instituição matrimonial e as primeiras contestações à dependência financeira das mulheres; todas essas questões que serão centrais nas reivindicações dos movimentos feministas ao longo do século xx.

Representando uma personagem feminina transgressiva numa dimensão histórica, o romance *Um Mapa todo seu* de Ana Maria Machado participa da percepção do passado, se tornando o terreno ideal para a compreensão de fenômenos sociais e alimentado um imaginário das identidades de gênero que contradiz as representações tradicionais. Graças à personagem de Eufrásia, que circula entre o espaço factual e o ficcional mantendo uma verossimilhança, a autora contribui para o questionamento de uma história e de uma

historiografia – e de uma literatura – sem mulheres, restituindo visibilidade, complexidade e voz às nossas antepassadas e às suas formas de resistência.

Referências bibliográficas

- Boisclair, Isabelle, e Saint-Martin, Lori. (2006). «Les conceptions de l'identité sexuelle, le postmodernisme et les textes littéraires». *Recherches féministes*, 19-2, 2006, 5-27.
- Chartier, Roger. (1998). *Au bord de la falaise. L'histoire entre certitudes et inquiétude*. Paris: Albin Michel.
- Didier, Béatrice. (2004). *L'écriture-femme*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Falci, Miridan Britto Knox, e Melo, Hildete Pereira de. (2002) «Riqueza e emancipação: Eufrásia Teixeira Leite. Uma análise de gênero». *Estudos Históricos*, 29, 165-185.
- Fanini, Michele Asmar. (2010). «As Mulheres e a Academia Brasileira de Letras». *História*, 29-1, 345-367.
- Gengembre, Gérard. (2006). *Le roman historique*, Paris: Klincksieck.
- Gengembre, Gérard. (2010). «Le roman historique: mensonge historique ou vérité romanesque?». *Études*, 10-413, 367-377.
- Heinich, Nathalie. (1996). *États de femme. L'identité féminine dans la fiction occidentale*. Paris: Gallimard.
- Lyon-Caen, Judith. (2019). *La griffe du temps. Ce que l'histoire peut dire de la littérature*. Paris: Gallimard.
- Machado, Ana Maria. (2015). *Um Mapa todo seu*. Rio de Janeiro: Alfaguara.
- Maluf, Marina; Mott, Maria Lúcia. (1998). «Recônditos do mundo feminino». Novais, Ferdinando, *História da Vida Privada no Brasil 3 – República: da Belle Époque à Era do Rádio*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Nora, Pierre. (2011). «Histoire et roman: où passent les frontières?». *Le Débat*, 3-165, 6-12.
- Queiroz, Rachel de. (2007). *O Quinze*. Rio de Janeiro: José Olympio.
- Roinat, Christian. (2018). «Liberté des femmes dans “Cap vers la liberté” d'Ana Maria Machado». <http://www.espaces-latinos.org/archives/65511>
- Scott, Joan. (1995). «Gênero, uma categoria útil de análise histórica». *Educação e realidade*, 20-2, 71-99.
- Scott, Joan. (2009). *Théorie critique de l'histoire. Identités, expériences, politiques*. Paris: Fayard.
- Venâncio Filho, Alberto. (2006). «As mulheres na Academia». *Revista Brasileira*. XIII-49, 7-44.
- Weinhardt, Marilene. (2018). «Eufrásia Teixeira Leite: personagem biográfica romaneada». *Letras de Hoje*, 53-2, 266-274.

UM PAÍS TODO SEU: O PROTAGONISMO FEMININO EM *UM MAPA TODO SEU*, DE ANA MARIA MACHADO

Un país todo suyo: el protagonismo femenino en Um Mapa todo seu, de Ana Maria Machado

A Country All Yours: The Female Protagonism in Um Mapa todo seu, by Ana Maria Machado

Maria EUNICE MOREIRA

Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Brasil
maria.eunice@pucrs.br

RESUMO: Este texto objetiva traçar a linha crítica desenvolvida pelos primeiros leitores e resenhistas do romance *Um Mapa todo seu*, de Ana Maria Machado, mostrando que, apesar dos movimentos reivindicatórios das pautas feministas no Brasil, a leitura dos primeiros textos críticos sobre a obra sugeriu ao leitor se tratar de um romance de amor envolvendo duas marcantes figuras da História brasileira, sem atentar para o protagonismo de uma mulher que, por suas atitudes e comportamento, poderia estar ao lado de suas compatriotas nas passeatas de rua de 2015.

Palavras-chave: feminismo; Ana Maria Machado; *Um Mapa todo seu*; crítica.

RESUMEN: Este texto traza la línea crítica presentada por los primeros lectores y críticos de la novela *Um Mapa todo seu*, de Ana Maria Machado. Pretende demostrar que, a pesar de los movimientos de las calles brasileñas que reivindicaban pautas feministas, la lectura de la novela sugirió al lector que se trataba de una novela de amor con dos personajes importantes de la historia brasileña,

descartando el protagonismo de una mujer que, por su comportamiento, pudiera encontrarse en las calles con sus compatriotas en las protestas de 2015.

Palabras clave: feminismo; Ana Maria Machado; *Um Mapa todo seu*; crítica.

ABSTRACT: This work aims to trace a critical line developed by the first readers and reviewers of the novel *Um Mapa todo seu*, by Ana Maria Machado. It intends to show that, despite women's rights movements, the first readings of critical reviews in Brazil suggested to the reader that it was a romance novel involving two remarkable Brazilian historical figures. Those reviews failed to observe the protagonism of a woman who, based on her behavior, could have walked alongside her fellow compatriots in the 2015 street protests.

Key words: feminism; Ana Maria Machado; *Um Mapa todo seu*; criticism.

No final do ano de 2015, quando veio a público a obra *Um Mapa todo seu*, da escritora Ana Maria Machado, centenas de mulheres saíam às ruas no Brasil, dando continuidade a eventos que desde 2013 registravam o protagonismo feminino com pautas atuais e progressistas: direito ao aborto, contra a intolerância e o machismo, repúdio ao feminicídio e ao estupro. Um dos cartazes dessas manifestações alertava: «Mexeu com uma, mexeu com todas». Em várias capitais do Brasil, ouviam-se os gritos contra a aprovação de um projeto que limitava o acesso à pílula do dia seguinte em hospitais públicos, para mulheres estupradas. O estopim para todos esses movimentos começou quando pedófilos publicaram comentários sobre uma menina participante da versão infantil do programa MasterChef Brasil. A reação foi imediata e muitos relatos de assédio sexual infantil de meninas vieram à tona num país de tristes estatísticas: 9,7 anos como média de idade dos assédios femininos, oitavo no mundo em número de mulheres assassinadas, mais de 500 mil estupros por ano e repetidos casos de agressões às mulheres por parte de seus parceiros. A onda feminista trazia também a reivindicação de destituição do presidente da Câmara de Deputados, Eduardo Cunha, conhecido político retrógrado e contrário às pautas postuladas pelas mulheres. Palavras de ordem contra esse político ecoavam pelas ruas das principais capitais: «Machismo mata, feminismo liberta»; «Se cuida, se cuida seu machista. A América Latina vai ser toda feminista»; «Fora Cunha» (Rossi, 2015: 1).

Os fatos pareciam orquestrados: no mês de outubro de 2015, quando os alunos brasileiros fizeram o Exame Nacional do Ensino Médio (ENEM), uma

questão sobre o movimento social para o qual as ideias da feminista Simone de Beauvoir tiveram um papel de destaque, provocou muitas reações. A questão colocava em discussão a citação da autora de *O segundo sexo* – «Ninguém nasce mulher, torna-se mulher». Nenhum destino biológico psíquico, econômico define a forma que a fêmea humana assume no seio da sociedade; é o conjunto da civilização que elabora esse produto intermediário entre o macho e o castrado que qualificam de feminino». Os alunos deveriam identificar o movimento social dos anos 1960 que era orientado por essa afirmativa. As redes sociais ferriam de argumentos prós e contras a essa proposição, quando, no dia seguinte, o tema da redação do ENEM tocou de novo nos brios de muitos brasileiros: «A persistência da violência contra a mulher na sociedade brasileira». E mais uma avalanche de comentários machistas sacudiu a internet.

Todos esses acontecimentos fortaleceram os movimentos feministas, que exigiam, agora, posições políticas mais condizentes com os novos tempos e que atingiam políticos consagrados, como é o caso do Presidente da Câmara de Deputados. Mulheres muito jovens se uniram às mais experientes, e os *slogans* que brotaram dessas campanhas sinalizam para sua força e importância: além do «Mexeu com uma, mexeu com todas», surgiu a campanha #AgoraÉquesãoElas, convocando colunistas, escritores, jornalistas a convidar uma mulher a ocuparem seus espaços e a escreverem no seu lugar. A campanha viralizou e muitos colunistas aderiram ao movimento.

O momento era propício, portanto, para a leitura de *Um Mapa todo seu* na esteira da onda feminista. Eufrásia, a heroína do livro, foi uma figura marcante e sua história revelava sua posição contrária às expectativas da sociedade em relação a uma mulher rica e solteira. *Um Mapa todo seu*, título do novo romance da conhecida autora brasileira, dialogava explicitamente com o texto de Virginia Woolf, *Um Teto todo seu*, de onde emanaram muitas ideias progressistas e feministas, retomadas na contemporaneidade. Apesar desses elementos, que colaboravam para atualizar a pauta das feministas brasileiras, os textos publicados sobre o livro de Ana Maria Machado, por ocasião de seu lançamento, dão as costas às reivindicações e posições assumidas pelas mulheres e se limitam a comentar apenas a história de amor entre dois jovens bem-sucedidos. Não há destaque para o papel assumido por Zizinha e sua recusa aos paradigmas desenhados para as mulheres no final do século XIX.

Isso significa que, apesar dos movimentos reivindicatórios das ruas, as primeiras leituras sobre a nova obra de Ana Maria Machado correram à margem da onda feminista, destacando o romance envolvendo duas conhecidas

figuras da história brasileira, sem atentar para o protagonismo de uma mulher que, por suas atitudes e comportamento, poderia estar ao lado de suas compatriotas nas passeatas de 2015. Destacarei, neste texto, a desconformidade entre as resenhas iniciais, publicadas na imprensa, e a leitura de teor inovador e atualizado que poderia ter sido enfatizado pelos resenhistas.

Escritora experiente, com mais de cem livros publicados, reconhecida pela crítica, que a ela concedeu inúmeras condecorações por sua produção literária, como o Prêmio Hans Christian Andersen, o mais importante da literatura infantil, e o Prêmio Machado de Assis, pelo conjunto da obra, certamente Ana Maria Machado não escreveu *Um Teto todo seu* em resposta às demandas femininas que inundavam o país, mas certamente não deixou de apor à sua escrita um viés político. Afinal, foi motivada pelos ideais abolicionistas de Joaquim Nabuco que começou a escrever *Um Teto todo seu*, como afirmou no posfácio da edição: «Comecei a pensar neste livro em 2009, ao ser eleita para a secretaria geral da ABL e me aproximar mais da figura de Nabuco, cujos livros eu já admirava muito e cujo centenário de morte logo iríamos comemorar, em janeiro de 2010». (Machado, 2015: 222). Mergulhada, porém, nas leituras em torno da biografia do abolicionista, diz a própria autora – «descobri a dimensão hipnotizante de Eufrásia» (Machado, 2015: 222) –, o que provocou a mudança de direção de sua intenção literária. Sendo assim, se bem que não como resposta direta às mulheres, mas com seu afinado senso político, escolheu o título da obra – *Um Teto todo seu*. Não há como não pensar na intertextualidade que suscita ao invocar o nome do livro de Virginia Woolf, *Um Mapa todo seu*. Ao resenhar o romance sobre a brasileira Eufrásia Leite, a Zizinha da história, Amanda de Oliveira ressalta que a autora tem consciência de que a personagem feminina se encontra na mesma dimensão crítica de Virgínia Woolf:

Se a autora britânica, nas linhas de seu texto, refletia sobre a posição da mulher na sociedade e na escrita literária, principalmente na importância de um espaço específico para o encontro da arte e da liberdade criadora, a personagem de Ana Maria Machado parece buscar, nas terras europeias, a efetiva liberdade que pode se sustentar sua autonomia. (Oliveira, 2018: 180-182)

Apesar dessa evidente correlação com a conhecida obra de Virginia Woolf, sugerida já pelo título escolhido por Ana Maria Machado, as primeiras resenhas sobre o romance, especialmente aquelas destinadas à divulgação da obra, por ocasião de seu lançamento, ignoram a conexão entre os dois livros como também descartam a leitura que possa encaminhar ao propósito feminista do texto. Para esses resenhistas, é mais conveniente chamar a atenção dos leitores

para a história de amor de duas personagens da história brasileira: o abolicionista Joaquim Nabuco e a empreendedora Eufrásia Leite, na intimidade Quincas e Zizinha.

Eufrásia Teixeira Leite é uma jovem órfã, de pouco mais de vinte anos, herdeira de uma grande fortuna, o que a possibilita se tornar independente nariz, confrontando, com sua autonomia, a tradicional família mineira. Preparada pelo pai para conduzir a herança de forma autônoma e competente, não aceita a imposição do tio e enfrenta a família, mudando-se, junto com a irmã e uma dama de companhia, para a capital francesa, após o falecimento dos progenitores.

É na viagem que Zizinha conhece o jovem Quincas que também vai para Europa em busca de conhecimento e cultura. No ambiente do navio, os dois vivem uma história de amor, apesar da contrariedade da irmã de Zizinha. No entanto, famoso por ser sedutor, Quincas não corresponde ao esperado pela namorada e, aos poucos, a possibilidade de perder a liberdade conquistada e as constantes refregas com a irmã, despertam em Zizinha o medo do matrimônio. Casar-se significa perder a autonomia que possui e ceder o comando dos negócios herdados. Zizinha sabe que pode conduzir a vida sem a presença masculina, mas sabe também que o amor que sente por Quincas pode arruinar os planos de seguir livre, de ser independente, sem depender da ajuda de um homem. Entre acertos e desacertos, a história de amor se desfaz e o casamento não se realiza. Eufrásia se torna uma brilhante mulher de negócios e Nabuco entra para a história como o grande abolicionista.

Numa das primeiras referências ao novo lançamento da editora Objetiva, a chamada está assim registrada: «Ana Maria Machado reconta a incrível história de amor de Eufrásia Teixeira Leite, uma mulher independente e bem-sucedida nos negócios, e Joaquim Nabuco, político e jornalista que atuou no processo abolicionista brasileiro». Se bem que palavras como «independente e bem-sucedida» constem desse texto, a chamada mais importante – «incrível história de amor» – domina o título e conduz o leitor a conhecer esse caso. A ênfase na história de amor prevalecerá também nas demais chamadas para divulgação do livro, como será visto.

A Amazon, por exemplo, que em seguida disponibilizará a obra para venda, insiste nesse ponto:

Um Mapa todo seu reconta a história de amor de Eufrásia Teixeira Leite, uma mulher à frente de seu tempo e uma das primeiras grandes investidoras e empresárias do país; e o jornalista, político e diplomata Joaquim Nabuco,

figura essencial no processo de abolição da escravidão no Brasil. Eufrásia e Nabuco não estão retratados apenas por meio de documentos históricos, mas aparecem em suas vidas íntimas, recriadas com vivacidade e precisão¹.

Novamente, o tópico da «história de amor» de uma mulher à frente de seu tempo e uma das pioneiras no campo dos negócios no Brasil pode sugerir o «avanço» também nas relações que ela estabelece com o político Nabuco do que a sua iniciativa para engendrar negócios no século XIX. Suas vidas íntimas serão tratadas e «recriadas com vivacidade e precisão». Numa sociedade ávida pelo *reality show*, cujo programa da TV Globo, o canal mais popular do Brasil, o Big Brother Brasil (BBB) possibilita esse voyeurismo literário, o emprego dessas expressões constitui uma eficaz chamada promocional.

Uma das primeiras ou talvez a primeira resenha sobre o novo romance de Ana Maria Machado foi redigida pelo jornalista de *O Estado de São Paulo*, Ubiratan Brasil, e publicada em 18 de dezembro de 2015, sob o título «Em novo romance, Ana Maria Machado transforma história de amor impossível em ficção», com o subtítulo –*Um Mapa todo seu*– conta a paixão do abolicionista Joaquim Nabuco e a emancipada Eufrásia Brasil). Diz o resenhista que, nas cem primeiras páginas do romance, o leitor acompanha a história de amor de Zizinha e Quincas, para só depois tomar conhecimento de que se trata de Eufrásia e Joaquim Nabuco. Colhendo o depoimento da autora da obra, informa que a motivação para o romance veio da atuação abolicionista de Nabuco, mas que, por ele, descobriu Eufrásia. Para Ubiratan Brasil, Nabuco não aceita Eufrásia por seus pendores emancipacionistas e Eufrásia não aceita Nabuco por ser ele muito mulhengo. Esse mesmo artigo foi reproduzido no blog de Ana Maria Machado, em dezembro de 2015, na seção Curiosidades, sob a chamada «A pioneira hipnotizante encontra o lutador fascinante» e o artigo com novo título: «Uma história de amor de dois desbravadores» (Brasil, 2015: 1). Mais uma vez, Ubiratan Brasil reforça a relação afetiva entre os dois jovens, destacando a história de amor por eles vivida, mas continua a desconhecer o fator do empoderamento feminino. A força da mulher, ainda que ela seja entendida como «desbravadora», não combina com o olhar do jornalista.

No ano seguinte ao lançamento de *Um Mapa todo seu*, o jornalista Alexandre Lucchese apresentou o livro para os leitores do jornal *Zero Hora*, de Porto Alegre, no caderno «Cultura e Lazer». O momento político brasileiro era tenso e o país se encaminhava para a destituição da primeira presidente

¹ Essa informação foi retirada da página da Amazon, em 12 de dezembro de 2020.

mulher, Dilma Rousseff. As acusações para embasar o *impeachment* presidencial sustentavam-se em razões de ordem econômica, as famosas «pedaladas», mas continham muito da misoginia presente na sociedade brasileira. Nesse âmbito político em que ferviam as manifestações contra uma presidente mulher, em que o futuro presidente da República se valia de critérios de beleza para rejeitar uma parlamentar e afirmar que não a estuprava porque era feia, é interessante observar alguns pontos da resenha: a) o livro é catalogado como romance histórico; b) Eufrásia tem sorte nos negócios, mas «no amor, já não tem o mesmo sucesso», porque se apaixona por Joaquim Nabuco, figura essencial para o fim da escravatura no Brasil, mas também muito conhecido em seu tempo como um «dândi mulherengo»; c) «o eixo narrativo é o amor impossível entre os dois»; d) o romance decai, no final, «porque a história do próprio casal é bastante irregular [...] o que acaba por gerar um romance fragmentado».

Num texto sem ponta e sem linha, porque o autor aborda vários aspectos da obra nessa curta resenha (alguns como a classificação em romance histórico merecem maior discussão), chama a atenção novamente os pontos assinalados pelo resenhista e que sintetizam, em geral, os aspectos destacados pelos primeiros avaliadores de *Um Teto todo seu*: o carácter romântico do texto; o envolvimento mal concluído da relação do casal; o fato de Nabuco ser mulherengo e Eufrásia não encontrar no amor a mesma sorte que tinha para os negócios.

Em 18 de dezembro de 2015, era publicado no Portal UAI, de Minas Gerais, o artigo de Angela Farias noticiando: «Ana Maria Machado lança o romance *Um Mapa todo seu*, livro que apresenta Eufrásia Teixeira Leite, a fascinante sinhazinha que não se dobou ao machismo». A resenha dessa jornalista mineira já adentra mais no território vivido pelas mulheres e estabelece uma relação do romance com o momento político vigente no Brasil de 2015-2016. No parágrafo de abertura do texto, escreve a jornalista:

Zizinha nasceu no século 19, mas parece até contemporânea de Simone de Beauvoir, autora da frase «não se nasce mulher, torna-se mulher» – enunciado emblemático de *O Segundo Sexo*, o clássico da filosofia escrito nos anos 1940 que tanta polémica causou no Enem 2015. Se vivesse neste século 21, talvez Zizinha apoiasse as moças que ocuparam as ruas brasileiras, há dois meses, para defender o direito de serem donas do próprio destino. (Farias, 2015: 1)

Com esse comentário, atualiza a leitura da protagonista principal de *Um Mapa todo seu*, colocando-a ao lado das mulheres brasileiras da contemporaneidade, concedendo a Eufrásia um lugar de vanguarda no seu tempo. Como

mulher de um tempo de repressão e restrições, ela seria hoje companheira e lutadora das ideias feministas que enchem as ruas no Brasil do século XXI.

Ao contrário dos textos até hoje escritos sobre o romance, a resenha de Angela Farias incide sobre o protagonismo feminino, desfocando o tema do envolvimento amoroso de dois jovens ricos, bonitos e destacados socialmente (ainda que Nabuco não fosse rico na mesma proporção que Eufrásia). A diferença que deseja acentuar entre o ontem e o hoje na vida das mulheres está presente no romance. Entre a mãe de Eufrásia e a filha empreendedora, ou seja, entre uma geração e outra, a distância é imensurável: de uma mãe analfabeta a uma filha gestora de negócios e capaz de negociar com os maiores banqueiros do mundo. Mulher «à frente de seu tempo», mulher que «jamais se rendeu ao mito do amor romântico» são expressões presentes no texto e que dão conta da envergadura de um romance que, ao trazer para o protagonismo romanesco uma mulher do século XIX, escolhe aquela que foge aos padrões da época, mas não somente o padrão social: a Zizinha de Ana Maria Machado é também a mulher que mostra seu lado feminino, sem abdicar de seu empoderamento:

Amor da vida de Joaquim Nabuco, a bela milionária de Vassouras nunca se limitou a sinhozinha. Órfã aos 20 e poucos anos, a moça recusou a tutela do poderoso tio barão e tocou os negócios do pai, sujeito esclarecido que gostava de conversar sobre o mundo das finanças com a caçula. Trocou a provinciana vida fluminense pela capital francesa, livrando-se da parentela. Pioneira, frequentou a Bolsa de Valores de Paris – para surpresa dos europeus – e investia nas ações certas. Diferente das mulheres de sua época – a mãe, fina flor da elite cafeeira, nem sequer sabia ler – Eufrásia correspondia-se com investidores, entre eles os graúdos do clã Rotschild. Perdeu dinheiro depois da revolução russa de 1917 e no crash de 1929, mas soube se reerguer. (Faria, 2015: 1)

Eis, em resumo, a história do romance de Ana Maria Machado. Ao lado da moça rica, convive a mulher esclarecida, formada pelo pai para gerir os negócios da família; ao lado da provinciana se depara a mulher emancipada, capaz de encarar a vida na capital francesa; ao lado da interiorana mineira, a mulher empreendedora, hábil nos negócios e nos empreendimentos. Mais ainda: a mulher apaixonada e a mulher esclarecida estão presentes nessa personagem da escritora de *Um Mapa todo seu*. Como diz Angela Farias, tornamo-nos «cúmplices dessa mulher que trabalha, ama, sofre, ousa – e paga o preço disso» (Farias, 2015: 1) –. Por isso, a opção de Ana Maria Machado por Zizinha e não por Eufrásia: escolher Zizinha é retirar a mulher rica e poderosa de seu patamar social e economicamente distanciado; escrever sobre Zizinha é

aproximá-la das mulheres e das relações por elas vividas: o amor, a desigualdade entre os pares; o sofrimento pela impossibilidade do casamento ou mesmo a renúncia ao casamento, por ser um contrato nem sempre favorável à mulher.

Em *O Contrato Sexual*, Carole Pateman afirma que «o casamento é chamado de contrato, mas as feministas argumentam que uma instituição em que uma parte, o marido, exercia o poder de um senhor de escravo sobre sua mulher, mantendo até os anos 80 resquícios desse poder, está bem longe de ser uma relação contratual» (Pateman, 1993: 231). E Zizinha tem a clara consciência de que pertence a uma parcela de mulheres que pode prescindir da presença masculina para conduzir sua vida e o amor. O casamento, no padrão que a sociedade o exige e nos moldes que Quincas pretende, obstaculizará a liberdade de uma mulher que já a conquistou.

Portanto, é possível entender que o romance entre os dois não foi mal concluído, mas Eufrásia deixou de considerar essa possibilidade, porque tem consciência do que representará o casamento em sua vida. Tampouco Eufrásia rejeitou o casamento com Nabuco pelo seu comportamento mulherengo, mas porque ela sabe que se envolver com ele significa a perda de sua liberdade, da emancipação que ela custosamente alcançou. E é justamente esse «Teto todo seu» que ela não quer e não pretende perder.

Aliás, a orelha do livro, na edição da Objetiva, sinaliza para uma chave de leitura que poderia ter motivado os resenhistas desse romance. Ali está escrito:

Um Mapa todo seu, de Ana Maria Machado transita pelo Rio de Janeiro, por Paris e Londres, no final do século XIX, para recontar a incrível história de amor de Eufrásia Teixeira Leite, uma mulher independente e bem-sucedida nos negócios, e Joaquim Nabuco, político e jornalista que atuou com firmeza e convicção no processo abolicionista brasileiro.

No entanto, a conclusão desse paratexto, se retoma o tópico da independência feminina ao chamar a atenção para as características de Eufrásia – mulher perseverante e independente – deixa de lado mais uma vez essa chave de leitura para investir nas questões históricas brasileiras, como a abolição da escravatura e as dificuldades de um país em formação, que colaboram para ressaltar a posição política de Joaquim Nabuco:

Suas aptidões e lutas vão se revelando gradualmente ao leitor, assim como a perseverança de uma mulher para manter sua independência. No final, o que temos não é só uma história de amores e incertezas, mas também um relato que nos mostra a dimensão da luta pela abolição da escravatura no Brasil, as dificuldades políticas de um país em formação, e o mundo dos grandes negócios e investimentos.

Sem dúvida, o romance pode sugerir uma leitura das condições que dizem respeito à história brasileira, num país em formação, cujos olhos se voltam para uma nova forma de governo que se anuncia, mas negligência algumas heranças sociais que vão se calcificando e desconsidera uma inovadora chave de leitura sobre a emancipação feminina e a liberdade da mulher. Não se pode, portanto, de deixar de anotar como são encaradas as relações sociais e as posições sociais quando entram em jogo questões de gênero.

Em entrevista a Ubiratan Brasil, publicada em *O Estado de São Paulo*, em dezembro de 2015, Ana Maria Machado afirmou que «não há cartografia para cada um seguir. Daí o título do livro *Um Mapa todo seu*». Penso, porém, que o livro traz vários mapas: aqueles do passado, que regiam (e muitas vezes regem) as relações afetivas, os contratos matrimoniais para salvar heranças e patrimônios (sempre desfavoráveis às mulheres), a formação de nossa história e de nossa identidade social. Outros mapas, porém, são possíveis de leitura nesse romance: a liberdade individual, a conquista feminina (ainda que isso implique perdas ou dificuldades), a luta pela emancipação da mulher – outras rotas significativas de um mapa que certamente as mulheres que estavam na rua nesse ano de 2015 reivindicavam – e reivindicam – para um Brasil tão pouco feminino.

Referências bibliográficas

- Brasil, Ubiratan. (2015). «Em novo romance, Ana Maria Machado transforma história de amor impossível em ficção». *O Estado de São Paulo*.
- Faria, Ângela. (2015). «Ana Maria Machado lança o romance *Um Mapa todo seu*». *Portal Uai*.
- Lucchese, Alexandre. (2016). Resenha *Um Mapa todo seu*, de Ana Maria Machado. *Zero Hora*.
- Machado, Ana Maria. (2015). *Um Mapa todo seu*. Rio de Janeiro: Objetiva.
- Oliveira, Amanda da Silva. (2018). «Resenha - Machado, Ana Maria. *Um Mapa todo seu*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2015. 222p.» *Navegações*, 11, 180-182.
- Pateman, Carole. (2020). *O Contrato Sexual*. São Paulo: Paz e Terra.
- Rossi, Marina. (2015). «As mulheres brasileiras dizem basta». *El País – Brasil*.

«MENINA BONITA DO LAÇO DE FITA, QUAL É TEU SEGREDO...?» – CARTOGRAFIAS DA FICÇÃO EM ANA MARIA MACHADO

«Niña bonita do laço de fita, ¿cuál es tu secreto...?» – *Cartografías de la ficción en Ana Maria Machado*

«Niña bonita do laço de fita, ¿cuál es tu secreto...?» – *Cartographies of Fiction in Ana Maria Machado*

André Luís DE ARAÚJO

Universidade Católica de Pernambuco, Brasil
aluisaraujosj@gmail.com

RESUMO: O mote de uma pergunta que se repete do início ao fim de um dos livros infanto-juvenis de Ana Maria Machado vai ajudar-nos a mapear suas condições de enunciação. Num *entre-lugar*, disposto no intervalo aberto pela teoria e pela ficção, a autora evoca despreziosas personagens, em franca performance discursiva, dando voz a temas relevantes que ganham força no debate contemporâneo. A reflexão que sua tessitura propõe revela e articula, ainda, temporalidades distintas enlaçadas na mesma trama subjetiva: os fios que pespontam as malhas da memória de uma menina leitora se entrecruzam com a mulher que alinhava no presente a costura da vida, dando consistência a uma vasta obra que se lança num projeto ético-estético denso, ainda que leve e imaginativo.

Palavras-chave: ficção; enunciação; entre-lugar; performance.

RESUMEN: La provocación de una pregunta que se repite desde el inicio hasta el final de uno de los libros infantiles de Ana Maria Machado nos

ayudará a mapear sus condiciones de enunciación. En un *entre-lugar*, dispuesto en el espacio abierto por la teoría y por la ficción, la autora evoca personajes sin pretensiones, en franca performance discursiva, dando voz a temas relevantes que cobran fuerza en el debate contemporáneo. La reflexión que propone su tejido revela y articula, además, diferentes temporalidades enlazadas en una misma trama subjetiva: los hilos que cosen los tapices de la memoria de una niña lectora se entrecruzan con la mujer que hilvana en el presente la costura de la vida, dando consistencia a una obra vasta que se lanza en un proyecto ético-estético denso, aunque ligero e imaginativo.

Palabras clave: ficción; enunciación; entre-lugar; performance.

ABSTRACT: The motto of a question that is repeated from the beginning to the end of one of Ana Maria Machado's children's books will help us map her conditions for the enunciation. In *the space in-between*, arranged in the gap opened by theory and fiction, the author evokes unpretentious characters, in frank discursive performance, giving voice to relevant themes that gain strength in the contemporary debate. The reflection that his weaving proposes reveals and articulates, also, different temporalities intertwined in the same subjective plot: the threads that stitch the memory stitches of a reading girl are intertwined with the woman who aligned the seam of life in the present, giving consistency to a vast work that is launched in a dense ethical-aesthetic project, albeit light and imaginative.

Key words: fiction; enunciation; space in-between; performance.

1. Pressupostos

Os conceitos de realidade / irreabilidade ou possível / impossível estarão intimamente relacionados à tipologia de um texto. Quando se trata, portanto, de literatura infanto-juvenil, como a de Ana Maria Machado, da qual nos ocupamos neste momento, não será difícil encontrar um repertório muito próximo das combinações narrativas próprias do imaginário infantil, como no caso de «Menina bonita do laço de fita», publicado em 1986.

Desse modo, não será nenhum absurdo encontrarmos com um coelho branco e falante que questiona incessantemente uma menina negra, no intuito de descobrir «seu segredo pra ser tão pretinha». Coelho branco e falante nos remete facilmente, ainda, ao universo de *Alice no País das Maravilhas*, de Lewis Carroll, ou a *O Mistério do Coelho Pensante*, de Clarice Lispector – mistério

sempre por revelar: em Clarice Lispector –, mistério de um coelho que foge sem que ninguém saiba como; em Ana Maria Machado, segredo de uma menina bonita que o coelho deseja descobrir. De toda forma, já intriga perceber que o primeiro verbo que se refere ao coelho, na narrativa de Ana Maria Machado, dá voz a um pensamento: «Ah, quando eu casar quero ter uma filha pretinha e linda que nem ela...» (Machado, 1986: 7).

De entrada, já sabemos que este texto de Ana Maria Machado vai proporcionar-nos certa dose de ficção e, justamente por isso, estamos preparados para desfrutarmos dela tão logo se apresente, dado que a ficcionalidade vem para cumprir uma função determinada, poderíamos dizer, sem pretender instrumentalizar nada. Nesse sentido, não nos importa o desvio proposto pela fabulação, importa que esse desvio seja legitimado pela lógica da narrativa, isto é, para compreender as condições de uma obra de ficção são decisivos os elementos que constroem a coesão e a coerência textuais, apoiadas, sem dúvida, nos símbolos e nas metáforas evocadas, como figuras literárias por excelência, como as utilizadas para descrever a beleza negra da menina: «os olhos dela pareciam duas azeitonas pretas, daquelas bem brilhantes»; «os cabelos eram enroladinhos e bem negros, feito fiapos da noite»; «a pele era escura e lustrosa, que nem pelo da pantera-negra quando pula na chuva» (Machado, 1986: 3).

Isso equivale a dizer que é necessário cumprir com algumas exigências, posto que toda obra deve se apresentar dentro de um sistema coerente e coeso de relações simbólicas e sógnicas, observando-se uma lógica interna válida para o sistema proposto, referendado e aceito por um público leitor / espectador / ouvinte – ampliando um pouco mais a estética da recepção –. Cabe afirmar, ainda, que cada obra literária põe para funcionar, portanto, um mundo possível e estruturas morfossintáticas e semântico-pragmáticas decisivas em que o mundo diferente da experiência objetiva, muitas vezes, torna-se um mundo necessário e suficiente, porque submetido a suas próprias regras de funcionamento e a suas linhas de força.

Com efeito, as convenções literárias já bem conhecidas, sobretudo quando se trata de um texto infantil, não se limitam a efetuar uma ingênua legitimação funcional do caráter ficcional das obras. Não se trata apenas disso. O que se evidencia adquire e propõe uma gramática nova de relações. Afinal, o que tomado em si mesmo constituiria um absurdo e não teria validade comunicativa passa a atuar como um sistema de valores que, segundo o escritor argentino Juan José Saer (2016), em sua obra ensaística *El concepto de ficción*, anuncia fortemente uma antropologia especulativa, em diálogo com a cultura,

a filosofia contemporânea e os distintos gêneros textuais, a partir da proposição de temas candentes e atuais para o debate na sociedade, como vêm a ser a beleza e a valorização da diversidade étnico-racial, claramente evocadas nesta obra de Ana Maria Machado, que completa 35 anos em 2021, atualizada nos desdobramentos dos tristes episódios de preconceito, racismo, violência e morte que se desenrolaram, notadamente no Brasil e nos Estados Unidos, nestes últimos tempos, e que ganharam visibilidade a partir das denúncias e da mobilização de populações inteiras, a despeito do anonimato do que ainda segue acontecendo a tantas outras pessoas vitimadas e silenciadas nos mais insuspeitáveis rincões mundo afora.

Nessa perspectiva, «[...] entre os imperativos de um saber objetivo e as turbulências da subjetividade, podemos definir de um modo global a ficção como uma antropologia especulativa»¹ – dirá Saer (2016: 21) –. Uma enunciação com essas características pode parecer ilegítima, inclusive escandalosa, tanto para os profetas da verdade quanto para os niilistas do falso, continuará o autor argentino, quem sustenta que conceber a ficção como uma antropologia especulativa potencializa sua força. Entendida desse modo, a ficção é capaz, não de ignorar esses reducionismos dispostos entre a verdade objetiva e a expressão subjetiva, mas os assimila, incorporando-os em sua própria essência, despojando-os de suas pretensões de absoluto e ampliando discussões necessárias à vida em sociedade.

Outros estudiosos do tema concordam quando afirmam que, em última instância, não há texto que não constitua uma ficção: porque seu autor *inventa* o modo de unir as palavras e os argumentos que quer comunicar, conseguindo efeitos de surpresa ou propondo soluções para o desenlace dos imbróglis, mesmo quando se trata de textos científicos. Paul Ricoeur (1995), Thomas Pavel (1991) e Wolfgang Iser (1997), por exemplo – como demonstra Irene Klein (2014) em seu artigo «Tramar mundos ficcionales. La ficción entre la teoría y la práctica de la escritura» –, enfatizam a dimensão epistemológica da ficção, ou seja, sua capacidade inerente de alcançar ou produzir um saber sobre o mundo. Queremos pensar a ficção, também aqui, sob esta perspectiva, como uma matriz geradora de sentidos, pois consideramos que desenvolver

¹ Traremos os textos traduzidos para o português, no corpo do artigo, e os originais em notas, como a seguir: «[...] entre los imperativos de un saber objetivo y las turbulencias de la subjetividad, podemos definir de un modo global la ficción como una antropología especulativa» (Saer, 2016: 21).

modalidades de pensamento que impliquem a invenção e a criatividade próprias da ficção promove um pensamento crítico divergente, que questiona, problematiza, indaga e leva à reflexão, torna o mundo, sempre e de novo, possível, mesmo num texto despretensioso como este.

Nesse sentido, uma aproximação a um texto ficcional pede, minimamente, que se compreendam os mecanismos que estão em jogo na construção narrativa. De qualquer modo, todo autor reúne elementos de atividades humanas e os dispõe à sua maneira em um ato imaginativo, criando a partir da fantasia, muitas vezes; no nosso caso, especificamente, neste texto de Ana Maria Machado que analisamos, privilegiadamente a partir da fabulação.

Segundo Ángela Maria Chaverra Brand (2018), em seu artigo «Fabular un pueblo a través del arte», o encontro com Henri Bergson, prêmio Nobel de literatura, por meio de seu texto *La evolución creadora*, permitiu que Gilles Deleuze se apropriasse do conceito de fabulação e o desenvolvesse. Para a autora, Deleuze recolhe de Bergson as noções de fabulação e de instinto virtual como criador, e desenvolve essa trama para encontrar ressonâncias com os conceitos de desejo, arte e máquina social. Por essa razão, ressignifica várias das declarações de Bergson. Desvincula, por exemplo, a fabulação do caráter exclusivamente religioso e aplica o conceito à arte. No entanto, faz um paralelo com Bergson ao afirmar que a arte não funda conceitos, distanciando-se, como ele, da inteligência, no sentido de entidade principal na produção artística. A arte cria blocos de sensações como *afectos* e *perceptos*.

Outra distância que Deleuze toma com relação ao pensamento de Bergson é a respeito do tema da fabulação como força reativa; para Deleuze, a fabulação é resistência não reativa, mas criadora, propositiva. Neste caso, «[...] se aproxima mais de Nietzsche que, afirmava que há forças reativas. As ativas têm o poder da transformação, afirmação diferencial, são potências, podem abrir novas formas; as reativas tendem à conservação, adaptação e sobrevivência» (Brand, 2018: 44)².

Deleuze parte, também, do conceito de fabulação para falar do desejo e, junto com Félix Guattari, ambos se referem ao desejo como construção de uma sociedade, revolução de máquinas desejanças que emergem de uma comunidade. Nessa perspectiva, a arte e, por sua vez, a ficção possibilitam uma fábrica de

² «[...] se acerca más a Nietzsche quien afirmaba que hay fuerzas reactivas. Las activas tienen el poder de la transformación, afirmación diferencial, son potencias, pueden abrir nuevas formas; las reactivas tienden a la conservación, adaptación y supervivencia» (Brand, 2018: 44).

desejos, a partir de acontecimentos e de atos de fala. Dessa maneira, a ficção, a arte e o desejo convergem num encontro de forças ativas, pois o desejo mobiliza, inclusive politicamente, os sujeitos. Ana Maria Machado, pelo que se conhece dela, está muito atenta a esses contornos linguístico-literários e filosóficos, haja vista sua contribuição não apenas ficcional, mas pelos muitos ensaios publicados e reunidos em matéria de teoria e crítica da cultura, tais como: *Contracorrente* (1999), *Texturas: sobre Leituras e Escritos* (2001), *Como e por que Ler os Clássicos Universais desde cedo* (2002), *Recado do Nome* (2003), *Ilhas no Tempo: algumas Leituras* (2004), *Romântico, Sedutor e Anarquista: como Ler Jorge Amado Hoje* (2006), *Balaio: Livros e Leituras* (2007) e *Silenciosa Algazarra* (2011).

A necessidade de inventar histórias ou narrar é, portanto, uma necessidade que se diria universal, se pensamos, apenas para citar dois extremos, na importância dos fabuladores nas culturas primitivas e na difusão atual da narrativa de consumo, cinema, telenovela etc. A capacidade de dar vida a um mundo possível parte do escritor e a atitude do leitor/espectador/ouvinte deve ser tal que se deixe introduzir neste mundo, por meio da palavra, visto que é a palavra que conduz à elaboração programada do mundo.

2. A trama

O mundo da ficção é um laboratório de formas, assinala Ricoeur (2001: 21), no qual ensaiamos configurações possíveis de uma ação para experimentar sua coerência e suas condições de possibilidade. A reflexão atual sobre a narratividade inaugura, então, um novo modo de compreender a dimensão epistemológica e estética dos relatos. Ricoeur postula, por isso, o conceito de «inteligência narrativa», mais condizente com o que vamos entender, aqui, por trama, tessitura, costura, algo da ordem de um trabalho manual mesmo, no que diz respeito à configuração narrativa de Ana Maria Machado. Assim, a trama que se articula nos fios desse material têxtil que se converte em matéria textual é a «inteligência», o modo como a autora traduz o sentido da realidade narrada, isto é, a experiência a ser transmitida, entremeadas, sem dúvida, por suas memórias como leitora, ainda na mais tenra idade.

A inteligência narrativa é, por isso mesmo, uma trama, uma malha da memória dos afetos, uma operação estruturante capaz de combinar hermeneuticamente os acontecimentos narrados, de modo que sejam liberados de um registro uniforme, de uma taxonomia ou de uma nomenclatura paradigmática. Dessa forma, a trama narrativa converte-se, segundo Klein (2014: 72), no

modo privilegiado de dar a conhecer uma experiência temporal atravessada por muitos sentimentos e sensações. Como se nota, não se trata de colocar para funcionar uma estrutura, trata-se de uma operação que consiste na seleção e na combinação de acontecimentos e ações relatados que convertem a fábula em questão ou o relato da própria vida em uma unidade temporal completa e inteira. Armar um relato, é, pois, configurar uma narrativa, dispondo-a, também, no espaço-tempo, ordenando ingredientes heterogêneos em uma totalidade inteligível. A intriga ou a trama de um relato permite, assim, perguntarmo-nos pelo tema ou pelo mote da narração.

De volta à «Menina bonita do laço de fita», trata-se de uma pergunta reiteradamente dirigida a uma menina *pretinha*, personagem não nomeada pelo narrador, assim como o coelho que é apenas «branco, de orelha cor-de-rosa, olhos vermelhos e focinho nervoso sempre tremelicando» (Machado, 1986: 7). A esse respeito, na história de Clarice Lispector, *O Mistério do Coelho Pensante*, a que nos referimos anteriormente, a autora destaca que o coelho, meio desacreditado e anônimo, tinha a mesma especialidade de todos os demais coelhos: «[...] o jeito de pensar as ideias dele era mexendo depressa o nariz [...] para conseguir cheirar uma só ideia, precisava franzir quinze mil vezes o nariz» (Lispector, 2010: 177-178). Contudo, nenhum dos nossos dois coelhos parece tão bobinho, pois, de igual modo, em Ana Maria Machado, «Menina bonita do laço de fita» além de ser o título da história é, também, o insistente vocativo utilizado pelo coelho ao se reportar à menina, sem desistir de querer saber o «segredo pra ser tão pretinha». Essa configuração garantirá a base da inteligibilidade do texto de Ana Maria Machado e, conseqüentemente, a sua compreensão, dado que a trama não é jamais um somatório de ocorrências isoladas, construído a partir de cada resposta inventada pela menina, mas é algo crescente que acompanha o desenrolar das perguntas do coelho e as invenções da menina ao responder, com a posterior reação do coelho e suas conseqüentes frustrações, até que encontra a menina, acompanhada da mãe, que lhe dá, finalmente, a tão esperada e efetiva resposta: «artes de uma avó preta que ela tinha» (Machado, 1986: 15).

Essa inter-relação de acontecimentos (pergunta pelo «segredo pra ser tão pretinha»; respostas inventadas; tentativas frustradas do coelho para tornar-se preto, segundo indicações da menina) não constitui uma proliferação arbitrária nem infinita de fatos, mas um ordenamento baseado em um princípio de seleção orientada que busca uma finalidade, uma totalidade significativa. Tudo isso abre espaço para o diálogo e a diferença, evidenciando possibilidades

discursivas entre os diferentes: a menina é pretinha e, porque não sabe, hesita, inventa histórias; o coelho, por sua vez, é branco, insistente, assertivo, desejoso de saber e determinado; ambos se encontram, portanto, bem configurados em suas ações e condições de enunciação.

Ainda na perspectiva de Ricoeur, os relatos são sempre um todo estruturado por uma dupla organização temporal: a puramente episódica (os eventos se organizam cronologicamente – as perguntas realizadas pelo coelho, seguidas de suas ações no intuito de realizar o que dizia a menina e que o tornaria pretinho como ela) e a dimensão semântica (os acontecimentos não proliferam de maneira arbitrária, tampouco indefnida, mas se configuram por um princípio de seleção que atende a uma totalidade significativa – a resposta da mãe e a esperteza do coelho, «que era bobinho, mas nem tanto»), como revela o narrador (Cf. Machado, 1986: 16). Vale recordar, por isso, outro paralelo com *O coelho pensante*, de Clarice Lispector:

Coelho tem muita dificuldade de pensar, porque ninguém acredita que ele pense. E ninguém espera que ele pense. Tanto que a natureza do coelho até já se habituou a não pensar. E hoje em dia eles todos estão conformados e felizes. A natureza deles é muito satisfeita: contanto que sejam amados, eles não se incomodam de ser burrinhos. (Lispector, 2010: 180)

Esse anúncio sobre a capacidade intelectual dos coelhos é surpreendente em ambas histórias, mas evidencia uma força contrária, pois, em Ana Maria Machado, o animalzinho logo vai entender o que a mãe da menina queria dizer com «artes de uma avó preta que ela tinha» (Machado, 1986: 15), desvendando o segredo de ser tão pretinha, porque, afinal, «a gente se parece sempre é com os pais, os tios, os avós e até com os parentes tortos» (Machado, 1986: 16). Clarice Lispector, mais adiante, ainda vai acrescentar mais elementos sobre o mistério do coelho:

Você me pediu para eu descobrir o mistério da fuga do coelho. Tenho tentado descobrir do seguinte modo: fico franzindo meu nariz bem depressa. Só para ver se consigo pensar o que um coelho pensa quando franze o nariz. Mas você sabe muito bem o que tem acontecido. Quando franzo o nariz, em vez de ter uma ideia, fico é com uma vontade doida de comer cenoura. E isso, é claro, não explica de que modo Joãozinho farejou um jeito de fugir das grades. Se você quiser adivinhar o mistério, Paulinho, experimente você mesmo franzir o nariz para ver se dá certo. É capaz de você descobrir a solução, porque menino e menina entendem mais de coelho que pai e mãe. Quando você descobrir, você me conta. Eu é que não vou franzir meu nariz, porque já estou cansada, meu bem, de só comer cenoura. (Lispector, 2010: 198-200)

O que se narra exige, como se vê, uma operação complexa. Exige, em primeiro lugar, que faça sentido. Tanto em Ana Maria Machado quanto em Clarice Lispector, a narrativa tem profundidade e conta com a parceria do leitor /espectador / ouvinte. Ambas nos fazem compreender, rapidamente, acontecimentos simples com especulações profundas. Vêm à tona a força de pensamentos que (se) movem. Em Clarice Lispector, a saída misteriosa do coelho do lugar-comum de sua gaiola abre perspectivas: o que faria o coelho em liberdade; em Ana Maria Machado, a revelação do que o coelho precisava entender: qual era o segredo da menina bonita do laço de fita para ser tão pretinha e o que ele deveria fazer efetivamente: procurar uma coelhinha preta para se casar e ter seus filhotes, possivelmente pretos como a menina e como a coelhinha de quem se havia enamorado.

Não são necessários grandes esforços nesses desfechos, pois toda narração encontra seu ponto de partida no mundo da experiência da vida cotidiana, que já possui, segundo Ricoeur (1995: 116) uma estrutura ou prefiguração. Por outro lado, isso implica dominar uma rede conceitual que permite distinguir o campo da ação do mero movimento físico: a ação de alguém obedece a fins, remete a motivos que explicam por que se realiza algo. Além disso, dizer que ações são motivadas permite reconhecer que são levadas a cabo por um agente que decide entre diferentes possibilidades.

A inteligência narrativa, segundo Ricoeur, exige, pois, um conhecimento compartilhado por parte do narrador e do seu leitor / espectador / ouvinte dessa rede conceitual, como também da integração e da atualização de seus termos. O que equivale a dizer que, ao dispor os acontecimentos de maneira sequencial, os eventos receberão uma significação efetiva. Um sistema simbólico confere, então, às ações uma primeira significação, porque são consideradas pelos que a recebem como histórias legíveis ou dignas de se contar, uma vez que podem ser decifradas pelos demais atores do jogo social. É o que, sem dúvida, o narrador espera que o leitor / espectador / ouvinte faça: que ele acione seu conhecimento de mundo e sua rede conceitual para distinguir e colocar para funcionar a história que vai sendo contada, na justa medida da enunciação, sem resvalar em digressões e sem economias discursivas deliberadas, considerando-se a tipologia textual e o público que se quer privilegiar.

O ato de ler / ouvir / assistir ao desenvolvimento de um texto como este de Ana Maria Machado e como vimos acontecer com o Paulinho, interlocutor da obra de Clarice Lispector, implica uma operação de interpretação e de reconfiguração de um mundo que passa a fazer sentido. Aceita-se, tranquilamente,

um coelho que pensa e fala, por exemplo, no nosso caso, com uma menina que lhe dá respostas sem cabimento para os fins que ele deseja alcançar. Trata-se da interseção entre o mundo do texto e o mundo do leitor / espectador / ouvinte. A inteligibilidade narrativa permite, assim, que os sujeitos reconheçam os signos culturais que os identificam e formam – único modo de compreender o mundo e a si mesmos –, como seres históricos constituídos no tempo. Consequentemente, podemos afirmar que, mediante a ficção, conhecemos mais o mundo e os dramas da existência, ainda que por meio de um coelho.

Também é verdade que o confronto com a alteridade intervém nesse processo de autoconhecimento: o coelho jamais seria pretinho seguindo os conselhos inventados pela menina: pintar-se de preto, tomar muito café, comer muita jabuticaba... A subjetividade se compreende, como se vê, num *entre-lugar*, como dirá o ensaísta e crítico literário brasileiro, Silviano Santiago (2000), em *Uma Literatura nos Trópicos: Ensaios sobre Dependência Cultural*, numa fronteira que delimita, separa e demarca, mas também permite o contato e aproxima, potenciando o discurso de quem se encontra em fluxo e em mudança, nos seus processos de enunciação e, consequentemente, em deslocamento, em busca de afeições e de razões para se sedimentar e permanecer.

É o que experimentamos em diversos níveis durante a leitura deste texto de Ana Maria Machado, bem como na narrativa de Clarice Lispector. Abrem-se espaços ricos de enunciação, evidenciando um *entre-lugar* narrativo que anuncia a fecundidade existente nos intervalos dos embates e das configurações metafóricas que reconfiguram a ficção, antropologicamente falando, para retomar as palavras de Juan José Saer, como fabulação criadora e como articulação e não exclusão de elementos da realidade objetiva e da expressão subjetiva. Consequentemente, comparecem juntos o verossímil e o inverossímil, a verdade e a fantasia, enquanto assistimos à performance das personagens seguindo fielmente o fio da trama que vai sendo engenhosamente construída à medida que o narrador alinhava as explicações imaginativas da menina em contraste com as ações empíricas frustradas, realizadas pelo coelho para alcançar seu objetivo. A ficcionalidade «[...] abre um espaço de jogo entre todas as alternativas enumeradas e dá condições para que aconteça o jogo livre que milita contra todo tipo de determinação»³, segundo Iser (1997: 65), unindo

³ «[...] abre un espacio de juego entre todas las alternativas enumeradas, y da pie al libre juego que milita contra todo tipo de determinación» (Iser, 1997: 65).

princípio e fim, para criar possibilidades, e o êxito de tudo isso será sempre uma ampliação da experiência individual e, por que não, coletiva.

Com efeito, Ana Maria Machado não apenas descortina um mundo de possibilidades para o coelho em suas novas condições de enunciação, depois de se dar conta da verdade, com uma ninhada bem variada de filhotes. A autora celebra, também, a diversidade dos indivíduos, mesmo os nascidos de mesmo pai e mesma mãe: «Tinha coelho pra todo gosto: branco bem branco, branco meio cinza, branco malhado de preto, preto malhado de branco e até uma coelha bem pretinha» (Machado, 1986: 21). Nota-se, ainda, com terna discricção e com uma dose de humor, a explicação dada para o nascimento dos bebês, bem como a fertilidade deliberada dos coelhos. Há aqui, também, encaminhando-nos para o desfecho, um toque sutil de profundo respeito, expresso na cordialidade risonha e elegante da mãe da menina, realmente uma educadora, que resolve «se meter» na história, ao flagrar as *mentiras* da filha, que podem ser entendidas como desinformação ou desconhecimento total do «segredo pra ser tão pretinha». O adulto intervém e ensina sem invadir ou desconstruir a trama urdida e ainda o faz de maneira extremamente delicada e poética: «artes de uma avó preta que ela tinha» (Machado, 1986: 15). Com isso, a mãe instrui, educa, provoca e instiga indistintamente aos dois e ao público leitor/espectador/ouvinte, diminuindo a ansiedade do coelho que voltava para perguntar pela quarta vez pelo segredo da menina, quem já lhe daria outra resposta inventada: «uma história de feijoada»... (Cf. Machado, 1986: 15).

3. Considerações finais

O primeiro contato que tive com a obra de Ana Maria Machado foi, em 1998, durante uma oficina de contação de histórias desenvolvida, objetivamente, para profissionais que lidavam com o público infantil da Rede Municipal de Educação, mais especificamente, para as Escolas da Prefeitura de Belo Horizonte. Éramos muitos educadores e auxiliares de biblioteca escolar, responsáveis por dinamizar o gosto pela leitura e a formação literária nos mais diferentes espaços e tempos formativos, dentro e fora da sala de aula. O nome da educadora que propôs a performance da obra «Menina bonita do laço de fita» não ficou retido, mas sua voz e sua musicalidade, assim como seus gestos delicados e seu olhar cheio de suspense, repetidos e insistentes pela pergunta do coelho, ainda permanecem na memória afetiva. A história evoluía inteligentemente a cada frustração do coelho, e o público, todos adultos, éramos

convidados a cantar com a educadora: «menina bonita do laço de fita, qual é teu segredo pra ser tão pretinha?».

A esse respeito, Paul Zumthor (2007: 70-71) afirma: «A performance dá ao conhecimento do ouvinte-espectador uma situação de enunciação. A escrita tende a dissimulá-la, mas, na medida do seu prazer, o leitor se empenha em restituí-la. [...] A noção de enunciação leva a pensar o discurso como acontecimento». Desse modo, por tudo o que vimos até aqui, ampliamos o fenômeno performático até a categoria do leitor, visto que ler é, também, um ato performativo. Podemos contemplar a performance sob o ponto de vista, não apenas do ouvinte-espectador, como havia proposto Zumthor, mas como vimos insistindo desde o início, na perspectiva do leitor/espectador/ouvinte, pois o ato de ler é mais do que ver e interpretar. Ler é entrar corporalmente numa ficção e habitá-la a partir de dentro. Ler é entrar na história e incorporá-la.

Certamente, por essa razão, a composição do lugar e o evento permaneceram, a despeito do tempo transcorrido. A aplicação de sentidos e a interação realizada nesses atos performativos que constituem e envolvem o leitor / espectador / ouvinte fazem com que cada um assuma, assim como os personagens e o narrador, sua própria voz, corporificando suas sensações, verbalizando suas impressões e se inscrevendo na trama das representações sociais e discursivas. É, portanto, nesse ato performativo que nos deixamos afetar e determinar pelo texto e pelo contexto ficcional à medida que lidamos, também, com nossa própria identidade e mecanismos de enunciação.

A performance da voz ficcional de Ana Maria Machado é, por isso mesmo, poética, com toda força enunciativa que isso implica. Nesse sentido, anuncia uma presença plena e eivada de sensorialidade afetiva. A ficção acolhe e dá voz às alteridades que entram nessa relação, incluindo-se leitor / espectador / ouvinte. Razão pela qual «Menina bonita do laço de fita» não negligencia nenhuma voz, mesmo as que poderiam estar silenciadas nas malhas do discurso, sob grossa camada de preconceito racista e exclusão. Ao contrário, as vozes que habitam as lacunas de muitos espaços obliterados no momento mesmo de sua enunciação são convocadas à reconfiguração da cena enunciativa em seu estado pleno, porque são capazes de atualizar as demandas e a pauta discursiva, além de ensinar e formar para atuação imaginativa, criativa e reivindicativa, se necessário.

Ana Maria Machado convoca a potência da ficcionalidade, a interlocução começa e as personagens integram *poiesis* e *logos*, reúnem corpo e voz, restabelecem a unidade da performance. Unidade talvez perdida para nós, leitores / espectadores / ouvintes; no entanto, unidade necessária para pensar uma

compreensão mais alargada da nossa discursividade, afetividade e atuação no mundo. Exercício e esforço pessoal e coletivo que envolve posturas, ritmos, culturas, histórias, demandas sociais, sentidos de pertença, diálogos, narrativas, construções interativas e respeito mútuo.

A singularidade desse ato performativo da palavra poética da ficção perdura e se atualiza por mais que mudem suas formas com o passar dos anos. Para Zumthor (2007), essa singularidade reside no fato de que essa voz traduz uma mensagem que, além de se corporificar, provoca o resgate de um tempo, de uma espacialidade vozeada, que dura frente ao que é efêmero e afeta os ritmos internos do corpo do leitor / espectador / ouvinte, capturando-o por instantes. Sua recepção, mesmo quando silenciosa, vai realizar, também, um ato performativo e imaginativo intenso capaz de criar em presença de um *corpus*, na presença de um corpo que reverbera: a própria obra ultrapassando-se.

Isto equivale a dizer que a palavra poética ficcional de Ana Maria Machado rompe as fronteiras do texto escrito e se projeta como obra performática no espaço de uma presença viva, devolvendo essa voz transformada, apropriada outra vez para a cultura e para a tradição. Basta ver a quantidade de materiais produzidos a partir de sua extensa obra: espetáculos realizados no teatro e em vídeos que circulam pelas redes sociais atestam isso. Essa é, portanto, a capacidade performática da ficção, em quaisquer de suas atualizações e sistemas semióticos: na dança, no teatro, na televisão, na pintura, na fotografia, no ícone, no canto, na literatura, no cinema, nos vídeos, nos telefones celulares ou nos computadores.

A palavra se dando, assim, numa performance promete continuar provocando e despertando sensações múltiplas, em seus leitores / espectadores / ouvintes, ganhando corpo, voz, som, sentido, movimento, cores, odores, sabores, texturas... Afinal, o fio da trama continua e a narrativa seguirá pespontada de memórias da(s) leitura(s) feita(s) em franco diálogo e com linguagem acessível para os pequenos e instigante para os adultos, convidados todos para o reconto e para a recriação estendida da ficção que não para por aqui, porque «[...] quando a coelhinha saía de laço colorido no pescoço, sempre encontrava alguém que perguntava: “Coelha bonita do laço de fita, qual é teu segredo pra ser tão pretinha?” E ela respondia: “Conselhos da mãe da minha madrinha...”» (Machado, 1986: 22).

Referências bibliográficas

Bergson, Henri. (1948). *La evolución creadora*. Madrid: Aguilar.

- Brand, Ángela. M. Chaverra. (2018, enero/febrero). «Fabular un pueblo a través del arte». *Educar em Revista*, 67. Recuperado de <https://www.scielo.br/pdf/er/v34n67/0104-4060-er-34-67-39.pdf>
- Deleuze, Gilles. (2003). *Lógica do Sentido*. São Paulo: Perspectiva.
- Deleuze, Gilles. (2017). *Conversações* (3.ª ed.). Rio de Janeiro: Ed. 34.
- Iser, Wolfgang. (1997). «La ficcionalización: dimensión antropológica de las ficciones literarias». En A. G. Domínguez (Ed.). *Teorías de la ficción literaria* (43-65). Madrid: Arco/Libros.
- Klein, Irene. (2014, septiembre). «Tramar mundos ficcionales. La ficción entre la teoría y la práctica de la escritura». *Revista Luthor*, 21. Recuperado de <http://revistaluthor.com.ar/>
- Lispector, Clarice. (2010). *O Mistério do Coelho Pensante e Outros Contos*. Rio de Janeiro: Rocco Digital.
- Machado, Ana Maria. (1986). *Menina Bonita do Laço de Fita*. São Paulo: Ática.
- Pavel, Thomas. (1991). *Mundos de ficción*. Caracas: Monte Ávila.
- Ricoeur, Paul. (1995). *Tiempo y Narración I*. México: Siglo XXI.
- Ricoeur, Paul. (2001). *Del texto a la acción*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Saer, Juan José. (2016). *El concepto de ficción*. Barcelona: Rayo Verde.
- Zumthor, Paul. (2007). *Performance, Recepção e Leitura* (2.ª ed.). São Paulo: Cosac Naify.

ANA MARIA MACHADO: DESEOS, COMBATES Y SUEÑOS
EN MEDIO SIGLO DE ESCRITURA FEMINISTA

*Ana Maria Machado: desejos, lutas e sonhos em meio século
de escrita feminista*

*Ana Maria Machado: Desires, Struggles and Dreams
in Half a Century of Feminist Writing*

Elvira LUENGO GASCÓN

Universidad de Zaragoza, España
eluen1@unizar.es

RESUMEN: Ana Maria Machado ilumina con sus palabras y con sus metáforas la visión de la literatura, de la lectura y de la educación literaria para la infancia y la juventud desde perspectivas de género. Nuestros objetivos en este estudio son mostrar la experimentación con el lenguaje y con los géneros literarios. La metodología para el análisis se apoya en diferentes teorías de la crítica literaria como la teoría del Oulipo, la deconstrucción y el feminismo.

Palabras clave: feminismo; literatura infantil y juvenil; Ana Maria Machado.

RESUMO: Ana Maria Machado ilumina com as suas palavras e metáforas a visão da literatura, da leitura e da educação literária para crianças e jovens a partir de uma perspectiva de género. Os nossos objetivos neste estudo são mostrar a experimentação com a linguagem e os géneros literários. A metodologia para a análise se baseia em diferentes teorias da crítica literária, tais como a teoria Oulipo, a desconstrução e o feminismo.

Palavras-chave: feminismo; literatura infantil; Ana Maria Machado.

ABSTRACT: Ana Maria Machado illuminates with her words and metaphors the vision of literature, reading and literary education for children and young people from a gender perspective. Our aims in this study are to show the experimentation with language and literary genres. The methodology for the analysis is based on different theories of literary criticism such as Oulipo theory, deconstruction and feminism.

Key words: feminism; children's literature; Ana Maria Machado.

1. Introducción

La narrativa machadiana se nutre de relatos con historias aparentemente sencillas en las que se aborda el realismo infantil con fantasía y sentido lúdico. Los personajes femeninos, sus heroínas, son mujeres liberadas, independientes y aventureras que rompen con el estereotipo de género impuesto por la cultura y ofrecen soluciones sobre la base de la igualdad. En su obra, la experimentación con el lenguaje es constante. La crítica y la deconstrucción de modelos sociales, en ocasiones, muestran historias de gran complejidad en la estructuración del relato como es el caso de *Bisa Bea, Bisa Bel*.

Ana Maria Machado ha publicado diez novelas, doce libros de ensayos y más de cien títulos para niños, con traducciones en veinte países. Su obra es muy bien recibida por los lectores (con más de veinte millones de libros vendidos) y por la crítica, como prueban sus más de cuarenta premios. Entre otras distinciones, recibió el Hans Christian Andersen en 2000 (IBBY), el Casa de las Américas (Cuba), el Life time Achievement Award (USA), el Príncipe Claus (Holanda), el Iberoamericano SM y en Brasil el más alto premio nacional por el conjunto de su obra, el Machado de Asís, además de tres veces el Premio Jabuti. Participa habitualmente en encuentros, proyectos, seminarios, congresos sobre promoción de la lectura y cumbres internacionales sobre políticas sobre la lectura a nivel mundial.

De su amplia producción literaria, seleccionamos tres obras que presentan características coincidentes, interesantes para la comparación crítica: *Historia medio al revés*, *El príncipe que bostezaba* y *La princesa que escogía*. El planteamiento literario y conceptual en las tres ofrece cierta homogeneidad literaria y semántica. El análisis se focaliza en dos aspectos, en primer lugar, en los géneros literarios; la experimentación con el lenguaje y el tratamiento de algunos de ellos. La metodología, o el *modus operandi*, demuestra la presencia de las teorías del Oulipo, vanguardias del siglo pasado que se inician

en París (1960) como literatura potencial (*Ouvrier de Littérature potentiel*). Las líneas fundamentales del Oulipo coinciden con las técnicas vanguardistas de estas tres obras machadianas como fruto de la búsqueda artística y la experimentación. Este lenguaje lo traslada a la reconfiguración del cuento popular como género literario deconstruyéndolo; el cuento de hadas se transforma con la ruptura de los arquetipos, estereotipos, funciones y motivos clásicos en cuento literario moderno con el sello personal de una escritura siempre exigente e innovadora.

En segundo lugar, se aborda la perspectiva de género (*Gender*) manifiesta en estos relatos. La apuesta de la autora defiende la aniquilación de los estereotipos de género. Se ejerce una demolición del patriarcado y de las construcciones culturales, basadas en prejuicios y mitologías urbanas en torno a los roles de género. Machado ofrece siempre propuestas feministas para la infancia y la sociedad: feminismo, democracia y educación.

2. OUVRIER DE LITTÉRATURE POTENTIEL (OULIPO)

En la narrativa infantil y juvenil de la autora brasileña se manifiesta un interés por la experimentación y el placer de la escritura que ponemos en relación con Roland Barthes y el Oulipo. Se destacan estas influencias en sus años de formación doctoral en París. La concepción literaria de Barthes, maestro y director de la tesis doctoral que defendió en La Sorbonne, transita la obra machadiana entre otras señas de identidad. En su poética aparece la potencialidad de la literatura que reafirma el hallazgo entre la teoría y la praxis oulipiana. El componente lúdico en Machado es fundamental; el juego con las palabras se incardina en la conceptualización, la ruptura de la norma, la imaginación y el pensamiento crítico (*Palabras, palabritas, palabrotas* o *Al Don Pirulero*). Se vincula esta escritura con la estética del Oulipo fundado por Raymond Queneau y François Le Lionnais.

El valor de las obras de la modernidad se aprecia en su duplicidad, señaló Barthes en *Le plaisir du texte*; afirmaba que la cultura se instala en el límite, en el borde, bajo no importa qué forma. Barthes invierte el viejo mito bíblico para afirmar que la confusión de lenguas no es un castigo, sino que el sujeto accede a *la jouissance* por la cohabitación de los lenguajes: «le texte du plaisir, c'est Babel heureuse [...] la possibilité d'une dialectique du désir» (Barthes, 1973: 10-11). En Machado la experimentación con las palabras y los juegos nace de las infinitas posibilidades semióticas que se desencadenan.

Los escritores que configuran la estética oulipiana se han referido a la existencia de signos anteriores entre los grandes clásicos que constituyen sus precedentes. En «La Lipo (*Le Premier Manifeste*)», Le Lionnais afirmaba:

Toute œuvre littéraire se construit à partir d'une inspiration qui est tenue à s'accommoder tant bien que mal d'une série de contraintes et de procédures qui rentrent les unes dans les autres comme des poupées russes [...] On peut distinguer dans les recherches qu'entend entreprendre l'Ouvrier, deux tendances principales tournées respectivement vers l'Analyse et la Synthèse. La tendance analytique travaille sur les œuvres du passé pour y rechercher des possibilités qui dépassent souvent ce que les auteurs avaient soupçonné. (1973: 20-21)

La segunda tendencia fundamental en la que se basa la literatura potencial es la sintética: «elle constitue la vocation essentielle de l'OuLiPo. Il s'agit d'ouvrir de nouvelles voies inconnues de nos prédécesseurs». (*Ibid.*). Como afirma Le Lionnais: «En résumé l'anoulipisme est voué à la découverte, le synthoulipisme à l'invention.» (Barthes: 22). Si se trata, pues, de un proceso universal, entonces, no por casualidad, ambas tendencias esenciales oulipianas, lo son también en la poética de la autora. La memoria, el recuerdo y el pasado son constantes que la acompañan junto al humor, el juego, la experimentación con el lenguaje.

En *Le Second Manifeste*, Le Lionnais llama la atención sobre los aspectos semánticos de las obras literarias. Las obras oulipianas no solo se detienen en la perspectiva «syntaxique, structurEliste (no structurAliste)», sino que la creación debe contemplar también la semántica.

3. *El príncipe que bostezaba* (2004, 2011)

El príncipe de este cuento, ante la obligación de tener que elegir una esposa para casarse, debe conversar con muchas pretendientes. Todas le producen un enorme aburrimiento, tanto que le hacen bostezar porque son mujeres estereotipadas, incultas, superficiales y chismosas. Los médicos piensan que puede estar enfermo, pero no es así:

Ni siquiera podía oír hablar de princesas porque recordaba las conversaciones que había tenido. De todas aquellas jóvenes hablando de ropa y del peluquero y del novio de una amiga, de la moda y de la dieta... (Machado, 2011: 11)

El cliché de este tipo de mujer sirve de parodia y contrapunto para mostrar el otro extremo de mujer cultivada con la que el príncipe se encuentra cuando realiza un largo viaje en tren. La mujer desconocida del tren es una lectora

incansable, al igual que el príncipe. El vínculo que los atrae y los une es el mundo de la cultura y el conocimiento que los eleva hacia un universo enriquecido de experiencias gracias a los viajes que emprenden juntos no solo geográficamente sino intelectual e imaginariamente. Su relación se asienta sobre la base del intercambio cultural, de esta manera crecen y envejecen juntos viviendo una historia de amor y de amor al libro que les proporciona la felicidad:

Algunos meses después, la princesa que leía y el príncipe que ya no bostezaba regresaron a casa y se casaron. No sé si vivieron felices para siempre, pero durante muchos, muchos años, hasta donde la memoria alcanza, tuvieron temas para conversar y divertirse. Leyeron mucho... (Machado, 2011: 20)

Machado publica *O Príncipe que Bocejava* en 2004 y en 2011 se traduce al español por la editorial Norma¹. La ilustradora Graça Lima, muestra una estética similar en ambas obras artísticas (*El príncipe que bostezaba* y *La princesa que escogía*) con atractivas ilustraciones². Este cuento se articula como una bonita historia de amor, no solo entre el príncipe y la princesa sino como una historia de locura y amor por los libros.

No podemos contentarnos con la hipótesis de que la palabra escrita sirva solamente para transmitir instrucciones de comportamiento o informaciones objetivas. El ser humano necesita [...] del patrimonio literario. [...] textos que expresan experiencias individuales a través del uso artístico del lenguaje, capaces de despertar identificaciones emocionales y proyecciones psicológicas entre lector y escritor, de mover los espíritus, inquietarlos, suscitar nuevas preguntas, contradecir verdades indiscutibles, ... (Machado, 2008: 20)

El placer de la lectura se desarrolla hasta sus máximas consecuencias, como motor de vida y alimento espiritual que queda como mensaje último tras la lectura del cuento. Machado, convencida de la necesidad de leer, de educar literariamente a los niños como «Derecho de ellos y Deber nuestro» expone estos principios que van más allá de la búsqueda estética y del lenguaje poético que se vislumbra en su obra:

Solo la posibilidad de lectura de literatura, accesible a una gran mayoría de ciudadanos, podrá reforzar la colectividad ante la manipulación del mercado, de los

¹ En fechas próximas publica otro cuento nacido para ser pareja del anterior: *La princesa que escogía*. Ambos libros comparten la temática que plantean, el tratamiento del texto y la complementariedad semántica.

² Graça Lima, registraba sus descubrimientos con dibujos. Con su pasión por las formas y colores obtiene diversos premios entre más de ochenta libros publicados.

intereses políticos, de los fundamentalismos religiosos, de las ambiciones personales de dictador. [...] Acercar a los niños a los buenos textos es también un modo de fortalecer sus defensas y cuidar de su futuro. Es un derecho de ellos y un deber nuestro. (2008: 26)

La lectura como derecho alimenta su obra creativa y sus ensayos en torno a la necesidad de fomentar y facilitar los medios para que todos lean.

4. *La princesa que escogía* (2006, 2010)

La protagonista de este cuento es una niña princesa que siempre fue muy obediente hasta que un día dijo No. El rey pensaba que «las princesas solo sirven para aprender a ser lindas y buenas, mientras los príncipes no las ven» (Machado, 2010: 5). Entonces castigó a la princesita: «¡Permanecerás encerrada en la torre! Solo saldrás de allí cuando vuelvas a ser obediente» (*Ibíd.*). En el comienzo del cuento la autora presenta al rey con una concepción de las mujeres como un objeto decorativo, sin voz para servir y obedecer a los hombres. Sin embargo, el castigo, el encierro y el aislamiento de la niña en la torre rodeada de libros tiene una parte liberadora en la que el autoritario rey no había pensado: el conocimiento a través de la lectura. En esa torre estaban los antiguos aposentos de un mago con una gran biblioteca: «la más grande de todas las maravillas. Tenía un montón de libros y un computador con acceso a internet. Y leía y leía sin parar» (Machado, 2010: 10). A la princesa le gustaba contar las historias que leía, conversar con todos acerca de lo que aprendía y escuchar los relatos del pueblo, es decir, fomentar la transmisión y difusión de la cultura. La autora intercala la cuentística popular mediante diálogos intertextuales entre sus personajes, integrados en su escritura, que pueden ser reconocidos por un lector competente. Por un lado, la referencia a Rapunzel privada de libertad, encerrada en la torre por su padre, y en el lado opuesto, el mago Merlín retirado del mundo, dedicado al estudio, solo acompañado por los placeres de la lectura. Merlín representa el saber libresco y la erudición, modelo masculino de sabio que quiere imitar: «Quiero ser como el mago que vivía en la torre. Quiero estudiar mucho, viajar mucho, conocer otros lugares y personas» (Machado, 2010: 30). No obstante, la heroína de este cuento no permanece, como Merlín, aislada del mundo. Se deconstruye el arquetipo del sabio retirado para convertir a esta princesita en una mujer activa que se relaciona con los hombres y mujeres del reino para despertar sus mentes y convertirlos en ciudadanos libres de un estado parlamentario y democrático.

La autora ensalza la lectura como valor primordial, no solo la lectura por placer, sino también la lectura científica, el acceso al conocimiento que ayudará a erradicar una epidemia en el reino. La niña habla con el rey y le expone los conocimientos adquiridos para comprender los orígenes de la epidemia y exterminarla. El discurso narrativo machadiano denuncia la ignorancia y reclama el acceso para todos a la cultura, necesaria para alcanzar la libertad. De manera pacífica, en reconocimiento a la aportación de la niña, el rey recompensa a su hija y la princesita recupera la libertad y el derecho a decidir y a escoger. El tratamiento del amor romántico y el matrimonio por contrato se rechaza en los relatos machadianos, sus mujeres protagonistas se rebelan; en *La princesa que escogía* se fulmina. Machado recurre de nuevo a la parodia mediante la aproximación intertextual de manera lúdica, su posicionamiento aparece ya en el título del cuento; se desmitifica a los pretendientes convirtiéndolos en personajes sencillos que van y vienen para ocupar el lugar de los príncipes de los cuentos más famosos. Así, pues, el relato se actualiza fusionando el realismo con la ficción y los elementos maravillosos arquetípicos del cuento de hadas:

El primero era muy deportista, le gustaba escalar montañas y subir paredes. No era un marido que la princesa quisiera escoger. Recordó unos libros que había leído y le sugirió:
– ¿Conoces aquel desierto así y asá en tal lugar? Pues allá hay una enorme torre con unas trenzas colgadas, muy buenas para escalar.
El príncipe siguió el consejo, fue allá y poco tiempo después se casó con una tal Rapunzel. (Machado, 2010: 24)

Estos desafortunados príncipes no se libran de la crítica feminista de la autora, sobre todo en el caso de Barba Azul. Los archiconocidos príncipes de los cuentos de hadas forman parte de este álbum metaficcional:

El segundo pretendiente le habló mucho sobre la crianza de ganado, la elaboración de cuero y la exportación de calzado. A ella le pareció que él debía ser bueno para probar zapatos y le escogió una buena novia. Poco tiempo después él se casó con una tal Cenicienta. (Machado, 2010: 26)

En este desfile paródico todos acaban en matrimonio, aunque la pluma machadiana los va despojando de su tratamiento principesco:

El tercero quiso intimar de inmediato, contaba chistes y les daba palmaditas a los ministros en los hombros. A la princesa le pareció que debía ser muy bueno para ayudar a personas atragantadas con manzanas y le escogió novia.
Dio en el clavo, porque en pocos meses él se casó con una tal Blanca Nieves. (*Ibíd.*)

La fórmula que se reitera en cada caso, «[...] poco tiempo después se casó con una tal Rapunzel / con una tal Cenicienta / con una tal Blanca Nieves / con una tal Bella durmiente», antepone el adjetivo «tal» delante de un sustantivo que señala falta de determinación al referirse a personas, se repite para cada cuento como una retahíla sin fin. Se establecen unos juegos semánticos al oponer la concreción del nombre de la princesa frente a la duda y a la indeterminación:

Otro hablaba en voz muy alta, y era ruidoso... era el marido ideal para otra pobre princesa que llevaba esperando muchos años, olvidada por todos, dentro de un bosque lleno de espinas. Y fue así como él salió de allí y se casó con una tal Bella Durmiente. (Machado, 2010: 27)

Este contraste constituye un guiño al lector, un juego con las palabras y los sentidos y una interpelación, que es frecuente en su escritura y que enfatiza el triste destino de las princesas que esperan de un príncipe que las salve y otorgue sentido a su vida en un universo patriarcal³. Las descripciones de los pretendientes deconstruyen el estereotipo de los cuentos de hadas. El caso de *Barba Azul* es tratado de manera diferente; el juego al que somete al resto de los pretendientes aquí se vuelve dramático:

Ella miró fijamente su cara, con una barba azulada. Pensó, recordó unas cosas que había leído... y llamó a la policía. Hizo bien, porque encontraron un montón de esqueletos de mujeres en el castillo de Barba Azul, en aquel cuarto al que nadie podía entrar.

La princesa quedó horrorizada. No quiso jugar con algo tan serio. Y más bien pensó: «Ese no era un príncipe. Era un abismo, un principio». (Machado, 2010: 28)

Así, se delata al asesino de mujeres y la princesa que escogía, una vez más, es una mujer activa y decidida que llama a la policía y denuncia al agresor.

Machado apuesta por la igualdad de género y la no discriminación, en *La princesa que escogía*, lo pone de manifiesto con rotundidad porque la princesa se rebela contra la normatividad social; ella quiere conocer el mundo exterior más allá de los muros del palacio que la mantienen aislada de la vida. El personaje femenino sigue la misma caracterización que las otras princesas que rechazan la pasividad (*Historia medio al revés*, *El príncipe que bostezaba* y *La princesa que escogía*). La autora pone de manifiesto la elección de un modelo de sociedad democrática: «-Me encanta escoger. Y quiero que todo el mundo

³ En *Se busca lobo*, álbum metaficcional de la autora, son recurrentes estas estrategias narrativas (Luengo Gascón, 2014).

escoja también. Por eso, propongo que este reino sea parlamentario. Vamos a celebrar elecciones» (*Ibíd.*). La tradición monárquica conservadora es relegada frente a los valores renovadores de una sociedad moderna. Esta disidencia femenina supone un reto a la misoginia caduca y al poder patriarcal real, incluso a la subalternidad y servilismo de la reina que es incapaz de rebelarse contra su papel de dama boba al servicio del rey. Machado transgrede los *topica* de la narrativa popular para proponer un cuento nuevo, moderno y actualizado subvirtiendo y parodiando estos valores de las sociedades medievales. Desde el punto de vista discursivo se pueden distinguir tres categorías estructurales que se desarrollan en el cuento, fracturando las jerarquías y estereotipos del cuento de hadas tradicional. Constituyen tres grandes reivindicaciones: feminismo, democracia y educación como muestran estos los relatos. Las normas sociales⁴ que constituyen nuestra existencia conllevan deseos que no se originan en nuestra individualidad y la viabilidad de nuestra individualidad depende fundamentalmente de estas normas sociales (Luengo Gascón, 2013b). En la narrativa infantil y juvenil de la escritora brasileña aparece este eje vertebrador en la mayor parte de sus obras. Así, en *Palabra de honor* (2009b), novela juvenil, o en *Señora de los mares* (2009c), libro-álbum, en el que se reclama la igualdad de Marina, la niña que quiere ser marinera, igual que su hermano, o en *Bisa Bea, Bisa Bel* (1982) relato en el que se muestra el pasado, el presente y el futuro de la identidad femenina, subyacen estos conceptos clave como motor del discurso literario machadiano. Para Judith Butler, «[D]eshacer el género» es considerarlo como una forma de hacer, una actividad incesante performada. El género propio no se «hace» en soledad. Siempre se está «haciendo» como para otro, aunque el otro sea solo imaginario (2006: 13).

En definitiva, se muestra una crítica social, política y educativa que se manifiesta con la demolición del amor romántico. La princesa que escogía se convierte en una mujer liberada que va a la Universidad y elige ser arquitecta, una profesión masculinizada; después «decidió estudiar más, algo con un nombre largo: urbanismo y vivienda popular. Es decir, cómo hacer que una ciudad funcione mejor y cómo hacer casas económicas para todos» (Machado, 2010: 30). Finalmente, se casa con el hijo del jardinero rompiendo con la tradición.

⁴ Cuestiones de género y de reconocimiento, visibilidad, etnicidad en la obra de Machado han sido tratadas en Luengo Gascón (2013a).

5. Conclusiones

La herencia, la historia, la cultura y la tradición explican una cultura de mestizaje comprometida y crítica que Machado reivindica en su escritura junto a la cultura como derecho para todos, la justicia y la igualdad entre hombres y mujeres. En la misma línea, Zipes afirma: «Le comportement actif et agressif des types masculins des contes de fées «classiques» ouvre la voie à un activisme des hommes et des femmes, qui découvrent ensemble les souhaits, les rêves et les besoins déniés par les structures sociales et les institutions». (1986 : 311)

Los ejemplos en la obra de Machado son constantes, sus respuestas residen en universos femeninos transitados por abuelas, madres y niñas (*Bisa Bea*, *Bisa Bel*; *La abuelita aventurera*; *Señora de los mares*) que empoderan modelos de visibilización y rebeldía de las mujeres, protagonistas siempre bajo su pluma y en esa dialéctica su deseo es lograr el cambio y el reconocimiento como señala Judith Butler:

Comprender el género como una categoría histórica es aceptar que el género, entendido como una forma cultural de configurar el cuerpo, está abierto a su continua reforma (como el movimiento intersex ha demostrado claramente). [...] Términos tales como «masculino» y «femenino» son notoriamente intercambiables; cada término tiene su historia social. (2006: 25)

Machado rompe con la normativización en cuanto al binarismo genérico; en *Historia medio al revés* la princesa tiene aspiraciones, expectativas y reclama otro rol que la conduce a la emancipación, a la realización personal, al estudio y al rechazo del matrimonio por conveniencia. En *El príncipe que bostezaba y la princesa que escogía*, se aborda la deconstrucción de los sistemas políticos monárquicos para promover los gobiernos democráticos con las mismas oportunidades educativas para todos. Machado propone un feminismo crítico que defiende la libertad, la igualdad, el pensamiento crítico, el desarrollo de la imaginación y es ajeno a cualquier esencialismo bipolarizador de los sexos. Barbara Polla señala (2019) que el arte de escribir constituye un arma, la palabra y la imagen una acción, nunca un arma de dominación. La poesía ha sido, es y podrá ser, un arma de combate para las mujeres, un arma para existir, un arma tan femenina como masculina, un arma sin heridas, la posibilidad de un futuro feminismo.

Los personajes machadianos no solo son críticos, imaginativos y rebeldes, sino que aportan propuestas de cambio:

[D]esde el inicio de mi carrera de escritora, tuve una neta predilección por personajes femeninos fuertes, autónomos, cuestionadores, rebeldes, de algunas formas transgresoras. Incluso en libros en los cuales el protagonista era un niño, como en *Raúl pintado de azul* es una chica, Estela, la que le enseña los caminos para comprender su problema y llegar a solucionarlo, en dirección de la autonomía. (2019: 39)

Ana Maria Machado en la década de los setenta del siglo pasado ya mostró planteamientos de actualidad hoy; estamos ante una escritora *avant la lettre* desde hace más de medio siglo. Solo queda disfrutar de su enriquecedor universo literario: ¡leamos y releamos críticamente sus obras para darlas a conocer! como ella proclama siempre.

Referencias bibliográficas

- Barthes, Roland. (1973). *Le plaisir du texte*. Paris: Seuil.
- Butler, Judith. (2006). *Desbacer el género*. Barcelona: Paidós.
- Le Lionnais, François. (1973). *Oulipo. La Littérature potentielle*. France: Gallimard.
- Luengo Gascón, Elvira. (2013a). «Identidad y género en Ana Maria Machado: Reconocimiento, etnicidad y visibilidad» en *Investigação em Leitura, Literatura Infantil e Ilustração*. Universidade do Minho, Braga, 241-261.
- Luengo Gascón, Elvira. (2013b). «Los juegos del Oulipo en los relatos de Ana Maria Machado. Trenza de gentes, familia y género». Lorenzo García, Lourdes; Roig Rechou, Blanca-Ana. (coord.), *La familia en la literatura infantil y juvenil*. Vigo/Braga: ANILIJ. /ELOS, col. Estudos.04, 197-216.
- Luengo Gascón, Elvira. (2014). «De los lobos y los hombres: metaficción en *Se busca lobo* de Ana Maria Machado». *¿Me traduces una historia? la traducción en ámbito infantil y juvenil*. En Bazzochi, Gloria. (coord.). *Mediazioni. Rivista online di studi interdisciplinari su lingua e culture*, 1-20.
- Luengo Gascón, Elvira. (2019). «Poéticas y políticas en la literatura infantil y juvenil: poéticas de Ana Maria Machado, Mariasun Landa, María Ángeles Millán, Noemí Villamuza». En Luengo Gascón, Elvira. (coord.). *Miradas feministas sobre el cuento y el álbum en el siglo XXI. Ondina-Ondine. Revista de Literatura Comparada Infantil y Juvenil. Investigación en Educación* 3. 7-33. <https://papiro.unizar.es/ojs/index.php/ond/issue/current>.
- Machado, Ana Maria. (1982). *Bisa Bea, Bisa Bel*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Machado, Ana Maria. (1992). *Historia medio al revés*. Il. Rafael Barajas. México: Fondo de Cultura Económica.
- Machado, Ana Maria. (2000). *La abuelita aventurera*. Il. Sandra de la Prada. Madrid: SM.

- Machado, Ana María. (2003). *Raúl Pintado de Azul*. Il. Ivar Da Coll. Bogotá: Norma. Colección Torre de Papel.
- Machado, Ana María. (2008). «Derecho de ellos y deber nuestro (Literatura Infantil: ¿Para qué?)» en *Leer Placer*. Jaén: Luis Vives.
- Machado, Ana María. (2009a). *Al don Pirulero. Palabras, palabritas y palabrotas*. Il. Claudia Legnazzi. Buenos Aires: Emecé editores.
- Machado, Ana María. (2009b). *Palabra de honor*. Madrid: Alfaguara.
- Machado, Ana María. (2009c). *Señora de los mares*. Il. Helena Martínez. La Coruña: Everest. Colección Leer es vivir.
- Machado, Ana María. (2010). *La princesa que escogía*. Il. Graça Lima. Bogotá: Norma Colección Buenas noches.
- Machado, Ana María. (2011). *El Príncipe que bostezaba*. Il. Graça Lima. Bogotá: Norma. Colección Buenas noches.
- Machado, Ana María. (2012) *Independencia, ciudadanía, literatura infantil*. Bogotá: Babel. Colección: Primero el lector.
- Machado, Ana María. (2019). «Una reflexión». Luengo Gascón, Elvira. (coord.). *Miradas feministas sobre el cuento y el álbum en el siglo XXI. Ondina-Ondine. Revista de Literatura Comparada Infantil y Juvenil. Investigación en Educación* 3, 34-50. <https://papiro.unizar.es/ojs/index.php/ond/issue/current>.
- Polla, Barbara. (2019). *Le Nouveau Féminisme. Combats et rêves de l'ère post-Weinstein*. Paris: Odile Jacob.
- Zipps, Jack. (1986). *Les contes de fées et l'art de la subversion*. Paris: Payot & Rivages.

O VEADO E A ONÇA DE ANA MARIA MACHADO:
O SENTIDO DO SER ECOLÓGICO E DA ECO (CASA)

O Veado e a Onça de Ana Maria Machado: el sentido de ser ecológico y de la Eco (casa)

O Veado e a Onça by Ana Maria Machado: the Sense of Being Ecological and of the Eco (House)

Maria da Luz LIMA SALES

Instituto Federal do Pará, Brasil

RESUMO: O presente artigo tem o objetivo de iniciar reflexões acerca do sentido do ser ecológico e da casa, a moradia, numa obra infantil *O Veado e a Onça*, recontada por Ana Maria Machado, um antigo relato feito por um anônimo nativo brasileiro de etnia tupi e inspirador do livro. Elaborou-se, para tal, um trajeto desse conto popular, desde o primeiro reconto, de Couto de Magalhães, passando por Sílvio Romero, Kaká Jecupé, até chegar à escritora carioca. Com base na filosofia de Leonardo Boff, que se ateu às questões do meio ambiente e ensina acerca dos caminhos e opções para uma vida em harmonia na Casa Comum; na sabedoria dos indígenas, que escreveram a Carta da Terra em 1992, importante documento a fim de que se salve o planeta; e nos estudos de Câmara Cascudo, Sílvio Romero, Barboza Rodrigues e demais autores pertinentes ao tema, em quem se buscou suporte vinculando-o à Literatura Infantil brasileira, pois a história de Machado constitui o primeiro registro de uma narrativa genuinamente nossa, na qual se observa a necessidade de lutar pela utopia e pela saúde do planeta, a fim de que se reconstrua a união perdida em nossa Terra Mãe.

Palavras-chave: literatura infantil; ecologia; casa comum; conto popular.

RESUMEN: El presente artículo tiene el objetivo de iniciar reflexiones sobre el sentido del ser ecológico y de la casa, la vivienda, en una obra infantil *El venado y el jaguar* recontada por Ana Maria Machado. Se trata de un antiguo relato hecho por un anónimo nativo brasileño de etnia Tupí. En el trabajo se ha elaborado la trayectoria de ese cuento popular, desde el primer relato de Couto de Magalhães, pasando por autores como Sílvio Romero y Kaká Jecupé, hasta llegar a la escritora carioca. Se ha hecho con base en la filosofía de Leonardo Boff, que se atreve a tratar las cuestiones del medio ambiente y muestra los caminos y opciones para una vida en armonía en la Casa Común; en la sabiduría de las poblaciones originales, que escribieron la «Carta de la Tierra» en 1992, importante documento para preservar el planeta; y en los estudios de Camara Cascudo, Sílvio Romero, Barboza Rodrigues y otros autores en los que se ha buscado soporte vinculándolo a la Literatura Infantil brasileña. Porque la historia de Machado constituye el primer registro de una narrativa genuinamente nuestra (brasileña), en la que se observa la necesidad de luchar por la utopía y por la salud del planeta, a fin de que se reconstruya la unión perdida en nuestra Tierra Madre (Pachamama).

Palabras clave: literatura infantil; ecología; hogar común; cuento popular.

ABSTRACT: This article aims to initiate reflections on the meaning of being ecological and of the house, housing, a children's play *El venado y el jaguar* retold by Ana Maria Machado. It is an old story made by an anonymous Brazilian native of the Tupi ethnic group. In the work, the trajectory of this popular tale has been elaborated, from the first story of Couto de Magalhães, passing through authors such as Sílvio Romero and Kaká Jecupé, until reaching the writer from Rio de Janeiro. It has been made based on the philosophy of Leonardo Boff, who dares to deal with environmental issues and shows the paths and options for a life in harmony in the Common Home; in the wisdom of the original populations, who wrote the "Earth Charter" in 1992, an important document to preserve the planet; and in the studies of Camara Cascudo, Sílvio Romero, Barboza Rodrigues and other authors in which support has been sought by linking it to Brazilian Children's Literature. Because Machado's story constitutes the first record of a genuinely our (Brazilian) narrative, in which the need to fight for utopia and for the health of the planet is observed, in order to rebuild the union lost in our Mother Earth. (Pachamama).

Key words: children's literature; ecology; common home; popular tale.

1. Introdução

O conto *O Veado e a Onça* faz parte de uma pesquisa maior, que resultou em uma tese de doutorado desta autora (Sales, 2019), sendo recontado por Ana Maria Machado (2004). Pertence à Literatura Infantil brasileira, que traz a novidade de ser uma das primeiras criações artísticas da literatura para crianças no Brasil, porque fora contada pelo general Couto de Magalhães em *O Selvagem* (1940), obra de 1876, e coletada de um anônimo nativo de etnia Tupi, servindo de motivação e inspiração à escritora carioca. Trata-se, pois, de uma história quase primordial, conforme nos ensina Coelho (2010), quando explica as origens da literatura, que, de início, era simplesmente narrada oralmente.

O artigo apresenta como objetivo refletir acerca do sentido do ser ecológico e da casa, nossa moradia, na obra *O Veado e a Onça*, de Machado. Para isso, considera-se inicialmente o termo ecologia: uma parte da Biologia que estuda as relações dos seres vivos com o meio ambiente, já nos reporta ao relacionamento do veado, personagem principal da narrativa, e sua arqui-inimiga onça e seu ambiente natural de convívio.

Estudaremos esta narrativa infantil, reunindo principalmente as pesquisas de Leonardo Boff (2001, 2017a e 2017b), que, preocupado com questões relacionadas ao meio ambiente, aponta-nos os conhecimentos acerca dos caminhos e opções para uma vida em harmonia na Casa Comum, isto é, a Terra. Também recorreremos à sabedoria de nossos indígenas, que escreveram a Carta da Terra em 1992, importante documento para a salvação do planeta. Por trabalharmos com versões de um conto popular ou lenda, citamos ainda Câmara Cascudo (1984), Sílvio Romero (1954), Barboza Rodrigues (1890; 1899), Couto de Magalhães (1940) e demais autores pertinentes ao tema em quem buscamos suporte ligando-o à Literatura Infantil brasileira, tratando-se este do primeiro registro de uma narrativa genuinamente nossa, que conta e reconta uma lenda indígena.

É importante salientar que, sendo uma obra da Literatura Infantil indígena, Machado colabora para a divulgação desta cultura tão rica e antiga, porém ainda negligenciada pela chamada literatura canônica, pois traz a autoria nativa do indígena brasileiro, personagem que sofreu, e ainda sofre, preconceito neste país, mesmo no século XXI. Ainda se considera, neste texto, que as narrativas indígenas foram e são contadas oralmente (e agora também por escrito) por nossos ancestrais e estão arraigadas à cultura amazônica, e que estão ervadas de sabedoria e beleza milenares.

Nosso intento iniciar-se-á elaborando um trajeto do conto *O Veado e a Onça*, desde o primeiro reconto, de Couto de Magalhães, passando por Sílvio Romero, Kaká Jecupé, até chegar a Ana Maria Machado com uma versão que escolhemos para este estudo. Em seguida, por tratarmos do tema Literatura e Ecologia, imbricados um no outro, desenvolveremos junto aos teóricos um conceito desta ciência, ligando-a à ideia de *logus* (razão) no tocante ao cuidado com o planeta Terra, conhecida pelos indígenas brasileiros como Mãe sagrada. Num terceiro momento, trataremos da harmonia que deve haver entre os membros de uma *Oikós* ou Eco (casa) e a necessidade de sermos todos ecológicos, de preocuparmos-nos com o meio ambiente, a nossa casa em comum.

2. A obra de Machado *O Veado e a Onça* e outras versões desta lenda

Classificada como uma narrativa já clássica da Literatura Infantil indígena, *O Veado e a Onça* tem várias versões e é recontada, neste texto, por Couto de Magalhães, Sílvio Romero, Kaká Jecupé e Ana Maria Machado. Com algumas poucas variações, pois quem conta um conto sempre lhe acrescenta um ponto, a exemplo de Jecupé, que usa o termo onça em nheengatu: Iauaretê. A história recontada por Magalhães, que lhe foi narrada por um indígena Tupi, conta sobre um veado que, após escolher um bom local para construir sua casa, foi embora para voltar no dia seguinte. No entanto,

[...] a onça, ignorando a escolha prévia do veado, escolheu o mesmo lugar; [...] aquele veio depois da onça ter se retirado, roçou e limpou o lugar; [...] a onça, vindo depois da retirada do veado, julgou que Tupã a estava ajudando. E assim trabalharam sucessivamente cada um supondo que era Tupã quem fazia o trabalho do outro, até que, concluída a casa, quando deram pelo engano, resultando daí uma situação de recíproca desconfianças e que é descrita com tanta singeleza quanta felicidade de fatos. (Magalhães, 1940: 251)

A narrativa de Romero é quase idêntica à de Magalhães, inclusive no final, quando ambos não conseguiam dormir dado o cansaço de um vigiar o outro e, à noite, ambos com medo e muito sono, um desconfiado que o outro viesse apanhá-lo por serem os dois inimigos figadais. De repente, «a cabeça do veado esbarrou no jirau e fez tá! A onça, pensando que era o veado que já a ia matar, deu um pulo. O veado também se assustou e ambos fugiram, um correndo para um lado e outro correndo para outro» (Romero, 1954: 334).

Kaká Jecupé escolheu para título da sua versão: «Iauaretê e anta», um dos contos de *As Fabulosas Fábulas de Iauaretê* (Jecupé, 2007), trazendo algumas

mudanças no enredo, principalmente no desfecho e tendo como um dos protagonistas uma anta ao invés do veado. Seu livro é do tipo de narrativa com estrutura de gênero encadeado, isto é, construída com episódios que concatenam o primeiro ao segundo e, assim sucessivamente, montando histórias que só terminam ao final derradeiro.

O conto da onça, chamada Iauaretê, imprime diferenças quanto à versão clássica narrada por Magalhães (idêntica à de Romero) e por Machado, pois, ao descobrirem que o trabalho de construção da casa era comum, e mesmo não querendo dividi-la, resolvem morar juntos apenas por um tempo, enquanto labutavam para erguer duas casas, uma para cada um dos animais, já que nem um nem outro suportava a presença do rival.

Chamamos atenção ao vocábulo rival, que, segundo Portella (1984: 117) provém de «rio» ou *rivus* – do latim + *al*, como sufixo de adjetivo qualificativo, o qual significa, no sentido literal, que vive na «mesma margem do rio» –, porque, na história de Jecupé, era o que acontecia com Iauaretê e a Anta (Sales, 2019). Ambos rivais e vivendo perto do rio, em sua mesma margem, odiando-se e tentando conviver, mas não conseguindo, afinal, por serem de índoles diferentes.

O fim da narrativa contada por Jecupé traz um tom romântico à cena. Após discutirem muito pela vivenda construída com seu suor, resolveram os dois esquecer suas adversidades e tentar manter a paz: «Aprenderam a solidariedade. Talvez fosse isso que Tupã pretendia. Hoje em dia são vizinhos, embora um viva sempre prestando atenção no outro com toda a desconfiança de antas e onças que são» (Jecupé, 2007: 13). Edificaram duas moradias, uma para cada um deles, mas se tornaram vizinhos, o que seria difícil para a condição da dupla adversária.

Ana Maria Machado conta sua história com arte e humor, enriquecendo-a com mais estratégias espertas da parte do veado, considerado mais fraco que a onça. O motivo é o mesmo: o Veado e a Onça resolvem construir, cada um, sua casa no mesmo lugar, ignorando tratar-se do mesma habitação. Cada vez que a encontram novamente, e sempre com um detalhe a mais pronto, imaginam que se trata de Tupã que os está ajudando.

Quando finalmente descobrem tratar-se da casa em comum, ficam espantados, mas não querem abrir mão dela, uma vez que deu tanto trabalho para construí-la. E, mesmo sem o desejar, resolvem dividi-la irmanamente, embora sabendo serem animais visceralmente inimigos e um ter hábitos diurnos e o outro, noturnos. Com o tempo, perceberam que não poderiam habitar o

mesmo espaço: a onça resolve que devorará o veado assim que houver uma boa oportunidade.

Mas a onça não esperava que o veado pudesse se revelar tão corajoso e matreiro. Apavorado e prevendo que seria abatido pela onça, ele não se faz de rogado e elabora um plano perfeito para fugir do destino cruel de virar comida de onça. O veado contou para os amigos sua preocupação e eles o ajudaram a pôr em prática o seguinte traçado: um deles havia visto na aldeia uma pele de onça para secar ao sol. Resolveram pedi-la emprestada e o veado pensou em, mais tarde, contar à onça a novidade, isto é, do «tapete novo para a casa» (Machado, 2004: 23).

Tiveram muita sorte e, pode-se dizer que aí sim Tupã os ajudou, pois ao voltar para a moradia do veado com a pele de onça, encontraram outra onça que havia caído da ribanceira e estava morta. E a levaram junto com a outra pele. Só que este cadáver de onça era tão pesado que precisavam, a todo momento, segurá-lo com os chifres para que não caísse e, assim, ele ficou todo furado por causa das chifradas.

Ao chegar em casa, o veado viu a onça acompanhada de uma outra amiga e ficou assustadíssimo. Ela perguntou se ele se importava de ter mais alguém para o «jantar». O veado disfarçou firmemente o pavor, dizendo que não, pois estava realmente com vontade de fazer uma festa e, na mesma hora, estendeu o tapete de pele de onça no chão. As onças viram primeiro aquela pele de onça e, depois, de mais uma outra falecida, toda furada de chifres de veado, ficando apavoradas. Deram uma desculpa, dizendo que iam morar juntas e desapareceram.

Percebemos que a versão de Machado foi fiel à narração indígena dada pelo Tupi, levando-se em conta que Romero apenas a copiou, embora ela a tenha enriquecido com mais detalhes engraçados, mais de acordo com o gosto do público ao qual é endereçada: infantil. Ela não adulterou o motivo central da trama, apenas a incrementou deixando-a mais leve e divertida às crianças, suas leitoras, além de embelezá-la com as ilustrações de Suppa, artista plástica reconhecida, que proporcionou à narrativa um colorido, aproveitando o amarelo da onça-pintada brasileira, um animal belíssimo e, por si só, já pitoresco.

A lenda *O Veado e a Onça* pertence a um ciclo de histórias de animais, muito presente na Literatura Indígena brasileira, contada de pais a filhos por gerações contínuas desde antes da chegada dos portugueses ao Brasil em 1500. Os contos populares ou lendas do Brasil fizeram parte dos estudos de Sílvio Romero (1954), que dividiu-os em contos de origem europeia, indígena e os de origem africana e mestiça. Esta concerne ao ciclo da onça, com «A Onça e

o Bode», «A Onça, o Veado e o Macaco», «A Raposa e a Onça» e «A Onça e o Coelho», reportadas por Romero, mostrando que existem também os ciclos de outros animais da floresta.

Nossos indígenas – em suas porandubas, reuniões para contar histórias à beira da fogueira – e seus descendentes possuem um bestiário, composto de inúmeras lendas protagonizadas por animais da fauna brasileira. São fábulas especiais pois não seguem a mesma lógica de fabulistas como Esopo, Fedro e La Fontaine e seus seguidores como Monteiro Lobato, não possuem finalidade moralista, servindo apenas para passatempo, conforme nos reporta Barbosa Rodrigues (1890), sem uma moral implícita ou explícita ao final. Seu ensinamento é mais ameno, por mostrarem o sentido prático, a lógica e sabedoria dos mais fracos e pequenos contra os mais fortes, corpulentos e poderosos e suas espertezas, sempre com tom humorístico.

Estudadas por Câmara Cascudo, que afirma que os indígenas possuem um conjunto de histórias, mitos e lendas a completar o sentido de sua vida, consumindo alegremente horas e horas, dias e dias, noites e noites seguidos de contação de narrativas sobre «guerra, caça, pesca, origem de várias cousas, o amanhecer de sua tribo no mundo» (Cascudo, 1984: 87). Desta profusão de lendas de animais, criaram-se ciclos, como o do jabuti, da onça, como esta do veado e da onça, que Machado renarra com *engenho e arte*, narrativa que nos evoca a casa (eco), símbolo de proteção e acolhimento.

3. O conceito de Ecologia (*oikos* + *lógos*)

Se formos atentar para com a saúde e equilíbrio do planeta, primeiro, devemos nos dirigir aos indígenas, verdadeiros donos do território, por serem pessoas sábias, que têm a Terra-mãe como sagrada, um santuário, depositando nela suas esperanças de fornecer-lhes sempre morada, alimento (ao mesmo tempo para o corpo e para o espírito), utensílios importantes para a sobrevivência e recreação, com suas belas paisagens: praias, rios, cachoeiras, céus estrelados...

No século XXI, uma das maiores lutas em nível mundial é pela saúde do meio ambiente, pela nossa casa (*eco*) comum, luta ecológica. A palavra Ecologia vem do grego *oikos* «casa» e *lógos* «ciência», termo criado e utilizado, pela primeira vez, na obra do biólogo naturalista alemão Ernest Haeckel (1866): *Generelle Morphologie der Organismen* ou Morgologia geral dos Organismos em português. Para o autor, *Oecologie*, ao significar o estudo da casa, literalmente,

mostra a estreita ligação entre todos os seres do planeta, como fazendo parte de uma única teia.

Leonardo Boff, teólogo e filósofo, chama-nos a atenção ao fato aprendido com os indígenas de que todos nós constituímos essa teia, «uma cadeia única e sagrada da vida» (2001: 156). O que sabemos pelos livros, eles o intuem há séculos e séculos com a observância atenta à natureza e a seus seres, dos maiores aos mínimos. A partir dos organismos mais simples, como as bactérias, aos mais complexos, «somos formados basicamente pelo mesmo código genético e pelos mesmos elementos físico-químicos» (Boff, 2001: 156), constituindo-nos como irmãos que realmente somos, filhos do planeta. Então, por que não nos comportarmos como tais?

O conceito de Ecologia, nova ciência surgida e que visa à casa em comum, o planeta Terra, designaria, segundo o sábio alemão Haeckel, «o estudo das relações dos animais e plantas com o ambiente, como um novo campo de pesquisa» (Nucci, 2007: 82). Esse ramo da ciência, fala-nos este autor, pesquisa sobre o ecossistema e surge, desde o século XVI, de novos conhecimentos científicos e descobertas acerca da ecologia, abrindo caminho para outras percepções, que veem animais, vegetais e minerais do globo terrestre como interligados e interdependentes uns em relação aos outros. Se um desses elementos desaparece, desestrutura-se toda a cadeia.

Em viagem pelo continente americano no século XVIII, Humboldt, citado por de Nucci (2007: 81): «já tinha uma firme convicção de que era possível descobrir os vínculos existentes entre os seres vivos e a natureza inanimada, estudar suas relações mútuas e explicar como se distribuem no espaço». Essas informações nos remetem aos estudos hodiernos, tal qual o pensamento indígena, conforme nos mostra Daniel Munduruku (2003: 7), escritor de Literatura Infantil indígena, ele mesmo um indígena da etnia Munduruku, que demonstra acreditar sermos «apenas um fio na grande teia da vida». Essa teia à qual se refere Munduruku é a mesma que liga todos os seres do planeta Terra de que fala Haeckel.

Esse pensamento vai ao encontro do que vemos na Encíclica *Laudato Si*: sobre o cuidado da casa comum (2015: 139), do Papa Francisco, a qual declara que não se pode «considerar a natureza como algo separado de nós ou como uma mera moldura da nossa vida», ou seja, coincide com a filosofia indígena. Estamos todos envolvidos no mesmo paradigma de destruição da natureza em que somos todos afetados. A Carta Circular é um apelo a todas as pessoas para que sejam mais cuidadosas do meio em que vivemos, a fim de que tenhamos

mais consciência ao consumir e também a termos compaixão de nossos irmãos que têm mais dificuldades econômicas.

O cuidado consigo e com o outro (esse outro abrangente) constitui numa das maiores sabedorias do ser racional, destacada nos mitos mais antigos de que se tem conhecimento, como também nos de estudos contemporâneos (Boff, 2017b). Cuidamos de nossa casa para que ela esteja sempre limpa, arrumada e agradável, além de nos atermos aos habitantes dela, para que convivam bem porque afinal é um lar. E, assim como cuidamos deste, devemos cuidar de tudo que nos rodeia, sejam animais de toda natureza, vegetais ou minerais, enfim, tanto de nós mesmos como do planeta e de todo o cosmos.

Quando falamos em Ecologia, obrigatoriamente também nos referimos à sustentabilidade, e Boff, um dos redatores da Carta da Terra (documento escrito primeiramente no início dos anos 1990 do século passado, na Eco-92, ratificada em 2000), nos apresenta nela uma visão holística de todos os elementos que compõem o planeta e seu ecossistema. Ele nos diz que a sustentabilidade é uma questão de vida ou morte (Boff, 2017a), questão de suma importância, pois jamais se viu na história ameaça maior ao futuro comum da humanidade do que hoje:

Sempre houve entre os povos a percepção de que a vida é una e sagrada. Há uma única corrente de vida, mas com muitos elos diferentes. [...] Por causa da unidade da corrente somos todos irmãos e irmãs uns dos outros. Por causa da diversidade dos elos, somos todos diversos uns dos outros. (Boff, 2001: 25)

Na Conferência Mundial dos Povos Indígenas sobre Território, Meio Ambiente e Desenvolvimento e na Carta da Terra dos Povos Indígenas, estes nos confirmaram, no item 32, que em seus territórios – ao longo dos séculos – sempre mantiveram uma relação determinante de respeito para com todos os habitantes naturais da Terra. Já no item 67, reconhecem a relação de equilíbrio entre os seres e exigem que os valores de sua cultura (tão enormemente diversa, pois há ainda inúmeras etnias indígenas no Brasil) e seus modelos de desenvolvimento realmente sustentável sejam devidamente respeitados, uma vez que se configuram como fonte de sabedoria milenar.

As nações indígenas já habitam a Terra como nômades desde o início dos Tempos, como filhos diretos e legítimos do Grande Criador, segundo sua crença. E no solo brasileiro sempre viveram e sobreviveram apesar das dificuldades, cuidando bem deste chão que chamam de Mãe Natureza. No quesito Cultura, Ciência e Propriedade Intelectual da mesma Carta da Terra, no item 84, dizem temer que esta Mãe não agüente os frequentes golpes que a estão

deixando enferma, temendo que, com tais agressões, a vida humana se torne inviável, devendo, nós, buscarmos sua cura bem como a nossa auto-cura, pois nós, os não-indígenas, também nos encontramos doentes.

Aquino e Zambam (2017) reportam às palavras de Boff, o qual também esclarece o sentido exato da expressão Casa Comum tão somente quando se leva em conta o cuidado por ela e sua importância para o Outro, e este Outro é tanto os humanos como não-humanos. Esses dois autores corroboram o esforço de «consolidar projetos para uma vida comum na qual partilhe todas as adversidades a fim de superar esses momentos e incentivar – mais e mais – condições de dignidade a todos» (Aquino e Zambam, 2017: 105).

Temos um *destino comum* e um único planeta, do qual faz parte a humanidade. Um planeta azul que, ao ser visto de fora, percebe-se que forma um todo só, uma só entidade (Boff, 2017a). Então, teremos de cuidar o melhor possível desta casa, este organismo vivo que nos mantêm pulsantes. E tanto o veado quanto a onça (que constituem metáforas de todos nós) fazem parte deste sistema da Grande Casa em que devemos esquecer as inimizades, deixando aflorar a solidariedade e a consciência, trabalhando para a reconstrução do que sobrou desta habitação divina, pois ela nos abriga há milênios e se encontra agora degradada e necessitada de respeito e consideração.

Lutemos, portanto, em prol de um bem maior, contra o espírito de destruição que se abateu sobre o planeta (e sobre todos nós) e está em curso contínuo nos últimos séculos, preservando os laços que nos unem fraternalmente. Hoje se deteriora não só a saúde da Terra, mas também as relações humanas em que, ontem, parecia haver mais solidariedade e respeito. É urgente atuarmos conjuntamente contra um processo que, segundo as últimas pesquisas, até meados deste século fará desaparecer «definitivamente, mais da metade das espécies animais e vegetais atualmente existentes» (Boff, 2017b [Página irregular]). E junto com tais espécies sucumbirá todo um saber concentrado e que se tem constituído há milhares de anos, com tanto suor, acumulado durante todo esse tempo por cientistas, filósofos e demais estudiosos de várias civilizações, segundo o mesmo Boff (2017b).

4. A harmonia entre os seres na ECO

As lendas indígenas de animais têm algo diferente das demais, pois seus personagens tratam uns aos outros como parentes, e tal característica ocorre até hoje, com eles utilizando tratamentos como se fossem da mesma família:

cunhado, genro, tio, tia: «Tio vento, você que corre pelas campinas...», «Tia Árvore, você que com sua copa chega quase ao céu...», «o Sol e a Luz disseram às moscas: — Irmãs, vão dizer aos pássaros...», «Encostou-se no tronco da castanheira e falou: — Vovó, eu quero ficar igual a você!» (Boff, 2001: 41, 43, 83). Esse tipo de tratamento equipara todos em uma mesma família comum, na qual não se sente que um é maior ou melhor do que o outro. Este deve ser o paradigma a tomarmos na vida do planeta de agora em diante.

Barbosa Rodrigues (1899: 205) nos revela o que hoje ainda os ribeirinhos e demais habitantes amazônicos sabem: «a theogonia indígena, especie de totemismo, até hoje considera cada especie vegetal ou animal filha de um espirito protector, sendo uns mais poderosos do que outros, porém sujeitos a uma mãe comum Cy». Esta divindade suprema chamada «Cy» seria «o grande espirito creador, que é symbolisado por *mboia açu*, a cobra grande...» (Rodrigues, 1899: 205). Da Cobra Grande também nos fala Couto de Magalhães (1940) no mito indígena «Como a noite apareceu:

No principio não havia noite – dia sómente havia em todo tempo. A noite estava adormecida no fundo das aguas. Não havia animaes; todas as coisas falavam.

A filha da Cobra Grande – contam – casara-se com um moço [...]. (Magalhães, 1940: 231)

Um mundo paralelo, mas igualmente belo, onde se casam homens/mulheres com animais. Fazem parte dessa mesma crença os vegetais e animais e até os minerais, rios e lagos, todos possuidores de espírito – para quem se deve respeito – tal como nós, seres humanos, conforme convicção religiosa de muitos. Tais seres espirituais habitam o reino das águas (em suas profundezas, a exemplo do Boto e da Iara) bem como o centro da terra (Rodrigues, 1899: 205).

Acerca das fábulas, ou histórias de animais, Barbosa Rodrigues (1890: 143), em *Poranduba Amazonense*, nos conta que:

A princípio simples narrativas, depois contos e mais tarde mythos ou fabulas, em que a poesia transfere para seres irracionais a intelligencia humana para melhor calar no espirito a moralidade. O indio, entretanto, nos seus contos não faz mais do que retratar os seus personagens, para melhor se conhecerem seus hábitos, ou apresentar factos historicos transformados em mythos pelo correr dos séculos.

Da lenda *O Veado e a Onça*, Magalhães (1940: 250) recolheu a seguinte máxima: «Quem mora com o seu inimigo não póde viver tranquilo». Mas, quem é nosso real inimigo em comum? Da simplicidade de contos como este, provém «um espirito culto e perscrutador [que] póde extrahir a historia e a

moralidade» (Rodrigues, 1890: 144). Porém sempre ocorrerá neles um quê do indígena, seu saber acumulado há muitos anos de experiência, ouvindo os sons da natureza, tratando-a com veneração e respeito que se deve ter às mães. Seu costume é de jamais abater qualquer animal que seja, de todos os reinos, simplesmente por veledade e, mesmo que se precise fazer grandes caçadas, pescarias e derrubar árvores, eles têm o hábito de realizar rituais com pedidos de desculpa à Mãe Natureza, «para não violar a aliança de amizade entre todos os seres» (BOFF, 2001: 156). Eis um dos preceitos e costumes que precisamos aprender com nossos irmãos indígenas.

Ana Maria Machado, Sílvio Romero, Kaká Jecupé, juntamente com Magalhães, ao recontar tais histórias nos ajudam a conhecer um país ainda desconhecido até do brasileiro, um lugar que é, ao mesmo tempo, de descendentes de europeus, mas também de indígenas e de afro-brasileiros, além de outras culturas. O Brasil é nossa casa comum e devemos aprender a habitar o mesmo espaço sem depredá-lo, sem discriminarmos uns aos outros, conhecendo nossas belezas, pois todos nós temos belezas em nossas culturas, por sermos um país multicultural.

Boff (2001: 155) nos informa que nosso planeta Terra e a raça humana chegaram a um estágio diferente de evolução, a chamada fase *planetária*, pois «Crescem os laços de interdependência de todos com todos e, conseqüentemente, a consciência planetária de que a Terra e os seres humanos têm um destino comum». O filósofo ainda lembra que cada cultura, cada etnia, por milhares de anos, contribui e contribuiu com seu quinhão cultural, todas são importantes e nenhuma deve ser negligenciada.

Finalmente, Boff (2017a) nos diz que as pessoas de hoje perderam a fé, resignando-se na tristeza. Uns seguem os preceitos de Nietzsche, considerando que, uma vez que Deus está morto, tudo é permitido, caindo num niilismo sem fim e suicida. O pensador afirma que o homem se comporta como um deus, acreditando que a ciência e a técnica tudo podem, tudo dominam, mas, com esse pensamento, o homem acabou exigindo muito de si mesmo, além do que consegue suportar. Tanto desenvolvimento mostra sua outra face: a da destruição. Faz-se necessário, então, um novo resgate do divino.

Nas três versões da lenda indígena, vemos a presença de Tupã, Deus indígena pertencente à sua Teogonia, que é explicitada por Magalhaes (1940): resume-se a que todos os seres criados possuem mãe, já referido antes, e o instigante é que, ao se dirigir a um Deus, os indígenas não usam a palavra «pai», apenas «mãe». Magalhães nos explica que há três divindades superiores: «o

Sol, que é o criador de todos os viventes; a Lua, que é a criadora de todos os vegetais; e Perudá ou Rudá, o deus do amor, encarregado de promover a reprodução dos seres criados» (1900, p. 158). Todos eles protetores.

Para a filosofia de vida indígena, a ideia de divindade difere da de outras crenças – que a veem como um ser superior, separado de nós, mortais –, pois esta se confunde com a própria natureza, tão envolvidas estão uma noutra. Chamamos de animismo (de *anima* ou *animus*, do latim alma) a antiquíssima religião indígena, isto é, de quem crê que todos os seres possuem alma ou espírito. O trecho seguinte é de uma obra de Munduruku, *Meu vô Apolinário*, na qual o autor expressa sua relação amorosa com familiares, com Deus e sua ideologia religiosa, aquela que iguala e irmana todos os seres:

– Nosso mundo está vivo. A terra está viva. Os rios, o fogo, o vento, as árvores, os pássaros, os animais e as pedras, estão todos vivos. São todos nossos parentes. Quem destrói a terra destrói a si mesmo. Quem não reverencia os seres da natureza não merece viver. (Munduruku, 2001: 33)

Em um de seus contos da obra já citada, Kaká Jecupé (2007) traz a protagonista Iauaretê, uma onça que caiu na armadilha-buraco de um onceiro, caçador de onças. Por estar faminta (talvez por já haver pouca caça na floresta), a onça, apressada, não observou a arapuca e foi capturada sem compaixão. Desesperada, Iauaretê reza a Tupã para que a ajude pois certamente será morta pelo onceiro, desejoso de seu couro raro para o vender. Essa narrativa é infantil, mas mostra todo o drama da dura vida de um pobre felino que cai nas garras do inimigo contra quem não é possível vencer: o homem.

No início, em seu tormento, gritando por Tupã, nem percebe, por Sua voz ser suave, que Ele já a ouvira e estava lhe respondendo em um sussurro. Esse excerto é curioso por mostrar as fraquezas e cegueiras humanas na hora da aflição. Tupã fala a ela e, depois de conseguir se acalmar um pouco, Iauaretê O escuta. Ele lhe pede calma e fé, pois, com sabedoria, ela mesma irá sair daquela situação dolorosa, ela própria será capaz de encontrar a força dentro de si mesma. E é isso o que acontece nessa história.

Após se recuperar (e ouvi-IO), Iauaretê, extenuada pelo nervosismo, acaba adormecendo e tendo vários sonhos (que são as narrativas que compõem o livro) e, mais equilibrada e refeita, consegue raciocinar e dar um salto para sair do buraco em que se encontrava. O mesmo poderá acontecer com os habitantes do planeta Terra, se fizermos uma pausa para pensar em nossas ações. Resta uma esperança aos seres ainda vivos do planeta. Um salto para um futuro

– como o da onça –, mais consciente e cuidadoso de nossa natureza, que, afinal, é a própria natureza humana, em suas inúmeras diversidades e riquezas espalhadas pelo globo.

5. Conclusão

O Veado e a Onça, ao viverem às turras, acabam por ter um desfecho de desencontro e separação ao invés da sonhada harmonia por Tupã, a qual faz a força. Um desconfiando e com medo do outro, são o branco e o não branco de hoje (e de ontem), a mulher e o homem, a criança e o adulto, o velho e o novo, o bicho e o homem (ou mulher), o pobre e o rico, o heterossexual e o homossexual, o «normal» e o «especial». Com sua falta de empatia e inimizades, são inimigos eternos a procurar um modo de se destruírem um ao outro e à Casa Comum, ao invés de coabitarem na Terra Mãe, que é a genitora e provedora de todas as suas necessidades.

Ambos têm, no peito, a vida que pulsa, e representam cada um de nós (em suas/nossas mazelas), pois somos parte da essência global e por isso não a devemos destruir. O Veado e a Onça seguem errantes em busca de outras paragens, mas, o que deveriam fazer é ir ao encalço de um novo começo, conforme recomenda-nos a Carta da Terra. Buscar o diálogo, o entendimento, difícil porém possível. No início da narrativa de Machado, eles buscavam uma utopia, um lugar perfeito que todos buscamos, de muita luz solar e ao abrigo dos ventos cortantes.

Ao encontrá-la – porque a Terra, no fundo é um verdadeiro Éden, se olharmos com atenção as belezas explícitas: mares de um verde de esmeralda com areia limpa em sua barra; rios de águas potáveis, doces e abundantes, cachoeiras cantantes que brilham ao sol, florestas de um verde aconchegante e necessário –, resolveram construir sua casa, seu abrigo contra as intempéries da vida. Mas, é preciso acreditar na utopia, nesse paraíso a fim de que reconstruamos a união perdida em nossa grande Casa Comum.

Para isso, há necessidade de mudança, como aconselha Boff, na mente e no coração, mudança responsável e de todos. Os indígenas ainda estão aí e nos dão grandes lições de um harmonioso convívio com tudo de que precisamos (sem excesso) que há na Mãe Terra, em sua mágica do *bem viver*, com os presentes ofertados por essa generosa genitora, em proximidade essencial com a natureza, relação esta ao mesmo tempo espiritual e físico-cultural.

Num mundo triste em que habitamos, o pensamento boffiano destaca a falta do toque humano, do tão importante contato entre seres (nem tanto) racionais e os ditos irracionais. O Veado e a Onça da obra de Machado são animais representantes de homens e mulheres que não buscam o diálogo e o entendimento, por causa de suas naturezas tão díspares e adversárias. Trata-se de uma lógica das fábulas infantis, inicialmente contadas ao público adulto, mas que as crianças trouxeram também para si, que foram escritas há milênios, de uma literatura primordial e apenas para serem contadas oralmente, por autores incertos ou quase anônimos, dada a antiguidade.

Elas contêm todos os ingredientes necessários a uma boa reflexão acerca de nossos atos não tão edificantes, mas mostram a sabedoria de que necessitamos, se quisermos continuar a espécie humana. Belos registros de um comportamento que não muda, assim como a essência humana é imutável em características como a necessidade de ter um teto (que não nos caia na cabeça), um abrigo para nossa eterna fome de afeto e calor a nossos corpos que lutam para a sobrevivência não só dos mais fracos mas de todos, grandes e pequenos que fazem parte deste espaço grandioso chamado Terra.

Referências bibliográficas

- Aquino, Sérgio Ricardo Fernandes de; Zambam, Neuro José. (2017). «A “Casa Comum”»: por uma Epistemologia do Cuidado e Justiça para a América Latina». *Veredas do Direito*, Belo Horizonte: 14, 101-123. <http://www.domhelder.edu.br/revista/indez.php/veredas/article/view/000>.
- Cascudo, Luís da Câmara. (1984). *Literatura Oral no Brasil*. Belo Horizonte: Itatiaia.
- Coelho, Nelly Novaes. (2010). *Panorama da Literatura Infantil/Juvenil: das Origens Indo-europeias ao Brasil Contemporâneo*. Barueri, SP: Manole.
- Conferência Mundial dos Povos Indígenas sobre Território, Meio Ambiente e Desenvolvimento – Rio-92. *Carta da Terra*. Comitê Intertribal – Memória e Ciência Indígena, 1992.
- Boff, Leonardo. (2001). *O Casamento entre o Céu e a Terra*. Ilustrações de Pata Macedo e Adriana Miranda. Rio de Janeiro: Salamandra.
- Boff, Leonardo. (2017a). *Sustentabilidade: o que É: o que não É*. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes.
- Boff, Leonardo. (2017b). *Saber cuidar: Ética do Humano – Compaixão pela Terra*. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes.
- Francisco. (2015). *Laudato Si: sobre o Cuidado da Casa Comum*. São Paulo: Paulus / Loyola.

- Jecupé, Kaká. (2007). *Werá. As Fabulosas Fábulas de Iauaretê*. São Paulo: Peirópolis.
- Haeckel, Ernest. (1866). *Generelle Morphologie der Organismen*. Berlin: Duck und Verlag von Georg Reimer.
- Machado, Ana Maria. (2004). *O Veado e a Onça*. Editora Ftd.
- Magalhães, Jose Vieira Couto de. (1940). *O Selvagem*. Rio de Janeiro.
- Munduruku, Daniel. (2001). *Meu vô Apolinário: um Mergulho no Rio da (minha) Memória*. São Paulo: Pierópolis.
- Munduruku, Daniel. (2003). *Coisas de Índio: Versão Infantil*. Ilustrações de Rogério Borges. São Paulo: Calis.
- Nucci, João Carlos. (2007). «Origem e Desenvolvimento da Ecologia e da Ecologia da Paisagem». *Revista Eletrônica Geografar*, Curitiba: 2, n. 1, 77-99.
- Portella, Oswaldo. (1984). *Vocabulário Etimológico Básico do Acadêmico de Letras*. *Revista Letras*, 33, 103-119.
- Rodrigues, Barboza. (1890). *Poranduba Amazonense*. Rio de Janeiro: Typ. de G. Leuzinger & Filhos.
- Rodrigues, Barboza. (1899). *Muyrakyatã e os Ídolos Symbolicos: Estudo da Origem Asiática da Civilização do Amazonas nos Tempos Prehistoricos*. Rio de Janeiro: Imprensa nacional.
- Romero, Sílvio. (1954). *Contos Populares do Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio.
- Sales, Maria da Luz Lima. (2019). *A Literatura Infantil Indígena como Meio de Promoção da Educação Multicultural: a intervenção didática em uma escola de Belém (Brasil)*. Tese (Doutorado em Ciências da Educação) - Universidade de Évora, Portugal. Belém.

A LUTA CONTRA O PRECONCEITO EM GRACILIANO RAMOS E ANA MARIA MACHADO

La lucha contra los prejuicios en Graciliano Ramos y Ana Maria Machado

The Fight Against Prejudice in Graciliano Ramos and Ana Maria Machado

Michela GRAZIOSI

Sapienza Università di Roma, Italia

michelagraziosi@gmail.com

RESUMO: Diversamente da maior parte da produção literária do período, Graciliano Ramos, no conto «A Terra dos Meninos Pelados», antecipa, de maneira inovadora, técnicas e processos narrativos, mostrando-se também um hábil precursor em relação ao tema do preconceito, que ganharia um papel ainda mais fundamental na produção literária infantojuvenil brasileira. Comparando os motivos e as técnicas narrativas que conotam o conto do autor alagoano acima referido com os do livro *Raul da Ferrugem Azul*, de Ana Maria Machado, avaliaremos as modalidades através das quais esses dois autores trazem um caráter de novidade para a literatura brasileira e o público mais jovem.

Palavras-chave: literatura infantil; preconceito; Graciliano Ramos; Ana Maria Machado.

RESUMEN: En contra de lo que sucede en la mayor parte de las obras del período, Graciliano Ramos antecipa en «A Terra dos Meninos Pelados» técnicas y procesos narrativos, mostrando también que es un hábil precursor en

relación con el tema de los prejuicios. Comparando los motivos y las técnicas narrativas presentes en el cuento del autor alagoano con los del libro *Raul da Ferrugem Azul*, de Ana Maria Machado, analizaremos las modalidades a través de las cuales esos dos autores aportan novedades en la literatura brasileña para el público más joven.

Palabras clave: literatura infantil; prejuicios; Graciliano Ramos; Ana Maria Machado.

ABSTRACT: Unlike most of the literary production of the period, Graciliano Ramos, in the short story «A Terra dos Meninos Pelados», anticipates, in an innovative way, techniques and narrative processes, also showing himself as a skillful precursor in relation to the theme of prejudice, which would gain an even more fundamental role in Brazilian children's literary production. Comparing the motifs and narrative techniques that connote the tale of the aforementioned author from Alagoas with those of the book *Raul da Ferrugem Azul*, by Ana Maria Machado, we will evaluate the ways in which these two authors bring a novelty to Brazilian literature and the younger audience.

Key words: children's literature; prejudice; Graciliano Ramos; Ana Maria Machado.

Como se sabe, nas primeiras décadas do século xx, no Brasil, a literatura infantojuvenil se inspira em obras similares europeias, caracterizando-se por uma tendência moralizadora e didática. Os livros destinados ao público de pequenos leitores começam a se intensificar sobretudo com o sucesso de Monteiro Lobato, que, em 1921, edita *Narizinho Arrebitado*, reclamando a necessidade de escrever histórias para crianças numa linguagem que possa despertar o interesse delas. Todavia, nos anos seguintes, a literatura infantojuvenil continua a manter uma inclinação educativa, revelando também uma vocação patriótica, numa constante celebração do Brasil através da exploração do patrimônio das histórias e lendas nacionais. Neste panorama ainda conservador, assinala-se ainda o incremento dos escritores que, mesmo não estando diretamente associados à literatura infantojuvenil, produzem textos para crianças e jovens. Entre eles, destacam-se algumas figuras revolucionárias, como o já mencionado Monteiro Lobato e Graciliano Ramos, na medida em que se revelam extraordinariamente criativos: utilizando a imaginação como uma ferramenta de investigação quer da sociedade quer de sentimentos

e atitudes íntimos, estes escritores antecipam notavelmente o direcionamento temático e linguístico que se constituirá como a referência da atual literatura infantojuvenil brasileira. Portanto, através da análise dos motivos, das técnicas narrativas e da linguagem que caracterizam o conto «A Terra dos Meninos Pelados», de Graciliano Ramos, e o livro *Raul da Ferrugem Azul*, de Ana Maria Machado, no presente artigo serão avaliados os pontos de contacto entre os textos e as modalidades de acordo com as quais os autores privilegiam uma abordagem direta de um tema hoje em dia central na literatura mundial, o do preconceito, trazendo, cada um nas respectivas épocas, uma perspectiva inovadora para a literatura brasileira e o público mais jovem.

Referido principalmente como um autor cuja escrita é caracterizada por uma linguagem enxuta e despojada, o nome de Graciliano Ramos está ligado a uma produção literária focalizada numa cuidadosa pesquisa psicológica que, a partir da análise do homem representado num meio social e natural hostil, chega a uma dimensão universal. Nessa perspectiva, torna-se notável a sua produção de livros infantojuvenis, marcada pela mesma concisão da expressão que se encontra na literatura para adultos, através da qual são relatadas as mesmas questões relacionadas com a condição humana, tratadas de acordo com uma visão ao mesmo tempo íntima e social. Após a saída da prisão, em 1937, o autor nordestino escreve «A Terra dos Meninos Pelados», que recebe o Prémio de Literatura Infantil do Ministério da Educação. Em 1944, publica *Histórias de Alexandre*, seguido por *Alexandre e Outros Heróis*, em 1962, coletânea de contos que reúne o livro anterior e a inédita «História da República». Como já foi salientado, no conto «A Terra dos Meninos Pelados», Graciliano Ramos consegue desenvolver meticolosamente o inexplorado tema do preconceito, que se tornará ainda mais fundamental na produção literária infantojuvenil brasileira após as décadas de 1960 e 1970.

O protagonista da história é um menino de nome Raimundo, vítima da derrisão dos seus pares, por ser careca e ter os olhos de cores distintas. A solidão e o sofrimento dele são enormes: não tem amigos com quem falar, portanto conversa sozinho e desenha na calçada o país de Tatipirun, um refúgio da sua imaginação, feito de «coisas estranhas que ele tinha adivinhado, mas nunca tinha visto» (Ramos, 1998: 105). Desde as primeiras linhas do conto, Raimundo é apresentado como «um menino diferente» (1998: 104):

Os vizinhos mangavam dele e gritavam: — Ó pelado! Tanto gritaram que ele se acostumou, achou o apelido certo, deu para se assinar a carvão, nas paredes: Dr. Raimundo Pelado. Era de bom gênio e não se zangava; mas os garotos dos

arredores fugiam ao vê-lo, escondiam-se por detrás das árvores da rua, mudavam a voz e perguntavam que fim tinham levado os cabelos dele. Raimundo entristecia e fechava o olho direito. Quando o aperreavam demais, aborrecia-se, fechava o olho esquerdo. E a cara ficava toda escura. (1998: 104)

Um dia, o pequeno, sem se aperceber, caminhando perto da sua casa consegue chegar à terra de Tatipirun, onde o tempo não passa e todos os meninos que ali habitam partilham as suas mesmas características físicas, vivendo em harmonia. No início do conto, portanto, o autor conduz o protagonista e os leitores a uma dimensão partilhada de sonho feliz e utópico, em que o mundo humano, o natural e o animal coexistem em sintonia, acabando, no final, por deixar apenas uma lembrança vaga da experiência, caracterizada por um subtil processo de reflexão, consciencialização e crescimento interior por parte do protagonista que, antes de ir embora, afirma: «Vou ensinar o caminho da Tatipirun aos meninos da minha terra mas talvez eu mesmo me perca e não acerte mais o caminho» (1998: 131). «A Terra dos Meninos Pelados» não é, de facto, uma das tradicionais histórias exemplares do período que fornecem valores ou indicações comportamentais aos seus leitores e apontam o caminho certo a seguir. Graças ao poder libertador da sua imaginação, o Raimundo consegue fugir do seu cotidiano de intolerância e discriminação e chegar a uma dimensão fantástica criada por ele, acabando, todavia, por querer deixá-la em breve. Mais de uma vez, ao longo da narração, ele constata como Tatipirun é bom e tem já saudades mesmo antes de partir, sublinhando, porém, a necessidade de voltar a casa para estudar a sua lição de geografia:

Este lugar é ótimo, suspirou Raimundo. Mas acho que preciso voltar. Preciso estudar a minha lição de geografia. (1998: 112)

Preciso voltar e estudar a minha lição de geografia, suspirou Raimundo. (1998: 128)

— Não posso, gemeu Raimundo. Eu queria ficar com vocês, mas preciso estudar a minha lição de geografia. (1998: 130)

— Não acho não, seu Tronco. Sei perfeitamente que não acho. Mas tenho obrigações, entende? Preciso estudar a minha lição de geografia. Adeus. (1998: 131)

O projeto autoritário do menino sardento, um habitante desse mundo imaginário – que faz pensar na tensão do momento histórico em que o livro foi escrito e publicado, no começo do Estado Novo – e as reações dos habitantes de Tatipirun perante o discurso da princesa Caralâmpia talvez sejam significativos para tentar investigar as razões que aos poucos levam o Raimundo a partir. Ao ouvir o menino sardento que, não gostando das suas sardas, quer obrigar todos os outros a ter manchas no rosto, o Raimundo se entristece,

lembrando-se dos garotos que o ridicularizam, chegando enfim à conclusão de que viver num mundo onde todos são iguais seria monótono. Quando o nosso protagonista pergunta ao menino sardento se a razão que o leva a planear o projeto está ligada ao facto de ele ser vítima de derrisão por parte dos outros habitantes de Tatipirun, o seu interlocutor responde que eles «não bolem. São muito boas pessoas. Mas se tivessem manchas no rosto, seriam melhores» (1998: 121). Enfim, perante a intromissão da cigarra e da aranha, que consideram um absurdo o plano dele, o menino sardento se expressa por meio de uma fala violenta na qual ressoam fórmulas e tons de imposição e limitação, características de qualquer ditadura. Leiamos uma parte significativa do diálogo referido:

- À-toa nada! Bradou o sardento. Cigarra e aranha não têm voto. Cada macaco no seu galho. Isto é assunto que interessa exclusivamente aos meninos! [...]
- Raimundo esfregou as mãos, constringido, olhou os discos e as teias coloridas que se agitavam.
- Parece que elas têm direito de opinar. São importantes, são umas bichonas.
- Direito de dizer besteiras! Resmungou o sardento.
- Não senhor. A cigarra tem razão. Palavreado à-toa.
- Então, você acha o meu projeto ruim?
- Para falar com franqueza, eu acho. Não presta não. Como é que você vai pintar esses meninos todos?
- Ficava mais certo.
- Ficava nada! Eles não deixam.
- Era bom que fosse tudo igual.
- Não senhor, que a gente não é rapadura. (1998: 121-122)

Logo a seguir, a princesa Caralâmpia conta uma história extravagante, descrevendo os habitantes duma outra terra onde ela se perdeu, tal como o Raimundo, mas alguns dos meninos de Tatipirun, incrédulos e perturbados, acham falsas as palavras dela porque não conseguem acreditar na existência de seres de aspecto físico diferente, exceto a Sira. Vejamos uma parte relevante do episódio em questão:

- Andei numa terra diferente das outras, uma terra onde as árvores crescem com as folhas para baixo e as raízes para cima. As aranhas são do tamanho da gente e as pessoas do tamanho das aranhas. [...] Os guris que eu vi têm duas cabeças, cada uma com quatro olhos, dois na frente e dois atrás.
- Que feiúra! Exclamou Pirencio.
- Não senhor, são muito bonitos. Têm uma boca no peito, cinco braços e uma perna só. [...]
- Preciso voltar, murmurou Raimundo.

O anãozinho chegou-se a ele e soprou-lhe ao ouvido: - Tudo aquilo é mentira. Esta Caralâmpia mente!

Síria agastou-se:

— Mente nada! Porque é que não existem pessoas diferentes de nós? Se há criaturas com duas pernas e uma cabeça, pode haver outras com duas cabeças e uma perna. Este anão é burro. (1998: 129)

Então, perante um mundo idílico parado no tempo, onde não existem doenças e sofrimento e não há nenhuma forma de evolução física e íntima, onde a coexistência harmoniosa chega a ser ameaçada por quem quer forçar o nivelamento das suas pequenas diferenças que não consegue aceitar e por quem acredita possível apenas a existência da própria «normalidade», Raimundo responde a um sentimento de dever que, embora não lhe esteja bem claro («Preciso estudar a minha lição de geografia. [...] Dizem que é necessário. Parece que é necessário. Enfim... não sei», 1998: 130), o chama de volta a uma realidade de estudo (a lição de geografia), desafios e estímulos, numa palavra, de crescimento, cujo processo não é indicado pelo autor. Um crescimento, talvez, nem sempre exemplar, muitas vezes complexo, que leva, na calma da reflexão, à autodeterminação, à compreensão e à aceitação de si mesmo e dos outros. Desde pequenos, o acesso à escola, ao estudo e à cultura, combinado com a partilha de experiências, são fundamentais para nos acostarmos à diversidade: é preciso percebê-la e aceitá-la, a sua e a dos outros, embora às vezes isso passe por um processo doloroso. Neste conto, Graciliano Ramos consegue tratar temáticas fundamentais não só da infância, de uma forma incrivelmente lúcida e atual, mas também das relações humanas em geral, como a discriminação, a equidade social e a liberdade, todas cruciais para a época. Mesmo num texto pensado para crianças, o autor não deixa de denunciar firmemente as injustiças sociais e apresentar um profundo questionamento de valores universais, denotando, assim, uma coerência ideológica notável.

No livro *Raul da Ferrugem Azul*, de Ana Maria Machado, escrito em 1979, na altura da ditadura no Brasil, o pequeno protagonista, tal como o Raimundo, é apresentado repentinamente numa situação habitual de humilhação na escola, da qual se lembra perfeitamente na escuridão e no silêncio do seu quarto, como se estivesse a acontecer naquele momento:

Aquele chato do Márcio veio do quarto-negro, passou junto da carteira dele e disse: Careta! Disse isso como sempre dizia. Meio baixo para o professor não ouvir, meio alto para os colegas ouvirem. Raul já sabia o que vinha depois. As risadinhas dos outros. Os olhares debochados. E a raiva dentro dele. (2003: 9-10)

Quando Raul é até mesmo insultado pelos outros meninos ou se encontra envolvido em situações com outras vítimas de injustiças, não consegue reagir, embora sinta uma profunda raiva que se manifesta no seu corpo através do aparecimento de ferrugens azuis que só ele pode ver. É significativa uma observação racista pronunciada por um companheiro dele, Zeca, ao descrever «um crioulinho mal-encarado, parado na esquina» (2003: 27), que determina uma elaboração profunda no pensamento de Raul, o qual, embora seja consciente do absurdo da afirmação, não é capaz de verbalizar a sua ira:

Na cabeça dele dançavam uns pedaços da conversa: *Os neguinbos todos parados... preto no escuro... um crioulinbo mal-encarado...* Porque ninguém falava em branco no claro? Será que um dia ele ia ficar tão azul que as pessoas iam ver e falar num *azulinbo mal-encarado*? Será que o menino contava aos amigos o encontro com o Zeca e dizia que desceu do ônibus *um branquinbo de cara invocada*? Mas essas coisas que Raul só pensava e não tinha a coragem de falar. Vontade, bem que tinha. E raiva. Se tinha coisa que deixava ele furioso, essa era uma delas. Isso de achar que a cor das pessoas faz alguém ser melhor ou pior do que os outros. Isso de racismo, de qualquer tipo. Mas com toda a raiva, não disse nada. Medo de que rissem dele. Hábito de não falar das coisas que iam dentro da cabeça. (2003: 27-28)

Não percebendo, todavia, a correlação entre as manchas e a sua raiva e estando muito preocupado, Raul visita o preto velho no morro, de acordo com o conselho da Tita, a sua empregada, esperando ajuda, em vão. O velho sábio, de facto, afirma que não pode fazer nada com as ferrugens do menino, sublinhando que cada um tem de acabar com a própria. Inicialmente, o pequeno protagonista se entristece, não conseguindo perceber a resposta misteriosa, mas, após descobrir que também a Estela, uma menina encontrada no caminho, partilha com ele as mesmas manchas na pele, sente-se um pouco aliviado. Finalmente, no autocarro, de volta para casa, quando uma lavadeira começa a descer devagar, por causa do saco pesado que está a carregar, e o motorista grita com ela dizendo que está com pressa, pela primeira vez o menino levanta a voz para recriminar o homem, entre as palmas de alguns passageiros e as recomendações dos outros, que sublinham a periculosidade de falar e a necessidade de não tratar mal os demais («— Mas é perigoso discutir. Não se meta, não», 2003: 58). Por fim, saindo do autocarro, Raul cumprimenta educadamente o motorista, que lhe responde, estimulando o surgimento de uma profunda reflexão dentro dele:

— Até qualquer dia, seu brigão.

Brigão ele? Nunca o tinham chamado disso. Não brigava, não discutia. Só mesmo essa vez, porque não conseguiu ficar calado, não dava para engolir. [...] Enquanto

esperava o elevador, se olhou no espelho. Para ver se estava com cara de quem matou aula. E teve uma surpresa: a ferrugem do pescoço tinha desaparecido. Abriu a boca, botou a língua de fora. Nem sinal de ferrugem na garganta. Olhou depressa para os braços e as pernas. Lá, ainda havia as manchas azuis. Mas bem mais fracas. E agora ele não se preocupava mais com elas. Sabia que iam sumir. Como é que elas iam sumir era coisa que ele não sabia. Mas iam. Como as da garganta desapareceram depois que ele reclamou no ônibus. Com uso. Afinal, ele não era bicho, sabia falar, tinha vontade, sabia querer, sabia se defender. E defender os outros, quando fosse o caso. Nem precisava se preocupar. (2003: 58)

No final da sua experiência, o nosso protagonista consegue perceber que só denunciando as injustiças, defendendo-se a si mesmo e aos outros, a ferrugem desaparece. Portanto, o tema do preconceito, embora seja aqui representado de forma fantasiosa, através das manchas que simbolizam o não dito e a indiferença que fazem adoecer o corpo e a alma, delinea-se de maneira explícita ao longo da narração. As personagens são perfeitamente realísticas (Raul, um menino bem-comportado da classe média, a jovem empregada Tita, Estela, a garota do morro) assim como os ambientes e as situações de intolerância descritas, absolutamente comuns no cotidiano da autora. De facto, como ela mesmo explica, o estímulo que a leva a escrever o livro nasce de um conjunto de episódios que ocorreram na altura da ditadura: o primeiro experienciado em primeira mão pela escritora, o segundo assistido pelo filho num autocarro. Como jornalista, Ana Maria Machado tinha sido convidada para um encontro entre colegas que podia ter sido uma ocasião de protestos contra a falta de liberdades básicas, como a de reunir-se. Todavia, nenhum dos participantes protestou, levando a autora a se interrogar sobre o inesperado acontecimento: «como podem todos serem considerados entre os maiores jornalistas do país se enferrujaram sua capacidade de reagir?» (2003: 63). Uma situação semelhante acontece ao filho que, depois de voltar para casa, relata um episódio em que, num autocarro, uma pessoa foi chamada de «neguinho» de forma pejorativa, sem que ninguém reclamasse. Leiamos o depoimento da autora:

Comecei a reparar em situações revoltantes em que as pessoas preferiam se calar a reivindicar. Fui juntando as coisas e o livro começou a tomar forma. Quando ficou pronto, teve uma carreira engraçada. Foi rejeitado por oito editoras, que elogiavam a história, mas ponderavam que era uma provocação à ditadura e podia ter consequências sérias para todos. A Salamandra estava começando, levei o texto para eles e foi o início de uma vida de entendimento. Publicaram, o livro ganhou o prêmio de «Melhor do Ano» da FNLIJ (Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil) e saiu vendendo feito pão quente. Até hoje é meu maior sucesso de vendas.

É um livro que desperta paixões. Em geral, o público adora. Mas parte da crítica torceu o nariz, de uma forma que nunca encontrei nem antes nem depois. (2003: 63).

Os pontos de contacto entre as visões dos escritores e os dois textos são numerosos. Mesmo partindo de uma temática extremamente contemporânea como a do *bullying*, tratada de uma maneira delicada e cuidadosa, através de uma narração em terceira pessoa que toma o ponto de vista dos pequenos protagonistas e aprofunda minuciosamente os impulsos e as mudanças dos sentimentos deles, os autores acabam por abordar questões que superam os limites do ambiente infantil, interligadas à liberdade, um tema caro aos dois, que é um valor fundamental da vida e um princípio da democracia. Portanto, ambos os textos resultam incrivelmente atuais e universais, discutindo motivos impactantes como o desafio, a convivência, a aceitação das diferenças, sem sugerir interpretações e comportamentos, porque os escritores acreditam no poder revolucionário da cultura, da reflexão e da empatia, que são também as únicas armas com as quais as mudanças sociais são possíveis em qualquer lugar do mundo. De facto, não são poucas as ocasiões em que Ana Maria Machado sublinha que, ao escrever, ela não quer transmitir mensagens e fornecer lições de vida, mas tenciona propor questões e perplexidades, oferecendo simplesmente os instrumentos para as encarar. Leiamos o que ela afirma, a respeito deste assunto, numa entrevista:

Não acho que, no caso da literatura, tratar de qualquer tema esteja vinculado a uma intenção. Posso garantir que, no meu caso, não é assim que funciona. Minha intenção é expressar perplexidades, dúvidas, perguntas, buscas, encantamento com certos mistérios e com a própria linguagem. Preferencialmente, de modo ambíguo, que dê espaço para o leitor procurar seus próprios caminhos e formular suas hipóteses, sem lhe fornecer respostas prontas. Não quero dar lição a ninguém, mas propor exploração de enigmas. Dar espaço a diversos níveis de leitura, capaz de ser fecunda em sua polissemia e multivocidade. (Machado *et al.*, 2019: 19-20)

E são as dúvidas que, estimulando os nossos dois protagonistas num questionamento contínuo, acompanham o crescimento deles: «- Preciso estudar a minha lição de geografia. [...] Dizem que é necessário. Parece que é necessário. Enfim... não sei.» (Ramos, 1998: 130) afirma Raimundo, assim como Raul, escreve Ana Maria Machado, «sempre tinha conversado com gente grande. E agora também estava crescendo e descobrindo que isso nem sempre valia a pena ou valia? Quem sabe? Raul nunca conseguia encontrar direito as respostas. Quanto mais pensava, mais achava era pergunta» (2003: 23).

Do ponto de vista linguístico, os dois textos se caracterizam pelo emprego constante de diálogos breves e de uma linguagem oral, quotidiana e popular, elementos que no conjunto ajudam na leitura e respeitam a inteligência e a sensibilidade infantis. Mesmo na concisão da expressão, destaca-se, por exemplo, uma notável riqueza de vocabulário: no conto de Graciliano Ramos encontramos vários sinónimos como *mangar* (1998: 104), *debicar* (1998: 111), *fazer troça de* (1998: 111) e *troçar de* (1998: 114); verbos onomatopéicos, como *roncar* (1998: 105), *fonfonar* (1998: 106), *cochichar* (1998: 112), *pipilar* (1998: 113) e um neologismo: *princesência* (1998: 124). No livro de Ana Maria Machado, tal como no conto do autor alagoano, é frequente o emprego de gírias (*pivete*, 2003: 27; *papo*, 2003: 45; *cara*, 2003: 12, 22, 29, 45), termos populares (*bagunça*, 2003: 54, *pirralho*, 2003: 57) e expressões e interjeições típicas da oralidade (*ô*, 2003: 11; *né*, 2003: 33, 36, 51; *sei lá*, 2003: 22, 42; *ô*, 2003: 45; *bem*, 2003: 51; *que diabo*, 2003: 58). No livro de Ana Maria Machado, é também relevante o uso dos diminutivos que, além de serem comuns na linguagem infantil (tabela 1, exemplos 1-4), desenvolvem significados novos em relação aos específicos contextos discursivos e situacionais onde são colocados, de acordo com a vontade expressiva da autora. De facto, eles denotam também um valor emotivo intenso relacionado com o protagonista (exemplo 5), fornecem indicações importantes que determinam, aos poucos, uma compreensão mais aprofundada dele e do texto (exemplo 6) ou exprimem juízos que o levam a um questionamento profundo (exemplos 7-8):

Tabela 1

1.	Foi bem aí que ele olhou para o braço e viu umas <i>manchinbas</i> azuis... (Machado, 2003: 12)
2.	Vocês são mesmo uns covardes, aproveitam que o Beto é <i>pequenininbo</i> para roubar a pipa dele. (2003: 40)
3.	«— Tá <i>zangadinba</i> , eh?» (2003: 40)
4.	Mas a menina era <i>enfezadinba</i> . (2003: 41)
5.	Raul já sabia o que vinha depois. As <i>risadinbas</i> dos outros. (2003: 10)
6.	Todo mundo sabia que ele era um menino <i>bonzinbo</i> e comportado. (2003: 11)
7.	«— Outro dia eu estava indo para casa da minha avó e quando saltei do ônibus vi um <i>crioulinbo</i> mal-encarado...» (2003: 27)
8.	«Os <i>neguinbos</i> todos parados...» (2003: 28)

Nos dois textos, distinguem-se também vários provérbios populares, expressões idiomáticas e expressões populares empregadas para contar histórias de crianças que, no conjunto, conferem aos discursos a vitalidade da linguagem oral e a espontaneidade e a simplicidade da fala dos pequenos leitores (tabela 2):

Tabela 2

«A Terra dos Meninos Pelados»	<i>Raul da Ferrugem Azul</i>
— <i>Estou frito</i> , suspirou o viajante esmorecendo. (1998: 105)	— Ele é bom, também. Como ele sabe muito matemática, ele ajuda a resolver os outros problemas também. [...] Se você quer, pega o caderno e vamos comigo até lá em casa, que ele <i>quebra o galbo</i> . (2003: 22)
— Deixe de tolice, criatura! <i>Você se afogando em pouca água!</i> As crianças estavam brincando. É uma gente boa. (1998: 110)	Enquanto o ônibus corria, Raul ia pensando — e se descobrissem que ele <i>estava matando aula?</i> Nunca tinha feito isso na vida. (2003: 39)
— À-toa nada! bradou o sardento. Cigarra e aranha não têm voto. <i>Cada macaco no seu galbo</i> . Isto é assunto que interessa exclusivamente aos meninos. (2003: 22)	Mas a menina era enfezadinha: — Quem escolhe as minhas brigas sou eu. Um grandalhão ainda disse: — Cala a boca! E ela: — <i>Cala a boca já morreu. Quem manda aqui sou eu.</i> (2003: 41)
— Isso é insuportável, bradou Pirencó. Não tolero conversa fiada, <i>panos mornos</i> . — Nem eu, concordou Talima. <i>Pão pão, queijo queijo</i> . (2003: 127)	— <i>Entrou pelo pé do pato, saiu pelo pé do pinto. Quem quiser que conte cinco.</i> (2003: 61-62)

Finalmente, a dimensão fantástica e os seus elementos simbólicos, através dos quais são discutidas questões que, partindo do ambiente meramente infantil, conseguem chegar a uma dimensão universal, juntamente com as frequentes descrições das emoções dos protagonistas, quer nas nuances mais íntimas, quer nas suas manifestações físicas (o desânimo, o acreditar-se inadequado, a raiva que paralisa), estimulam os leitores a procurarem os seus próprios caminhos e a formularem as suas hipóteses, para que possam descobrir sozinhos que o esforço que leva à autodeterminação é uma necessidade natural

e um dever inalienável, assim como a necessidade e o dever de libertar quem se encontra ao nosso redor, no cotidiano. Porque, na verdade, como escreve o autor italiano Italo Calvino, ao libertar os outros é que conseguimos também nos libertar, coisa que não seria possível fazermos sozinhos.

Referências bibliográficas

- Machado, Ana Maria. (2003). *Raul da Ferrugem Azul* [1979]. São Paulo: Moderna.
- Machado, Ana Maria. (2019). «Entre leitura, literatura infanto-juvenil e linguagens: uma conversa com Ana Maria Machado». *Palimpsesto - Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da UERJ*, [S.I.], v. 18, n. 29, 15-26. <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/palimpsesto/article/view/43788>.
- Ramos, Graciliano. (1998). «A Terra dos Meninos Pelados». *Alexandre e outros heróis* [1962]. São Paulo: Editora Record.
- Sampaio Dória, Antonio. (2012). *O Preconceito em Foco: Análise de Obras Literárias Infanto-Juvenis*. São Paulo: Paulinas.

O DIÁLOGO DOS LOBOS EM ANA MARIA MACHADO E ROALD DAHL

*El diálogo de los lobos en Ana Maria Machado
y Roald Dahl*

*The Dialogue of the Wolves in Ana Maria Machado
and Roald Dahl*

Valquiria PEREIRA ALCANTARA

Universidade de São Paulo, Brasil
valquiria.alcantara@usp.br

RESUMO: Releituras de contos de fadas são fecundas e possibilitam inúmeros diálogos. No presente trabalho buscamos compreender como se estabelecem as relações hipertextuais entre *Procura-se Lobo*, de Ana Maria Machado, e a releitura de Roald Dahl dos contos *Chapeuzinho Vermelho e o Lobo* e *Os Três Porquinhos*. Para o desenvolvimento de nossa análise, levamos em conta a definição genettiana de transtextualidade e seus desdobramentos, pois entendemos que a observação da rede tecida entre obras diversas possibilita vislumbrar a riqueza do diálogo existente entre os vários textos literários. Por meio da análise fundamentada nas definições genettianas, buscamos compreender como as leituras dos contos tradicionais de cada autor os aproximam e reúnem a despeito da diversidade de seus pontos de vista.

Palavras-chave: literatura infantil; Ana Maria Machado; Roald Dahl; diálogo hipertextual.

RESUMEN: Diferentes lecturas de cuentos de hadas son fecundas y posibilitan innumerables diálogos. En el presente trabajo buscamos comprender como están establecidas relaciones hipertextuales entre *Procura-se Lobo* de Ana Maria Machado y versiones de *Caperucita Roja y el Lobo* y *Los Tres Cerditos* escritas por Roald Dahl. Para desarrollar el análisis consideramos la definición genettiana de transtextualidad y sus desdoblamientos, pues comprendemos que la observación de la red tejida por entre las diferentes obras permite vislumbrar la riqueza de relaciones existentes entre los textos literarios. Por medio del análisis basado en definiciones genettianas, buscamos comprender cómo las lecturas de cuentos de hadas tradicionales de cada autor los aproximan y reúnen a despecho de la diversidad de sus puntos de vista.

Palabras clave: literatura infantil; Ana Maria Machado; Roald Dahl; relaciones hipertextuales.

ABSTRACT: New interpretations of fairy tales are fertile and enable relevant intertextual production. In the present paper we tried to understand how *Procura-se Lobo*, by Ana Maria Machado, and Roald Dahl's versions of *Little Red Riding Hood and the Wolf* and *The Three Little Pigs* may be hypertextually related. The analysis was developed considering Genette's definition of transtextuality and its consequences, as the observation of the web set among different pieces of work allows us to perceive how richly literary pieces can connect to each other. By developing an analysis grounded on Genette's definitions, we intended to shed some light on how the interpretation of traditional tales may approximate each author, despite their points of view concerning fairy tales.

Key words: children's literature; Ana Maria Machado; Roald Dahl; hypertextual relations.

A literatura para crianças e jovens, de maneira geral, articula um diálogo instigante entre os textos verbal e visual. Neste trabalho, optamos por concentrar a atenção em aspectos relevantes dos textos verbais de Ana Maria Machado e Roald Dahl, sem, contudo, ignorar a contribuição do texto visual. Para o desenvolvimento da análise proposta, valemo-nos, fundamentalmente, das observações acerca da transtextualidade e seus desdobramentos segundo Gérard Genette.

Em termos organizacionais, apresentamos sucintamente os conceitos genettianos que fundamentam o desenvolvimento da análise apontando pontos

de convergência e divergência em relação aos objetos de estudo. Nota-se que, embora ambos os autores estabeleçam diálogo diverso com textos considerados tradicionais da literatura infantil, a leitura de *Procura-se Lobo* de Ana Maria Machado e *Chapeuzinho Vermelho e o Lobo e Os Três Porquinhos* – contos inseridos na coletânea *Revolting Rhymes* de Roald Dahl – proporciona aos pequenos leitores a fruição de textos instigantes e com efeito cômico marcante.

1. Transtextualidade segundo Gérard Genette

Em *Palimpsestos*, Gérard Genette discorre nos primeiros capítulos acerca da transtextualidade. De maneira abrangente, a transtextualidade pode ser compreendida como as mais diversas relações estabelecidas entre textos, sejam estas relações explicitadas ou não. «[...] estou inclinado a reconhecer cinco tipos de relações transtextuais. Devo listá-las aproximadamente em ordem crescente de abstração, implicação e globalidade» (Genette, 1997: 1, tradução nossa)¹: intertextualidade, paratexto, metatextualidade, arquitextualidade e hipertextualidade. O autor apresenta sua definição para os cinco tipos de relações se alongando e se aprofundando na exposição da hipertextualidade.

A relação hipertextual entre textos está baseada na interação entre um hipertexto que pode ou não citar um hipotexto (texto que o antecede) por meio de uma transformação que pode ser simples (ou direta) ou indireta. A paródia é um exemplo de transformação indireta que, a partir do «quadro geral das práticas hipertextuais» elaborado por Genette (1997: 28) pode ser entendida como um hipertexto que resulta de uma transformação lúdica de um hipotexto.

As obras de Ana Maria Machado e os contos selecionados de Roald Dahl têm um diálogo marcante com textos que compõem a tradição literária e contam com o leitor infantil como público-alvo principal. Tais características impõem a necessidade de observação de diferentes aspectos das obras e por este motivo a leitura fundamentada no conceito de transtextualidade se revela pertinente justamente por permitir uma visão multifacetada.

¹ [...] I am inclined to recognize five types of transtextual relationships. I shall list them more or less in the order of increasing abstraction, implication, and comprehensiveness. (Genette, 1997: 1)

2. Os lobos de Ana Maria Machado

Na obra de Ana Maria Machado se observa um jogo intertextual instaurado na capa, pois o título, o nome da autora e do ilustrador formam um conjunto apresentado como um anúncio de emprego circulado em vermelho. Sabe-se que ainda há empresas que anunciam suas vagas em jornais impressos. Do ponto de vista do leitor, uma criança pode não ter a experiência de ler anúncio de emprego, mas certamente já deve ter se deparado com outros anúncios e essa vivência, trazida para a leitura, possibilita o reconhecimento do gênero anúncio. Na ilustração da capa há sete lobos que observam o título/anúncio como se estivesse fixado em uma parede. Um dos lobos tem um jornal onde se lê «Folha dos Lobos» em uma das mãos e outro carrega um carneiro. O título «Folha dos Lobos» remete o leitor a uma publicação tradicional e de grande circulação em São Paulo e o carneiro remete, simultaneamente, às fábulas de Esopo e La Fontaine. O jogo intertextual entre o título *Procura-se Lobo*, a diagramação em forma de anúncio, o jornal e o cordeiro da ilustração criam a expectativa no leitor de encontrar uma história que associa de alguma forma a contemporaneidade e histórias presentes no imaginário dos leitores em geral.

A leitura de um livro tem início quando o tomamos nas mãos. Assim, a observação do título, da ilustração da capa, o(s) paratexto(s) e/ou ilustrações incluídos na capa e quarta capa podem formar um conjunto que aguça a curiosidade do leitor, instigando-lhe a imaginação e/ou revelar parte do conteúdo da história. Em *Procura-se Lobo* se observa que, enquanto na capa se instaura uma grande expectativa, na quarta capa essa mesma expectativa é, até certo ponto, rompida pelo paratexto uma vez que informações importantes da história são reveladas, mas a presença das pegadas retoma o ato de procurar, investigar seguindo pistas. O título associado às pegadas sugere um jogo de «caça ao tesouro» apreciado pelas crianças e, ainda que o paratexto revele a real função do protagonista Manuel Lobo, referir-se aos diversos lobos que se candidatam à vaga como «intrometidos» estimula a curiosidade do pequeno leitor. Cabe ainda observar o jogo instaurado entre dois sentidos do verbo «procurar», pois o título e o desenvolvimento da narrativa estabelecem a ideia de seleção, porque o anúncio sugere que apenas um lobo seria adequado para desempenhar a função. No entanto, no desfecho da história compreendemos que o sentido de procurar mais adequado é a busca de localização. Isso é revelado quando o anúncio é reformulado e o leitor percebe que os responsáveis pelo anúncio, de fato, são documentaristas em busca de informações sobre os animais.

No início da história somos informados quem é o protagonista, Manuel Lobo, e que, por estar procurando emprego, está familiarizado com vocabulário comum em anúncios de emprego. A autora fornece ao leitor a explicação necessária sobre o que é um «currículo» e o que são «pretensões» nesse contexto e entendemos que isso acontece porque há o pressuposto de que as crianças podem desconhecer tais termos. Na ilustração, na página da direita, vemos vários lobos lendo a «Folha dos Lobos» e, dentre eles, está Manuel Lobo e o formato de sua cabeça, olhos, orelhas, cabelo e nariz permite que ele se misture com os lobos-animais, embora seja um lobo-humano.

Para a surpresa do leitor, Manuel Lobo não foi aceito para o trabalho porque era um lobo-animal que a empresa buscava e, como muitos outros lobos responderam ao anúncio, o personagem foi contratado para escrever cartas-respostas para esses candidatos. Dessa forma, as informações apresentadas até este ponto da história articulam um jogo entre possíveis lobos envolvidos: Manuel é humano cujo sobrenome é Lobo, a empresa busca lobos-animais e vários lobos – não revelados até este ponto da narrativa – respondem ao anúncio. Manuel Lobo é contratado porque escrevia bem e o fato de gostar de ler e conhecer muitas histórias favoreciam seu desempenho no trabalho, revela-se dessa forma o traço distintivo do protagonista. As cartas às quais Manuel deveria responder foram escritas por diversos lobos-personagens que se candidataram ao trabalho e o emaranhado de lobos se completa. Salientamos que nessas cartas os personagens não assinam seus nomes, mas incluem informações que revelam quem são. Na resposta de Manuel Lobo há referência mais clara a respeito de cuja história aquele personagem pertence ou a história é nomeada.

Várias cartas enviadas pelos lobos-personagens são apresentadas com fontes que contribuem para revelar a identidade do personagem enquanto as cartas-respostas enviadas por Manuel têm sempre a mesma fonte e diagramação por se tratar de correspondência comercial. Há lobos citados, mas não ilustrados, cujas identidades são reveladas apenas com alguma referência breve e suficiente para que o leitor possa identificar o personagem; há, contudo, histórias com referências tão vagas cujas identificações podem não ser possíveis para o leitor, mas Manuel Lobo conhece todas elas: «A todos Manuel Lobo respondia.» (Machado, 2011: 34) revelando sua erudição. No final da história entram em cena outros lobos, desta vez lobos de verdade de acordo com o anúncio reformulado «Procura-se lobo de verdade» (Machado, 2011: 37) e muitas respostas foram enviadas com informações sobre lobos de diversas regiões do mundo.

Considerando as categorias genettianas, vê-se que a obra de Ana Maria Machado estabelece um diálogo intertextual essencialmente por meio de citações de diversas histórias, lendas e fábulas nas quais há um lobo como personagem principal ou coadjuvante. As citações intertextuais permitem ao leitor a percepção de que temos inúmeros lobos – personagens ou humanos – em nosso imaginário, mas que necessitamos conhecer mais sobre as diversas espécies de lobos para que possam ser protegidas do risco de extinção. Dessa forma, a interlocução entre fantasia e realidade estimula a curiosidade da criança para buscar informações sobre vários lobos-personagens e sobre as espécies de animais citados. A intertextualidade se apresenta na narrativa predominantemente por meio de citações que identificam os diversos lobos-personagens, mas há algumas alusões que exigem o domínio de um repertório que certamente o protagonista possui, mas o leitor pode não dominar. Quanto à arqui-textualidade, vê-se que embora a história de Machado não traga em seu título qualquer identificação explícita de gênero (conto, romance, etc), articulam-se, de maneira marcante, os gêneros anúncio e carta, pois toda a narrativa está construída a partir da leitura, pelo protagonista, de um anúncio de emprego e sua contratação para responder cartas dos candidatos.

3. Os lobos de Roald Dahl

Em *Revolting Rhymes*, Dahl apresenta seis contos tradicionais dentre os quais destacamos *Chapeuzinho Vermelho e o Lobo* e *Os Três Porquinhos*. Antes de tecer comentários sobre os contos propriamente ditos, é relevante comentar o título da obra. Há uma relação de intertextualidade instaurada na medida em que um tipo de texto tipicamente direcionado ao público infantil está inserido no título articulando um jogo de palavras: *nursery rhymes* são pequenas histórias, versos e acalantos lidos tradicionalmente antes de a criança dormir em um ambiente de aconchego. Dahl retoma esta tradição inserindo um elemento estranho no contexto, ou seja, não são «*nursery*» e, sim, «*revolting*» que remete a uma situação de incômodo, revolta e tumulto; quando tal adjetivo substitui o adjetivo original produz um efeito de estranhamento e aguça a curiosidade do leitor.

É importante, também, comentar o título da edição brasileira *Historinhas em Versos Perversos*, tradução de Luciano Vieira Machado. O uso de diminutivo é comumente associado à expressão de afetividade, o que torna possível ao tradutor resgatar o jogo de palavras engendrado por Dahl «*nursery rhymes* /

Revoltng Rhymes» e a opção de qualificar os versos como perversos, além de incluir paronomasticamente «versos», resgata de alguma forma o sentido de «*revoltng*», pois «perverso» expressa ideia de um desvio, de algo pífido.

Quanto ao conto *Chapeuzinho Vermelho e o Lobo*, Dahl não faz alterações no título e retoma parte da história tradicional. Diferentemente da versão dos Irmãos Grimm, Dahl inicia sua versão quando o lobo chega à casa da avó. Assim, o autor parte do pressuposto de que o leitor já conheça o conto e esse reconhecimento está de acordo com o esperado de uma paródia, ou seja, que haja uma retomada do hipotexto para que o hipertexto seja compreendido e haja fruição do efeito cômico.

Entendemos que no texto dahliano o efeito cômico se articula por meio da troca de papéis do lobo e de Chapeuzinho. Após devorar a avó, o lobo declara que vai esperar por Chapeuzinho «Then added with a frightful leer, / 'I'm therefore going to wait right here / 'Till Little Red Riding Hood / 'Comes home from walking in the wood.» (Dahl, 2001: 36) e o uso do substantivo «*leer*» chama a atenção por acrescentar uma dose de malícia ao texto, pois o lobo representa uma figura masculina e o substantivo se refere a um modo de olhar que revela maldade e crueldade, por um lado, e intenções sexuais, por outro lado. O acréscimo de malícia é evidenciado adiante: «He sat there watching her and smiled. / He thought, I'm going to eat this child. / Compared with her old Grandmamma / She's going to taste like caviare» (Dahl, 2001: 38), pois o verbo «*eat*» também pode ser usado com conotação sexual em língua inglesa assim como o verbo «comer» em português. Há também a comparação da carne da avó – depreciada pelo lobo – com a carne da menina que é considerada uma fina iguaria como «caviar». Percebe-se, então, que a figura masculina representada pelo lobo está de acordo com o esperado na medida em que a força é metaforizada pela ferocidade do animal e a virilidade é evidenciada pela seleção lexical.

Por outro lado, a figura feminina representada por Chapeuzinho adota uma postura diferente do que se espera. A garota não esboça medo diante da figura aterrorizante do lobo e tampouco se apresenta como uma figura ingênua como a personagem costuma ser caracterizada; pelo contrário, faz um comentário ao final do clássico diálogo com o animal que foge totalmente do roteiro: «Then Little Red Riding Hood said, 'But Grandma, / *what a lovely Great big furry coat you have on*» (Dahl, 2001: 38, grifo do autor). Com esse comentário fica claro que a atitude da personagem diante do perigo é muito diferente daquela conhecida no conto tradicional. Adiante, tomamos conhecimento da

ação da personagem: «The small girl smiles. One eyelid flickers. / She whips a pistol from her knickers. / She aims at the creatures's head / And *bang bang bang*, she shoots him dead» (Dahl, 2001: 40, grifo do autor); deve-se atentar para o fato de a menina levar uma arma de fogo consigo e, sobretudo, para o fato de ela ter ocultado a arma em sua roupa de baixo embora estivesse carregando uma cesta.

Entende-se que a Chapeuzinho dahliana, diferentemente dos protagonistas dos contos tradicionais, não recebe ajuda de elementos mágicos para superar sua dificuldade, ela própria é dotada de astúcia e recursos que lhe permitem tomar decisões e agir de modo a enfrentar e suplantar o perigo. Dá-se, com isso, a troca de papéis a que nos referimos anteriormente, pois nos contos tradicionais se espera da figura masculina esperteza, recursos e iniciativa suficientes para não só conquistar seu lugar no mundo como também ser capaz de se tornar um provedor competente; já à figura feminina se associa delicadeza, docilidade e fragilidade. Na versão dahliana se vê o oposto, a figura masculina que parece corresponder à imagem esperada, revela-se ingênuo e frágil porque se deixa ludibriar pela menina e esta, por sua vez, revela-se muito sagaz e astuta e um agente de violência matando o lobo. Tais características foram evidenciadas na edição brasileira com o uso de «pachola», «despachada» e «lesta» para descrever Chapeuzinho, adjetivos que remetem à esperteza, agilidade de movimento, orgulho, vaidade, arrojo, valentia e capacidade de encontrar soluções rapidamente. A malícia presente no texto em língua inglesa é retomada na tradução com o uso do verbo «comer», presente na digressão do lobo, implicando duplo sentido: «Ele olhou a menina e consigo pensou: / Vou comer Chapeuzinho, ora se não vou! / Comparada à Vovó, dura de amargar,/ sua carne, imagino, é que nem caviar» (Dahl, 2007: 45).

Quanto à presença de Chapeuzinho Vermelho no conto *Os Três Porquinhos*, é relevante apontar que a personagem é chamada pelo porquinho que morava na casa de tijolos para ajudá-lo a se livrar do lobo que quer devorá-lo. Isso acontece porque o porquinho já ouvira sobre a bem-sucedida ação da garota se livrando do lobo em sua própria história. Estabelece-se, nesse caso, uma relação intratextual na medida em que ambas as histórias fazem parte da coletânea de Dahl dispostas em sequência e a personagem é inserida em um conto do qual, tradicionalmente, não faz parte. A inclusão de Chapeuzinho surpreende o leitor instaurando o efeito humorístico e a comicidade é reforçada com o desfecho ainda mais inesperado: além de eliminar o segundo lobo, o porquinho que precisava de ajuda também é morto e tal ação é revelada nos dois últimos

versos: «But when she goes from place to place, / She has a PIGSKIN TRAVELLING CASE» (Dahl, 2001: 47, grifo do autor).

4. Hipertextualidade em Machado e Dahl

A relação que se estabelece entre o hipertexto de Ana Maria Machado e os diversos hipotextos, a saber: *Chapeuzinho Vermelho e o Lobo* e *O Lobo e os Sete Cabritinhos* dos Irmãos Grimm, *Os Três Porquinhos* de Joseph Jacobs e as atualizações de Walt Disney, «O Lobo e o Cordeiro» de Esopo e La Fontaine, «O Lobo em Pele de Cordeiro» atribuída a Esopo, os personagens Lobão e Lobo de Disney, *O Livro da Selva* de Rudyard Kipling, a Lenda da fundação de Roma, o conto musical «Pedro e o Lobo» de Prokofiev, «Pequena História de São Francisco», *Chapeuzinho Amarelo* de Chico Buarque e vários outros, se dá principalmente por meio da intertextualidade. A autora traz para seu texto citações e alusões aos vários hipotextos de forma que os leitores possam reconhecer ao menos algumas das histórias, sem aparente alterações nos hipotextos.

Sabendo-se que os tipos de relações estabelecidas entre os textos, de acordo com Genette (1997), não são categorias estanques e considerando a definição de paródia apresentada, vê-se que na obra de Ana Maria Machado, à primeira vista, não ocorre transformação do hipotexto. O efeito cômico se articula no jogo criado pelo emaranhado de lobos presentes na história, pelo jogo intertextual articulado pelas citações e alusões e a estruturação arquitetural da narrativa. Assim, temos um lobo-humano representando a contemporaneidade – Manuel Lobo está buscando emprego, realidade de milhares de pessoas –, diversos lobos-personagens que se candidatam à vaga anunciada (para quem Manuel Lobo escreve respostas) e os lobos-animais se tornam personagens de um documentário de cuja equipe Manuel Lobo participa. Quando esse jogo entre os lobos é percebido, revela-se a transformação nos hipotextos pressuposta na elaboração da paródia: se os lobos-personagens estão se candidatando ao emprego anunciado, subentende-se que estão desempregados deixando de ser personagens das histórias sem que haja, contudo, referência alguma sobre isso no texto. Dessa forma a intervenção nos hipotextos é apenas sugerida e o leitor pode perceber essa sutileza do texto ou não. A nosso ver, mesmo que o leitor ignore tal sutileza, a fruição do efeito cômico ainda se concretiza devido ao jogo inusitado que traz personagens buscando emprego lendo um anúncio publicado em jornal.

Some-se a isso a articulação engendrada pela autora citando uma miríade de outros textos em que um lobo figura como personagem protagonista

ou não. Aparentemente, pode-se pensar que as diversas citações intertextuais constituam nada mais que uma brincadeira com os diversos textos, no entanto, é preciso olhar para além da camada superficial da narrativa para compreender que se trata justamente do fundamento da relação hipertextual do texto. Em outras palavras, para apreender a sugestão de que os personagens estavam desempregados ou em busca de novo trabalho como possível explicação para o interesse dos personagens pelo anúncio que desencadeia a narrativa, é preciso uma leitura muito atenta que propicie um mergulho no texto.

Há que se considerar, também, a importância da arquitextualidade marcante do texto que, assim como a intertextualidade, fundamenta a relação hipertextual. O elemento que desencadeia a narrativa é um anúncio de jornal que sugere ao leitor a necessidade de seleção de um lobo que seja adequado para desempenhar algum tipo de atividade. Ora, a experiência do leitor com anúncios, principalmente classificados de emprego, associada à característica confirmatória da ilustração, propõe o pacto entre narrador e leitor – se estabelece que o principal elemento da narrativa é a busca por um emprego e o pacto é confirmado com informações a respeito do protagonista fornecidas pelo texto verbal –. Contudo, o anúncio em si é vago e não explicita que tipo de trabalho está disponível e não especifica o perfil de candidato buscado.

Quanto à arquitextualidade do texto, embora Machado não faça qualquer referência ao gênero, o título pode apontar para contos de fadas por incluir a palavra «lobo» e, simultaneamente, remete ao gênero anúncio com o auxílio da diagramação e da ilustração da capa. Além disso, tanto o gênero carta quanto outras narrativas – ficcionais ou não – são relevantes: as cartas são o meio de comunicação dos candidatos com o jornal e de Manuel Lobo com os candidatos e o protagonista teve sua contratação condicionada ao fato de escrever bem associado à sua rica experiência de leitura, o que lhe permitiu identificar os candidatos e responder a eles de forma adequada. O vai e vem de cartas – de apresentação dos diversos personagens e de resposta de Manuel Lobo – também não deixa claro porque os candidatos não são adequados. O leitor lê as cartas ao mesmo tempo que o protagonista e a falta de esclarecimento sobre o cargo anunciado contribui para que o suspense seja mantido até o final da narrativa. Não acreditamos que seja totalmente adequado identificar a narrativa como epistolar, mas a presença do gênero carta associado aos anúncios, inicialmente muito vago e mais preciso depois de reformulado, são tão importantes quanto as citações e alusões e permitem o entrelaçamento de diferentes lobos: um lobo humano, lobos-animais e lobos-personagens possibilitando

um diálogo entre passado / presente e realidade / ficção articulando intertextualidade, arquitextualidade e hipertextualidade.

Em contrapartida, Dahl produz seus hipertextos subvertendo as histórias propondo versões parodísticas. A interferência nos hipotextos realizada pelo autor é evidente, pois os finais dos contos são alterados de forma surpreendente além da inserção da personagem Chapeuzinho em uma história que não é sua. As alterações na caracterização dos personagens – o lobo e Chapeuzinho – fundamentam a inversão dos papéis bem como a malícia acrescentada ao texto por meio de referências sexuais (viabilizada essencialmente pela escolha lexical) e apresentação de Chapeuzinho como uma jovem consciente de seus atributos femininos contribuem para a elaboração do hipertexto dahliano. No texto de Dahl as diferentes relações descritas por Genette são relevantes, mas diferentemente de Machado que tem a hipertextualidade intimamente ligada à arquitextualidade e intertextualidade, em Dahl se vê de forma bastante clara a transformação do hipotexto para que a paródia seja construída no hipertexto.

5. Os lobos de Machado e Dahl em interação

As obras de Ana Maria Machado e Roald Dahl dialogam de maneira diversa com os hipotextos como apontado anteriormente. Embora cada autor traga para seu texto a presença de outros de forma única, percebe-se um diálogo polifônico, segundo a concepção bakhtiniana. Além da relação entre gêneros textuais instaurada a partir da capa, Ana Maria Machado conta com o jogo entre dois campos semânticos do verbo «procurar», pois inicialmente o leitor é levado a compreender este verbo como «selecionar», dentre tantos candidatos, um dos lobos poderia ser contratado; contudo, no final da história se entende que o campo semântico adequado é referente à busca pela localização dos lobos para que uma equipe de filmagem possa fazer registros de diversas espécies desse animal. Este jogo semântico enreda o leitor em um diálogo muito mais extenso e profundo na medida em que Machado traz para sua obra a relevância e valorização da tradição literária e da leitura; sua obra, por si mesma, explicita a relevância da literatura contemporânea, sobretudo a literatura para crianças e jovens e, por fim, evidencia a importância da discussão sobre questões ambientais. Identificando-se com Manuel Lobo, o leitor acompanha o percurso do personagem contratado justamente pelo pleno domínio da escrita e vasto conhecimento de histórias – factuais ou ficcionais –. A erudição do personagem evidencia a relevância do domínio de fatos históricos, de literatura em geral, música popular,

música erudita, literatura infantil contemporânea e canônica, desenhos animados e revistas em quadrinhos e cultura popular. Todos esses saberes, e outros, nos constitui individualmente e, simultaneamente, nos coloca em relação com o mundo e com outros indivíduos em um diálogo constante.

Por outro lado, o diálogo estabelecido entre a obra dahliana e a tradição literária especialmente dedicada às crianças, representada pela referência às *nursery rhymes* e os próprios textos parodiados dos Irmãos Grimm e Joseph Jacobs aponta para outra direção. Em várias obras de Dahl, a relação adulto / criança é questionada e posta em xeque. Particularmente em *Chapeuzinho Vermelho e o Lobo* e em *Os Três Porquinhos* se questiona, sobretudo, a relação feminino / masculino uma vez que a figura masculina representada pelo lobo tem seu percurso invertido, pois se crê inicialmente que esteja em conformidade com a expectativa, ou seja, que seja forte, decidido, possuidor de recursos próprios e adequados para lidar com a vida, mas se revela fraco e ingênuo. Por outro lado, a figura feminina – Chapeuzinho – desconstrói a imagem de criança ingênua, frágil e suscetível à ação do outro se revelando não só mais amadurecida como também esperta, corajosa, ardilosa e independente. Essa caracterização dos personagens, cujos papéis se invertem, nos leva a refletir sobre como o papel das figuras masculina e feminina sofreu alterações ao longo dos séculos permitindo que questionemos o que já foi esperado de ambos – homem e mulher – e o que se espera atualmente.

Na medida em que construímos nossa imagem em uma relação de alteridade com os outros com os quais nos relacionamos, a leitura permite à criança perceber essa relação dialética. É preciso levar em conta que uma criança não tenha maturidade e experiência para conscientemente refletir acerca dessas questões humanas, contudo acreditamos que a potência de um texto literário possa contribuir sobremaneira para a construção da personalidade dos leitores permitindo-lhes que entrem em contato com dificuldades próprias por meio de espelhamento. Através da leitura de textos literários tradicionais e contemporâneos jovens leitores tendem a se identificar com determinados personagens que podem ficcionalmente apresentar angústias e dificuldades semelhantes às suas e, desta forma, o leitor pode encontrar alívio na leitura, permitindo-se um tempo para elaborar a situação.

6. Considerações finais

Levando-se em conta que somos indivíduos essencialmente sociais, é preciso lembrar que para além das habilidades técnicas que caracterizam uma

atividade profissional, as experiências culturais, sociais, políticas e ideológicas permeiam nossas relações com o outro. Assim, percebemos que cada um dos autores estabelecem um diálogo fértil com os contos tradicionais favorecendo a reflexão de diversos aspectos. Enquanto Ana Maria Machado propõe que olhemos para os lobos de verdade, além dos lobos-personagens e para isso coloca em interlocução uma miríade de lobos, Dahl invoca a tradição para que possamos refletir sobre nosso papel no mundo colocando em xeque o que se acredita ser o papel do masculino e do feminino.

Ambos os autores, colaboram para a formação dos leitores mirins oferecendo-os textos bem-humorados e férteis instigando a imaginação e a reflexão sobre seu papel no mundo. A elaboração de textos que articulam diferentes camadas de compreensão, possibilitam a fruição também para os adultos que podem desfrutar do humor em leitura compartilhada com crianças, mas também podem participar da elaboração de conceitos complexos por parte das crianças e da construção de suas individualidades. Machado participa desse processo de individuação estimulando a percepção de que somos seres sociais e isso acarreta responsabilidades perante o mundo. Dahl, por sua vez, nos coloca diante da difícil tarefa de interagir com o outro em contextos sociais que exigem posicionamentos em relação de alteridade. Em suma, ambos Ana Maria Machado e Roald Dahl abordam aspectos da formação do indivíduo enquanto ser único e simultaneamente social fundamentais para a formação das crianças.

Referências bibliográficas

- Alcantara, Valquiria Pereira. (2018). *Roald Dahl: Estudo Comparativo de «Chapeuzinho Vermelho e o Lobo» em Língua Inglesa e as Traduções para o Português*. Dissertação (Mestrado em Letras) Universidade de São Paulo.
- Bakhtin, Mikail Mikhailovich. (V. N. Volochínov). (2009). *Marxismo e Filosofia da Linguagem: Problemas Fundamentais do Método Sociológico da Linguagem*. São Paulo: Hucitec.
- Bakhtin, Mikail Mikhailovich. (2011). *Estética da Criação Verbal*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes.
- Dahl, Roald. (2001). *Revoltin' Rhymes*. London: Puffin Books.
- Dahl, Roald. (2007). *Historinhas em Versos Perversos*. São Paulo: Salamandra / Moderna.
- Genette, Gérard. (1997). *Palimpsests: Literature in the Second Degree*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- Linden, Sophie Van der. (2011). *Para Ler o Livro Ilustrado*. São Paulo: Cosac Naify.
- Machado, Ana Maria. (2011). *Procura-se Lobo*. São Paulo: Ática.

AS MULHERES ENTRE AS TRAMAS DOS TEARES DE ESCRITA NA OBRA DE ANA MARIA MACHADO

*Mujeres entre las tramas de los telares de escribir en la obra
de Ana Maria Machado*

*Women Among the Plots Of Writing Looms in the Work
of Ana Maria Machado*

Meire OLIVEIRA SILVA

Universidade de São Paulo, Brasil

meire_oliveira@uol.com.br

RESUMO: A obra de Ana Maria Machado se afirmou pela escrita engajada em questões sociopolíticas que, cada vez mais permeadas por pautas interseccionais, continuam a mostrar seu compromisso de estar no mundo, vendo-o como uma mulher, sob diversas manifestações do feminino. «O Tao da Teia – Sobre Textos e Têxteis» (2003) é um dos exemplos de como essa escrita reverencia a produção realizada por mulheres desde a Grécia, o Medievo europeu até tempos e espaços mais próximos como os séculos XVIII e XIX, nas Minas Gerais repletas de tradições. Dialogismos memorialísticos e contemporâneos acerca desse protagonismo serão retomados; entre labirínticas tramas bordadeiras, tecelãs e fiandeiras ancestrais, através de estudos literários (Candido, 1995) culturais (Gonzalez, 2020) e de gênero (Beauvoir, 1949; Friedan, 1971).

Palavras-chave: Ana Maria Machado; mulheres; memória; narrativa; textualidade.

RESUMEN: La obra de Ana Maria Machado se afirma a través de la escritura comprometida con temas sociopolíticos que, cada vez más permeados por pautas interseccionales, continúan mostrando su compromiso de estar en el mundo, mirándolo como mujer, bajo diversas manifestaciones de lo femenino. «O Tao da Teia –Sobre Textos e Têxteis» (2003) es uno de los ejemplos de cómo este escrito venera la producción realizada por mujeres desde Grecia y el período medieval europeo a épocas y espacios más cercanos como los siglos XVIII y XIX en Minas Gerais. Se reanudarán los diálogos de la memoria (en la contemporaneidad) sobre este protagonismo, entre tejidos laberínticos de bordadoras, tejedoras e hilanderas ancestrales, a través de estudios literarios (Candido, 1995), culturales (Gonzalez, 2020) y de género (Beauvoir, 1949; Friedan, 1971).

Palabras clave: Ana Maria Machado; mujeres; memoria; narrativa; textualidad.

ABSTRACT: Ana Maria Machado's work asserted itself through writing engaged in sociopolitical issues that, increasingly permeated by intersectional guidelines, continue to show her commitment to being in the world, seeing it as a woman, under various manifestations of the feminine. «O Tao da Teia –Sobre Textos e Têxteis» (2003) is one of the examples of how this writing reveres the production carried out by women from Greece, the European Medieval period to closer times and spaces, such as the 18th and 19th centuries in the full of traditions state of Minas Gerais. Memorialistic and contemporary dialogues about this protagonism will be resumed; between labyrinthine weavings of embroiderers, weavers and ancestral spinners, through literary (Candido, 1995), cultural (Gonzalez, 2020) and gender studies (Beauvoir, 1949; Friedan, 1971).

Key words: Ana Maria Machado; women; memory; narrative; textuality.

Em sua vasta produção literária, entre obras de ficção, jornalismo, ensaios e pesquisa, Ana Maria Machado é consagrada, para muito além da literatura infantil e juvenil, por mais que esta vertente a tenha firmado definitivamente como um dos maiores nomes da Literatura Brasileira. Como acadêmica em Letras, orientada por Roland Barthes, foi também professora, jornalista e autora de obras que revolucionaram o modo de escrever para crianças e adolescentes no Brasil. Escreveu sobretudo acerca de estar no mundo e vê-lo como uma mulher. Perseguida pela ditadura civil-militar brasileira (1964-1985),

foi exilada na década de 1970. E, também dessa experiência, diversos enredos foram tramados, assim como as teias permeadas por muitos outros encontros com tantas tessituras-mulheres ao longo dos tempos.

«O Tao da Teia – entre Textos e Têxteis» resgata enredos discursivos sobre mulheres desde a Antiguidade greco-latina, a Idade Média até tempos e espaços mais próximos como os séculos XVIII e XIX no Brasil, nas Minas Gerais e suas tradições. Ancora na contemporaneidade ecoando vozes que, há tanto silenciadas, seguem na resistência da palavra (Bosi, 2002) a fim de criar suas próprias narrativas. São histórias alinhavadas pela «carga simbólica [...] poderosa, associando útero e tecelagem, cordão umbilical e fio da vida, trama e coletividade» (Machado, 2003: 182) como discursos potentes em textos e vozes remotas a transverberar em sua obra.

Assim, erige uma literatura afeita ao memorialismo, mas também às transformações sociais – como as pautas feministas – e ao debate do lugar social da mulher em termos históricos e políticos. De Homero a Charles Perrault, desfilarão princesas e deusas; entre o Medievo e a Contemporaneidade, tecelãs e operárias; nas mais diversas representações femininas. Todas conduzirão o leitor entre os labirínticos nós das tramas narrativas de bordadeiras e fiandeiras ancestrais.

Neste trabalho, por meio de uma abordagem voltada aos estudos comparados de literatura, de gênero e culturais, o ensaio «O Tao da Teia – sobre Textos e Têxteis» será analisado. E os diálogos com outros autores, tempos e obras serão traçados como potência catalisadora de múltiplas nuances presentes na obra de Ana Maria Machado, entre teias e fios enredados.

1. Teias e texturas

A leitura de «O Tao da Teia» proporciona uma viagem literária que se estende do jardim da memória à folha de papel para mergulhar em Copenhague, Brasília, Bologna, Califórnia e desembocar na Praia da Glória, Matacavalos, Londres, Paris, vilarejos medievais, além de reinos distantes e encantados. Esse percurso apresenta diversas mulheres envoltas em amarras vertidas em narrativas de libertação, inclusive na autoria masculina. Observa, por sua vez, Machado de Assis e Lima Barreto que aludiram, ainda nos séculos XIX e inícios do XX no Brasil – essencialmente patriarcal e escravocrata – à associação das letras às linhas enoveladas pelas personagens femininas em seus livros. Em dialogismos atemporais, a escritora se lança entre essas «cestinhas de linhas e agulhas», para encontrar Capitu. Assim, passaria a destrançar alguns dos nós deixados por

Dom Casmurro (1899), em outra obra intitulada *A Audácia desta Mulher* (1999), de modo a remendar, um século depois, novas pistas oferecidas pelo próprio Bentinho que, no fundo, já sabia: «Capitu era Capitu, isto é, uma criatura mui particular, mais mulher do que eu era homem» (Assis, 1997: 841).

Dessa maneira, serão retomados outros textos e momentos da produção da escritora em movimentos intertextuais e interdiscursivos, assim como a atmosfera que compõe o ensaio «O Tao da Teia». Objetiva-se compreender quais entrelaçamentos estéticos, históricos, estilísticos, sociais, políticos etc. conduzem essa extensa, contínua, relevante e complexa produção literária. Visto que, embora seja muito conhecida por representar um dos maiores exemplos da literatura infantojuvenil brasileira, a autora sempre tocou em diversas questões humanas, sociais e existenciais, para além das classificações dos gêneros literários. Ao desafiar as possibilidades das expressões vocabular, sintática e semântica, especialmente nesse artigo de 2003¹, a escritora realiza uma análise que consegue contemplar, não só aos leitores e estudiosos de sua obra de ficção, mas também de crítica literária, em uma jornada por fios e fios de narrativas através dos tempos.

Além disso, a obra de Ana Maria Machado é composta por narrativas que tratam de questões muito caras à Literatura. E o ensaio traz, ainda que na atmosfera de contação de estórias e histórias, um vasto exercício de análise crítica de sua própria escrita. Letras também enredadas, entre temas, estilos, referências, diálogos com autores e obras universais. Como a história (ou estória?) da aranha do jardim, escondida no diário de 1992, mas resgatada pela memória, descrita logo no início do artigo:

Diante do computador, eu trabalhava. Mas a Luísa, restava o jardim. De repente, ela me chamou com voz vibrante para ver alguma coisa. Aquele tom de voz inconfundível, de maravilhamento, com que nossos filhos tantas vezes nos presenteiam [...] Num dos canteiros, entre uma longa folha lanceolada de um lírio rajado e um galho fino e espinhento de uma buganvília, esticava-se um único fio, tênue, transparente, quase invisível. Por ele andava uma aranha. (Machado, 2003: 173)

Ela emerge, todavia, como uma aranha *matrioska* ao se costurar (de dentro para fora) em outras narrativas repletas de cerzideiras, mas também a

¹ A versão analisada neste trabalho é a de 2003, porém o texto foi publicado em 2001, com o título «Texturas: sobre Leitura e Escritos», pela Editora Nova Fronteira. Foi relançado em 2016, no volume *Ponto de Fuga: Conversas sobre Livros*, composto por outros ensaios e artigos de crítica literária, sob o título «Texturas: O Tao da Teia – sobre Textos e Têxteis», pela Companhia das Letras.

reconstituir as memórias da própria autora, entre filhos, amigos e experiências. Ainda que estivesse escrevendo na ocasião outro livro, explica: «é bem possível que nesse momento tenha começado a nascer minha história ‘Fio a fio’, que depois acabou saindo em livro com o título de *Ponto a Ponto*» (Machado, 2003: 175). E, por reconhecer as imbricações do *fator literário*, mas sobretudo o inefável² de tudo que aquele instante lhe proporcionou, completa: «Mas evidentemente, como todo texto, ele foi feito de vários fios. Alguns eu posso retrair, outros não» (Machado, 2003: 175).

Dessas memórias, portanto, «O Tao da Teia» partirá e percorrerá a Europa e as travessias mineiras, entre romancistas que aludem a tempos suspensos, encontrando-se com as narrativas orais de origem ibérica que no Brasil aportaram:

Como havia tanto tempo eu queria, incluía histórias de outras tecelãs e bordadeiras, da Grécia antiga ao interior de Minas, passando pela Europa medieval. Ou seja, ia das *Três Parcas* à *Velha a Fiar*, passando por Penélope (esperta tecelã que eu já revisitara como personagem aludido em meu romance *Alice e Ulisses*), por Ariadne e seu novelo que ajuda a sair de labirintos, pela bruxa da Bela Adormecida, e por outras mais. (Machado, 2003: 177)

Dessa forma, empreende-se uma jornada épica junto aos heróis e mitos antigos nas teias de Moiras, Penélope, Atenas, Aracne, Ariadne e tantas outras mulheres que tecem narrativas e fertilizam o imaginário com suas mãos de bordadeiras e tecedoras de destinos. Esperar o porvir enquanto se bordam caminhos e possibilidades da trama do tecido pode simbolizar, tanto processos de autoconhecimento quanto de reconhecimento de alteridades. A produção artesanal do bordado, assim como a escrita, se dá através da fabulação a partir das próprias mãos criadoras, conduzindo trajetórias

de mulheres que passavam o dia reunidas, tecendo juntas, separadas dos homens, contando histórias, propondo adivinhas, brincando com a linguagem, narrando e explorando as palavras, com poder sobre sua própria produtividade e autonomia de criação. (Machado, 2003: 181)

O texto se transfigura na coletividade feminina, afirmando a criação e o poder do útero e da terra como símbolos de fertilidade. Gênese operada também por mãos que tecem textos e tecidos como inventividades capazes de abrigar outras possibilidades. Nesse sentido, é essencial, para o exame da

² «Algo **simples** e **raro**: a vivência de uma sensação de pertencer a uma totalidade, uma percepção próxima daquilo que os orientais chamam de Tao. Algo **indefinível** e que não pode ser posto em palavras.» (Machado, 2003: 174, grifos meus).

obra de Ana Maria Machado, buscar as ressonâncias de sua escrita enovelada a pontos e pontes entre os livros e leitores jovens e adultos.

Entre as vozes femininas reverberadas, a contação de histórias se mescla a práticas cotidianas, até inconscientes, e à arte de enredar narrativas recolhidas do imaginário popular, do folclore e literatura. As histórias femininas envoltas em tessituras históricas e sociológicas percorrem toda a obra, entrelaçada por jogos vocabulares e semânticos. O resultado é um novo universo apresentado aos leitores através de um convite à participação. Ao mesmo tempo que conta, o ensaio indaga e oferece pistas que precisam ser recolhidas porque dialogam com mundos possíveis dentro da imaginação e até antecipados pelo leitor, mas capazes de surpreendê-lo tanto pela subversão, quanto por encantamento e até por meio da provocação dos gêneros literários, assim como os demais textos da autora.

2. Mulheres enredadas em histórias

O «Tao da Teia» é engendrado por reflexões sobre o ser-mulher (Beauvoir, 1949) através dos tempos. Está calcado nas literaturas e histórias, fundindo ficção e realidade que sugerem metáforas atreladas ao ato de tecer que também remete a *texto* em sua etimologia, de origem latina, na Antiguidade. Já da Grécia antiga advêm muitas das narrativas contadas pela autora. E também de um momento único, pleno de *Tao*, entre mãe e filha, na constatação de que a «aranha vive do que tece» (Gilberto Gil), movem-se novas teias de significados a revelarem outros mundos possíveis, em um momento de convalescência e fragilidade, descrito pela autora.

A força de ser mulher, muitas vezes invisibilizada, pode ser aproximada do trabalho extenuante, porém resistente e insistente da aranha, ao tecer suas teias e, naquele instante em suspenso, a maravilhar a narradora e sua filha. Elas também eram fortes e estavam unidas, em cúmplice e companheiro silêncio, a observar o surpreendente processo, na teia sinédoque dos milagres cotidianos, ainda que invisíveis:

Nesse momento, não caía mais. Subia pelo fio. Até certo ponto, apenas. De repente parou e se jogou de novo no espaço, agora para cima, mais uma vez deixando um fio no seu rastro, mas numa direção completamente diferente. Até alcançar outra folha. Depois voltou novamente pelo fio e retomou o processo. Percorria uma certa distância, mudava de direção, lançava-se no vazio secretando das entranhas o fiapo que a sustentava, fixava-o em algum ponto de apoio, retomava parcialmente o

caminho percorrido... Seguia com firmeza um plano matemático rigoroso, como quem não tem dúvida alguma sobre o que está fazendo. (Machado, 2003: 173)

A própria trajetória de Ana Maria Machado, também acadêmica, é retomada a cada «fio» narrativo e a escritora se coloca como uma voz que contempla a alteridade de outras mulheres e, mais ainda, reconhece a diversidade dessas mãos tecelãs ao resgatar narrativas que demonstram a fortaleza de figuras femininas profundamente imbricadas à construção de si mesmas e de outras realidades, apesar das incessantes interdições. Estão unidas em afeto e determinação. A comunhão afetuosa também conduz a narrativa, logo na dedicatória: «Para Ruth Rocha e Marisa Lajolo, mestras de entrelinhas, irmãs nas linhas de escrever e de bordar» (Machado, 2003: 173). Três mulheres da mesma geração, igualmente empenhadas em ressignificar um país, desde os anos 1960, envolto em totalitarismos que subjugavam, não somente a Arte, mas também os corpos femininos a partir de um ponto de vista patriarcal, como terrenos propícios às violências. Contra os olhares habituados (e colonizados) à usurpação da terra, extraíndo-lhe das entranhas a vitalidade; essas três obras seguem irmanadas em resistente defesa das letras e da força criadora das histórias e suas memórias.

O ensaio também dialoga, em chave contrária, com autoras como Michelle Perrot, cujos textos remontam aos séculos XIX e XX, a partir de reflexões acerca das funções destinadas às mulheres. Perrot questiona o lugar da mulher convencionalmente atrelado ao espaço doméstico em suas atividades reclusas e dedicadas ao lar e à família, apontando que «o destino da mulher é a família e a costura» (Perrot, 2005). Retrata a inserção das mulheres na vida pública e nas reivindicações grevistas e suas opressões associadas, inclusive, ao cristianismo e à tendência burguesa do feminismo que afastava as operárias do movimento. O «Tao da Teia» vai de encontro a tais concepções de que os afazeres domésticos como a costura não são maneiras de expressar vivências humanas. Ao contrário, podem representar inclusive protagonismos a partir de subjetividades que a costura associa à própria escrita e à voz. Ou seja, à criação e à expressão. Nesse momento, diversas personagens são retratadas como tecelãs e habilidosas costureiras com inegável função social. Possuem, portanto, o poder de escolha sempre negado às mulheres.

E seguem diversas narrativas da já esquecida força de linhas e bordados e da resistência em traçar caminhos próprios e não destinos impostos. Como no exemplo da tecelã Aracne, moça habitante da Lídia, cuja destreza foi reconhecida como a melhor da região. Segue o excerto da versão latina em *Ponto a*

Ponto (2006), outro enredamento ligado ao «Tao da Teia», especialmente aos leitores infantojuvenis:

Parece que as mulheres não faziam
outra coisa na vida a não ser tecer.
Eram tantas as histórias que a voz contava...
E, pelo jeito, às vezes esse trabalho podia ficar perigoso:
«Há muito, muito tempo, vivia uma moça que era a maior tecelã do mundo.
Os tecidos e tapeçarias que fazia eram tão deslumbrantes que todo mundo se
admirava e jurava que nunca tinha visto nada assim perfeito.
Ela foi ficando muito convencida e começou a dizer que tecia melhor do que
qualquer outra, até mesmo do que as deusas. Melhor até do que Minerva,
justamente a deusa que lhe ensinara todos os segredos
da arte de tecer. Então a divindade resolveu lhe dar uma lição e desafiou a moça para
um duelo de tecelagem. (Machado, 2006: s.p.)

Deixando-se dominar pela vaidade, contrariou Atenas, de quem era discípula. Desse modo, a deusa nas artes – inclusive, a de tecer – disfarçada de anciã, aconselha a jovem a buscar, entre os mortais, toda fama que desejasse, contanto que reconhecesse a sua posição primordial. Aracne continuou arquitetando obras perfeitas, irritando Atenas que a enfeitiçou transformando-a em uma aranha. Condenada, então, a ficar suspensa na perfeita teia, sua arte e história se confundem e se somam ao drama de outras mulheres que, de acordo com a narração, um dia criarão novos destinos, apesar das adversidades:

Herdeiras de Ananse, de alguma forma essas mulheres criadoras de textos e têxteis fazem uma síntese entre Aracne e Ariadne, formando o embrião de uma nova personagem. Talvez a possamos chamar de Ariadne – aquela que tece com perfeição os fios que irão um dia orientar sua própria saída do labirinto, desafiando o patriarca e derrotando o tirano. E criar um novo tecido. Uma trama, talvez. Uma linhagem, certamente. (Machado, 2003: 195)

A narrativa de Penélope também remonta à Antiguidade, ao tecer para esperar o marido Ulisses voltar da guerra de Troia. *A Odisseia*, de Homero, ao narrar esses eventos em torno da jornada do herói, coloca o papel da mulher que consegue astuciosamente escapar dos assédios sofridos. Mostra-se, assim, uma postura ativa da costura. Apresenta-a como um recurso feminino, de se valer das ideias em torno da feminilidade e domesticidade, para deslizar seu sentido em direção a algo maior e surpreendente. Os bordados são representados como subterfúgios de resistência. Penélope, mais do que a esposa que passa anos em fidelidade e resignação, pode ser vista como a arguta mulher que escapou de um casamento imposto por meio das linhas tramadas por suas

mãos. Representam-se diversos enredamentos e traçados. E o próprio leitor é levado a retomar outras narrativas associadas à costura como salvação pelo repertório sugerido. Não deve demorar para surgirem, nesse jogo entre o texto e a memória leitora, moças astutas como Sherazade, que adiou com histórias o seu fim. Desse modo, seguem-se os exemplos de episódios em que as mulheres se mantiveram em vigor e argúcia, ainda que «somente costurando».

3. Fios e pontos

Em *Ponto a Ponto*, com outras histórias também tecidas pela aranha enredada ao diário da narradora, abrem-se as veredas de mais mulheres entrelaçadas por fios do destino, mas com variações entre as fontes gregas e latinas. A narrativa destinada ao público infantil, repleta de enigmas, traz pistas de subjetividades unidas em teias do imaginário e cancionero populares. A tradição das narrativas orais ecoa por meio de uma voz que conta fragmentos de estórias sem nomear autorias ou títulos. Convoca-se à participação do processo decifrador dos códigos linguísticos, históricos, sociais e literários. Apresentam-se caminhos para a formação leitora. Através dos tempos e experiências, as imaginações são alçadas a outros universos que envolvem os leitores na ação mágica de contar.

Narrativas dessa natureza revelam uma tentativa de retorno ao cerne da condição humana mais prosaica de transmitir experiências (e ensinamentos) por meio de gestos, traços e voz. A obra, iniciada por uma narração quase tangível, dada a informalidade vocabular e discursiva, convida à interlocução com tempos e enredos já largamente conhecidos, mas também humaniza a caracterização de uma voz ancestral – *aedo* ou *griot*? – que se irmana aos ouvintes-leitores em comunhão:

Era uma vez uma voz.
Um ffozinho à toa. Fiapo de voz.
Voz de mulher. Doce e mansa.
De rezar, ninar criança,
muitas histórias contar.
De palavras de carinho
e frases de consolar.
Por toda e qualquer andança,
voz de sempre concordar.
Voz fraca e pequenina. Voz
de quem vive em surdina.

Um fiapo de voz que tinha
todo o jeito de não ser ouvido.
Não chegava muito longe.
Ficava só ali mesmo, perto
de onde ela vivia.
Um pontinho no mapa. (Machado, 2006: s.p.)

E imbricado a outras teias, ressurgue o ensaio *Texturas* (2001), o primeiro título de «O Tao da Teia» mencionado como um dos «fios da meada» de *Ponto a Ponto*. Por meio de uma pontinha de questões a serem expandidas em reflexões de diversos níveis, é estabelecida uma ponte entre os leitores da «obra infantil» e os da «obra adulta», diluindo-se os limites impostos ao fazer literário e sua fruição:

Conversinha fiada (com fios cruzados)
Devo reconhecer que escrever esta história foi uma *verdadeira viagem literária - e bem emocionante*. Falar nas relações entre o texto e os têxteis acabou se revelando um mundo tão denso que sobrou coisa demais. Até *desagouou num ensaio específico, publicado separadamente, a que dei o nome de Texturas* e no qual examino mais a fundo o assunto. A quantidade de histórias lindas sobre moças que bordam e mulheres que fiam e tecem é enorme, e eu não podia incluir todas neste *Ponto a Ponto*, para não embarçar o novo. Também não podia contar as histórias inteiras, para não perder o fio da meada. Limitei-me a fazer referência a elas, de forma resumida. (Machado, 2006: s.p., grifos meus)

O texto prossegue esclarecendo as pistas para o desvendamento desse imenso mapa literário. Desfia estórias dentro de estórias em um processo discursivo contínuo de contar e recuperar algumas narrativas que se constituem como diversas identidades entranhadas. Segundo Walter Benjamin (1986), é por meio das histórias já vividas e contadas que o indivíduo cria suas experiências. Desde as narrativas casuais, familiares, cotidianas até as adquiridas com os livros. A pluralidade de emoções perpassa o elo responsável pela constituição dos sujeitos em interação contínua. Uma sociedade que fosse organizada sem essa possibilidade de fabulação (Candido, 1995) estaria privada de seus direitos de narrar e transmitir suas próprias experiências. A ideia de fabular e contar é libertadora e sempre fez parte da natureza humana.

Nesse sentido, pode-se entrever uma discussão ampliada pelo ensaio que, talvez, enseje reflexões sobre o significado das várias tramas da literatura hoje, sobretudo no que se refere aos enredos criados por mulheres, continuamente apagados da memória social. Questão muito pertinente nos dias movidos por preocupações atreladas ao capitalismo, mas sobretudo pelo estímulo à reflexão

acerca da dimensão da habilidade de imaginar que é inerente ao ser humano. Para tanto, retomam-se as ideias do poder humanizador das narrativas por meio de Antonio Candido:

Vista deste modo *a literatura aparece claramente como manifestação universal de todos os homens em todos os tempos*. Não há povo e não há homem que possa viver sem ela. isto é, sem a possibilidade de entrar em contacto com alguma espécie de *fabulação* [...] Ora, se ninguém pode passar vinte e quatro horas sem mergulhar no universo da ficção e da poesia, *a literatura concebida no sentido amplo a que me referi parece corresponder a uma necessidade universal, que precisa ser satisfeita e cuja satisfação constitui um direito*. (Candido, 1995: 242, grifos meus)

Do direito à imaginação e à necessidade de trocas e afetos, Ana Maria Machado desenrola o novo de «O Tao da Teia». E, ainda que se trate de ensaio e não ficção, quase se pode ouvir sua voz. Essa magia reside também no fato de que a narração é um fenômeno cada vez mais raro na contemporaneidade tomada por uma urgência implacável de tecnologias e suportes digitais. Da «otimização» das relações humanas, emerge o retrato de uma sociedade pautada pela imposição técnica de instrumentalizar as mais prosaicas ações e sua própria condição no intuito de demonstrar mais produtividade. As crianças estão cada vez mais privadas da fruição do tempo. Desempenham diversas tarefas que, muitas vezes, lhes impedem de observar o misterioso trabalho de uma aranha. E, na ausência do ato narrador –substituído por *tablets* e *smartphones*, já que todos estão muito ocupados– se configura a perda da potencialidade, entre as gerações contemporâneas, de transmitir, por meio da palavra, suas experiências (Benjamin, 1986).

Deflagram-se, diante disso, interações efêmeras e incapazes de manter os elos prosaicos em que se manifeste o simples ato de contar de si e escutar o outro. O ensaio não traz essa problemática diretamente, mas provoca o desejo de ouvir diversas narrativas que talvez tenham ficado em algum lugar em que a vida era menos observada digitalmente e mais ouvida, saboreada e sentida. Por fim, pode-se dizer que «O Tao da Teia» também alude à experiência da jornada e ao retorno a si mesmo, após o transformador processo de autoconhecimento, costurando-se por dentro, de modo indizível.

Na descrição os vocábulos que constroem o texto e suas relações de sentido estão imbricados com a arte da tecelagem. Tarefa que na Antiguidade podia ser associada a seres mitológicos e divindades. Ação também conexa à voz e ao protagonismo feminino transmitido pela contação das histórias, pelas tradições orais e ensinamentos ancestrais preservando memórias e caminhos de

reflexão entre os engendramentos de *Ponto a Ponto* a (tantas) «Texturas» que se confundem e igualmente comunicam a adultos e crianças:

Até que, um dia, tudo saiu da linha. Com a dona da voz. Não quis mais aquela vida de tricô, sempre uma carreira depois da outra, tudo igual, ponto a ponto, laçada a laçada, de uma agulha para outra, vai e vem. Para agasalhar os outros. Da correnteza do rio para a reza da igreja. Pra lá, pra cá. Sem ir adiante. Corrente e cruz. Cruz e corrente. Mas a dona da voz seguiu o fio do pensamento e achou que podia ser diferente. (Machado, 2006: s.p.)

E, talvez, por se tratar de uma narrativa próxima à oralidade de uma conversa informal, que também utiliza no ensaio, a autora tenha deixado escapar quais foram as fontes das estórias ali contadas. Como em um jogo de adivinhas em que, após muita insistência dos participantes da brincadeira, o enigma é revelado. Desde «A Velha a Fiar» do folclore mineiro, «As Parcas», da mitologia grega, até outros contos europeus, ou os populares *Contos da Carochinha* (1894), de Fernando Pimentel.

Para além das tramas que versam sobre o mesmo objeto (teias textuais femininas), como as analisadas até agora, é preciso considerar que a trajetória de Ana Maria Machado também sempre esteve enredada em questões muito caras, não somente à Literatura, mas à sociedade brasileira. Em *Uma, Duas, Três Princesas* (2014), por exemplo, retoma-se a figura da princesa e é subvertido o esperado de uma representação feminina frágil. A jornada épica é desempenhada pelas princesas do título a fim de salvar todo o reino. Seguindo a mesma ideia de desconstrução dos estereótipos na literatura infanto-juvenil, a autora já havia escrito *Menina Bonita do Laço de Fita*, em 1986, antecipando de maneira sensível e lúdica alguns aspectos de valorização da representatividade negra na literatura infantil. Apesar de não ser uma obra centrada na discussão da identidade negra, a abordagem dessas questões, nos anos 1980, foi significativa. Em uma época na qual muitos preconceitos estavam naturalizados nos conteúdos de entretenimento consumidos pelas crianças brasileiras, em programas televisivos, séries, novelas e músicas, seus livros representam a vanguarda da literatura infantojuvenil. Certamente tais iniciativas de suas obras contribuíram para o atual movimento de reparação de muitas violências raciais e de gênero (Gonzalez, 2020) que rondaram a Literatura Brasileira desde o início.

4. Considerações finais

Esse artigo, no enredamento entre narrativas reais e fictícias, parece se fundir à própria subjetividade da autora/narradora, Ana Maria Machado, diante da escrita e de sua formação leitora, como veredas inseparáveis. Ler, escrever e criar, assim como costurar, bordar, tecer, sempre estiveram associados, por mais díspares que pudessem parecer. São, inclusive, mostrados em «O Tao da Teia» como aspectos das existências femininas (Friedan, 1971) entremeadas a lutas constantes, desde as operárias costureiras até as preceptoras dos séculos XVIII e XIX.

Entretanto, as ancestralidades de identidades femininas se apresentam no artigo como descobertas do mundo que, se sozinhas, pareceriam pequenas linhas quase invisíveis, mas em seu trabalho aparentemente diminuto persistem realizando obras extraordinárias como aquela feita pela aranha e observada por Luisa. São, como a narradora contou, «[h]erdeiras de Ananse» e representam a «síntese entre Aracne e Ariadne», ao criarem seus próprios destinos continuamente transverberados na força que move a obra machadiana.

Referências bibliográficas

- Beauvoir, Simone de. (1980). *O Segundo Sexo: Fatos e Mitos*. São Paulo: Difusão Europeia do Livro.
- Benjamin, Walter. (1986). «O Narrador». Benjamin, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política: Ensaios sobre Literatura e História da Cultura*. São Paulo: Brasiliense, vol. 1.
- Bosi, Alfredo. (2002). *Literatura e Resistência*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Candido, Antônio. (1965). *Literatura e Sociedade*. São Paulo: Companhia Editora Nacional.
- Candido, Antônio. (1995) «O direito à literatura». En Candido Antônio. *Vários escritos*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul / São Paulo: Duas cidades, 235-264.
- Friedan, Betty. (1971). *A Mística Feminina*. Rio de Janeiro: Editora Vozes Limitada.
- Gilberto Gil. (2017). «Oriente». *Expresso 2222*. São Paulo: Universal Music, CD.
- Gonzalez, Lélia. (2020) «Racismo e Sexismo na Cultura Brasileira». Rios, Flavia; Lima, Márcia (Org.) *Por um Feminismo Afro Latino-Americano: Ensaios, Intervenções e Diálogos*. Rio de Janeiro: Zahar, 74-93.
- Machado, Ana Maria. (1999). *A Audácia dessa Mulher*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Machado, Ana Maria. (2003). «O Tao da Teia: sobre Textos e Têxteis». *Estudos Avançados* 17, vol. 49, 173-196.
- Machado, Ana Maria. (2014). *Uma, Duas, Três Princesas*. São Paulo: Anglo.
- Perrot, Michelle. (2005) *As Mulheres ou os Silêncios da História*. Bauru: Edusc.

Terminose de componer esta obra el 5 de febrero de 2023, día de Santa Águeda,
mujer que se rebeló contra la tiranía de Quintianus al que dijo: *Cruel tirano
¿no te da vergüenza torturar a una mujer cortándole los senos con los que
de niño te amamantó tu madre?* Dieciocho siglos después,
las obras de Ana Maria Machado, muestran los pocos
avances en el feminismo y las injusticias
de la ciudadanía brasileña.



Aos quatro ventos

Capítulo 1

Hoje de manhã, quando abri os olhos, os peixes estavam levantando voo.

Degenas, centenas de peixes, não dava nem para contar. Cardumes inteiros. Bandos em revoada.

De início pesadões, batiam com dificuldade as nadadeiras quase transparentes, em longos saltos por cima da água. O esforço gotava um rastro de círculos concêntricos na superfície do mar.

Sistemas de anéis que se sobrepunham e recobriam uns aos outros, pela decolagem contínua de novos animais, aflorando sem parar. Cada vez em maior número, mais concentrados. Depois, aos poucos, alçavam o corpo com certa graça e se dispersavam no céu. Asas abertas. Plumas ao vento. Ganhavam o espaço.

Joaquim Felizardo



VNIVERSIDAD
D SALAMANCA

Ediciones Universidad
Salamanca

80
AÑOS 1943
2023

HISPANO
FUNDACIÓN CULTURAL BRASILEÑA **FH**
D



CENTRO DE ESTUDIOS BRASILEÑOS