



## SEÇÃO: ENSAIOS

## “Nessas águas moventes onde se cruzam ficção e realidade”: sobre a ficcionalidade em *A audácia dessa mulher*, de Ana Maria Machado

*“Nessas águas moventes onde se cruzam ficção e realidade”*: On Fictionality in *A audácia dessa mulher*, by Ana Maria Machado

Majda Bojić<sup>1</sup>

0000-0001-6234-7091

[majda.bojic@gmail.com](mailto:majda.bojic@gmail.com); [mbojic@ffzg.hr](mailto:mbojic@ffzg.hr)

**Recebido em:** 22 mar. 2022.

**Aprovado em:** 23 mar. 2022.

**Publicado em:** 11 jul. 2022.

**Resumo:** O resgate do passado por meio da linguagem narrativa assim como a problematização do processo de criação literária são assuntos recorrentes dos romances de Ana Maria Machado que instigam ao debate sobre a fronteira entre o real e o imaginário, ficção e realidade, memória e imaginação, verdade e mentira. Este trabalho pretende analisar o romance *A audácia dessa mulher* a partir dos procedimentos narrativos que levamos em consideração enquanto sinais de ficcionalidade presentes no romance. A partir dessas ocorrências discutem-se as noções da referencialidade, motivação narrativa, verosimilhança e verdade ficcional. Enfoque especial será colocado na análise do narrador. Na elaboração do trabalho, contamos com o apoio de textos teóricos de Mieke Bal e Michael Riffaterre que abordam a questão da ficcionalidade em textos narrativos.

**Palavras-chave:** Ficcionalidade. Narrador. Ana Maria Machado. *A audácia dessa mulher*.

**Abstract:** The recovery of the past through narrative language as well as the problematization of the literary creation process are recurring themes in Ana Maria Machado's novels that instigate the debate on the border between the real and the imaginary, fiction and reality, memory and imagination, truth and lies. This work intends to analyze the novel *A audácia dessa mulher* regarding the narrative procedures that we take into account as signs of fictionality present in the novel. Based on these occurrences, the notions of referentiality, mimesis, narrative motivation, verisimilitude and fictional truth are discussed. Special focus will be placed on the narrator's analysis. In the elaboration of our work, we have the support of theoretical texts by Mieke Bal and Michael Riffaterre that address the issue of fictionality in narrative texts.

**Keywords:** Fictionality. Narrator. Ana Maria Machado. *A audácia dessa mulher*.

### Introdução

A reflexão teórica sobre a relação entre o modo de narrar e a representação da realidade, é, nas palavras de Ligia Chiappini Moraes Leite (1997, p. 6), “coisa muito antiga”. Na tradição do Ocidente são Aristóteles e Platão os que iniciam, segundo ela, “uma discussão que não vai mais se acabar”. Ressalta-se aqui a definição aristotélica da arte poética através do conceito de mimese que presuppõe uma relação com a realidade enquanto imitação (ou melhor, na aceção de Käte Hamburger, repre-



<sup>1</sup> Universidade de Zagreb (UniZG), Zagreb, Croácia.

sentação).<sup>2</sup> A ideia da imitação já está presente em Platão, onde a poesia (tragédia, épica e lírica) aparece como uma cópia do mundo sensível, portanto, uma imitação da imitação.<sup>3</sup> Um valor mais positivo encontra-se em Aristóteles – para ele, segundo Leite (1997, p. 8), imitar é uma “forma de conhecer” e a poesia não é entendida como uma cópia das aparências, mas, ao contrário, como “reveladora das essências”. Nesse sentido, Aristóteles (2005, p. 21) coloca em pauta a diferenciação entre história e poesia<sup>4</sup> enquanto gêneros que diferem inclusive no que concerne à sua relação com a realidade. Enquanto a história relata acontecimentos que tiveram lugar na realidade, o outro gênero refere acontecimentos que podiam ter acontecido. Assim, confere-se um valor especial ao posterior.<sup>5</sup>

De qualquer maneira, no cotidiano de hoje, o termo de ficção é frequentemente usado no sentido de algo falso e não verdadeiro. Em relação à literatura, de acordo com Dorrit Cohn (1999, p. 2-3), a própria designação de romances enquanto *ficção*, tardou muito tempo por causa do significado pejorativo da falsidade atribuído ao gênero. Comentando os significados da palavra “ficção” Helmut P. E. Galle (2018, p. 17-18), repara não só nas atribuições de falsidade e mentira, mas também assinala o uso de “‘ficção’ para designar o fato de algo – um ‘artefato’ – ser resultado da atividade criativa humana”.<sup>6</sup>

Agora, a questão que se coloca é por que razão (nós, enquanto leitores) damos tanta importância ao gênero cujo próprio nome, como diz Michael Rifaterre, declara a sua artificialidade? No livro *Fictional Truth* (1990) dedicado à investigação da concepção de verdade na ficção, ele avança

um comentário pertinente: “The wonder is that fiction still manages to interest, to convince, and eventually to appear relevant to the reader’s own experience, despite containing so many reminders of its **artificiality**” (RIFATERRE, 1990, p. 1, grifo nosso). O comentário de Rifaterre, sem dúvida, incita ao questionamento das fronteiras entre ficção e realidade, cujos contornos, como se lê nas entrelinhas, parecem ser mais porosos e menos rigorosos.

São essas perguntas que nos levam até a obra da escritora brasileira Ana Maria Machado, cujas obras problematizam temas relevantes como a veracidade das memórias e dos textos ficcionais, as fronteiras entre ficção e realidade e entre memória e imaginação. No centro do nosso estudo encontra-se seu romance *A audácia dessa mulher*, publicado em 1999. A história principal abre com a personagem de Bia (Beatriz), jornalista, escritora de livros de viagem e “biscateira cultural” (MACHADO, 2011, p. 8), que se encontra de repente envolvida, enquanto consultora, na criação de uma telenovela (ou série). O papel que lhe cabe é ajudar com a sua experiência de escritora viajante. Ela se encontra rapidamente envolvida em um inesperado relacionamento amoroso com Virgílio, dono de restaurante e autor de livros de receitas, outro conselheiro convidado para ajudar na escrita da série (novela) situada no Rio de Janeiro dos finais do século XIX. O enredo se complexifica quando Virgílio passa para Bia um livro de receitas cujas anotações autobiográficas comecem, cada vez mais, a cativar a atenção dela. Aos poucos, Bia sente que já lera algo parecido e o mistério que acompanha as suas leituras será dissolvido só com a descoberta da identidade

<sup>2</sup> HAMBURGER, Käte. *A lógica da criação literária*. São Paulo: Editora perspectiva, 1986, p. 3.

<sup>3</sup> Nas palavras concretas de Leite (1997, p. 8) “ela é simulacro em segundo grau e, portanto, condenável, servindo a amarrar mais ainda o homem ao domínio dos sentidos e das paixões e dificultando sua ascensão, pelo intelecto, à Beleza, ao Bem e à Verdade que, no seu estado puro de essências, só existem como uma luz que brilha acima e fora da caverna que habitamos.”

<sup>4</sup> *A poieses* de Aristóteles se referia essencialmente aos gêneros miméticos – obras literárias especialmente marcadas pela mimese, como poesia épica e dramática. (Cf. HAMBURGER, 1986; COHN, 1999).

<sup>5</sup> Nas palavras esclarecedoras de Margalit Finkelberg (2018, p. 53) a este respeito: “Não resta dúvida de que a teoria platônica da poesia mimética serviu como obra fundamental para a *Poética* de Aristóteles. Mas também não há dúvida de que Aristóteles usa a teoria platônica da mimese para constituir uma hierarquia de preferências diametralmente oposta à de Platão (ELSE, 1957, p. 97-100; FINKELBERG, 1998, p. 10-11, 189-190; JANKO, 1987, p. x-xiv). Como Platão antes dele, Aristóteles reconheceu que a obra poética possuía um status ontológico próprio, mas, enquanto em Platão isso equivalia à emergência de um rival ameaçador para a realidade, para Aristóteles a representação “daquilo que poderia ter acontecido” (Arist. Poet. 1451b5) era mais filosófica e, portanto, potencialmente mais valiosa em termos cognitivos do que os eventos reais”.

<sup>6</sup> Segundo Hamburger (1986, p. 39), a explicação etimológica da palavra é, nesse sentido, esclarecedora: “Ficção é derivado do latim  *fingere*, que tem os sentidos mais diversos de compor, imaginar, até a fábula mentirosa, o fingimento”.

da autora.

Lendo o livro, logo se vê que a relação entre verdade e representação ficcional é um dos assuntos principais – a protagonista ajuda na criação de uma novela que se faz com cuidado especial no que diz respeito à cenografia e aos costumes da época (um retrato fiel de Rio de Janeiro do século XIX), condena as reticências propositadas do realizador (omissões de assuntos delicados) e descobre as anotações autobiográficas da autoria de uma figura cuja identidade no final do livro se revela como uma das personagens mais conhecidas da literatura brasileira. A revelação totalmente inesperada dessa identidade faz nascer outras perguntas sobre a potencial realidade de outras figuras literárias. Mas as perguntas ligadas à dicotomia realidade/ficção tornam-se manifestas sobretudo com as intromissões do narrador que de modo claro e sem rodeios expõe as suas ideias sobre a ficcionalidade.

## 1 Sinais da ficcionalidade

Segundo Helmut Galle (2018, p. 18), o estudo da "ficcionalidade", que representa um "conjunto de qualidades que caracterizam uma obra de ficção como tal", ter-se-ia intensificado nos últimos quarenta anos suscitando considerações de teorias diferentes desenvolvidas em diálogo com a reflexão estética, a lógica, a narratologia, a teoria da recepção e as neurociências. Apesar de muitas observações que, junto com Searle, concordam que não há uma propriedade textual, sintática ou semântica que permita identificar um texto como obra de ficção, houve, conforme Galle (2018, p. 27):

[...] a partir dos estudos narratológicos tentativas de descrever as características que, [...] podem ser percebidas em muitas obras ficcionais. É verdade que essas características não podem servir como critério de distinção, uma vez que o discurso ficcional pode imitar todo tipo de discurso factual e, ao mesmo tempo, os géneros factuais (jornalismo, historiografia, biografia) se aproximaram consideravelmente das técnicas narrativas da ficção. Ainda assim,

não pode ser descartado que certas estruturas são mais 'apropriadas' à ficção".

Em vista disso, será útil conhecer, pois, essas características/estruturas que nos vão servir de ponto de partida. Para a nossa análise do romance de Ana Maria Machado, lançamos mão dos quadros metodológicos que nos oferecem os textos de Michael Riffaterre e Dorrit Cohn onde expõem as suas reflexões sobre a ficcionalidade literária. Os dois falam dos *sinais* de ficcionalidade, marcas que revelam a natureza ficcional das narrativas. No livro *The Distinction of Fiction* (1999), Dorrit Cohn parte da divisão (elementar e necessária) entre géneros referenciais (como obras historiográficas ou autobiográficas) e os géneros não referenciais (ficção), onde os últimos prescindem de se posicionar frente à questão de falso e verdadeiro.<sup>7</sup> Graças à sua natureza não referencial, a ficção se permite, por assim dizer, certas "liberdades" que Cohn sublinha enquanto "sinais de ficcionalidade" (*signposts of fictionality*) e que apontam para a natureza diferencial da ficção (*differential nature do fiction*).<sup>8</sup> Entre esses "sinais" ela destaca o fato de que, na obra de ficção (e ao contrário de uma obra historiográfica), o narrador conhece os pensamentos das personagens e está presente o aspecto da focalização. Além desse acesso à *vida interior* das personagens, Cohn (1999, p. 130) identifica outras marcas da ficcionalidade como a não existência de material (referencial) prévio à elaboração textual – o que cria uma relação de sincronicidade entre os níveis da história e do discurso. Outra marca de ficcionalidade refere-se à figura do narrador cujo perfil narrativo se distancia daquele do próprio autor, pessoa real que escreveu o livro.

Por seu lado, Michael Riffaterre (1990, p. 29-30), em livro já referido, especifica seus "sinais que apontam para a ficcionalidade da ficção". Dentro de uma panóplia de elementos, destacamos alguns: intromissões do autor, intromissões do narrador, narradores múltiplos, metalinguagem,

<sup>7</sup> "Only narratives of the first kind, which include historical works, journalistic reports, biographies, and autobiographies, are subject to judgements of truth and falsity. Narratives of the second kind, which include novels, short stories, ballads, and epics, are immune to such judgements" (COHN, 1999, p. 15)

<sup>8</sup> Ver o capítulo *Signpost of fictionality* (COHN, 1999).

narração onisciente, humor revelando a perspectiva do autor ou narrador, nomes emblemáticos de personagens e locais, prolepse e metalepse, excesso mimético etc.<sup>9</sup> Os sinais de Riffaterre parecem, em grande parte, ter como pano de fundo, o modo realista de representação, aquele que quer passar uma ilusão da realidade cuidando de ocultar a presença de “mediadores” da história narrada.<sup>10</sup>

Como acabamos de ver, os dois teóricos, a partir de perspectivas (mais ou menos) narratológicas, semióticas ou fenomenológicas, acenam certa autonomia do texto literário que lhe permite ficar fora do debate entre o real e fictício.<sup>11</sup> Contudo, não deixam de entrever nesses textos o nexos que os mantém conectados à realidade, revelando experiências “ao mesmo tempo imaginárias e relevantes” para as vidas dos seus leitores (RIFFATERRE, 1990, p. xii). Nesse sentido, os sinais da ficcionalidade revelam esse lado ambíguo dos textos sublinhando o paradoxo da verdade da ficção.

## 2 Sinais da ficcionalidade no romance *A audácia dessa mulher*

Quanto às próprias marcas da ficcionalidade apresentadas no capítulo anterior, o romance de Ana Maria Machado parece estar repleto delas. Com efeito, de acordo com os sinais assinalados, nota-se a presença da narração onisciente e de narradores múltiplos assim como de metalinguagem que aparece no contexto das intromissões do narrador – para mencionar só algumas das marcas. No entanto, esses sinais, tal como aparecem no romance, encontram-se frequentemente questionados ou, ao menos, colocados

numa “posição desconfortável”. Nos capítulos que seguem, investigamos, portanto, aquilo que, de certa maneira, contradiz/perturba a recepção/percepção inequívoca da ficcionalidade do texto, ou seja, o que, de certo modo, denota um impulso para relativizá-la, problematizá-la e colocá-la em questão.

Para acessar a questão de uma maneira mais sistemática e consistente, vamos concentrar a nossa análise em volta da figura do narrador sendo que é ele (eles), acreditamos nós, o maior “responsável” pelo jogo de ficcionalidade presente no romance de Ana Maria Machado. Ademais, a importância fulcral conferida ao narrador também é visível na enumeração sistematizada de Michael Riffaterre assim como no pensamento de Dorrit Cohn sobre a questão.

### 2.1 O narrador onisciente (*intruso*)

Como foi referido atrás, entre as marcas que mais apontam para a qualidade ficcional do texto, Cohn (1999, p. 16) destaca uma característica (capacidade) especial do narrador: “it is by its unique potential for presenting characters that fiction most consistently and most radically severs its connections with the real world outside the text.” A capacidade do narrador refere-se especialmente ao conhecimento daquilo que, na vida real, seria impossível de conhecer – a vida interior das personagens (*the inner life*): “the minds of imaginary figures can be known in ways that those of real persons can not” (COHN, 1999, p. 118).

Sob esse ângulo, e como já se antecipou em relação ao romance de Ana Maria Machado, o narrador do *A Audácia* revela características do narrador onisciente. Veja-se um exemplo:

<sup>9</sup> A lista inteira desses sinais é, como o próprio Riffaterre (1990, p. 29-30) assinala, “extensa”: “authors’ intrusions; narrators’ intrusions; multiple narrators; humorous narrative that acts as a representation of the author or of a narrator or that suggests an outsider’s viewpoint without fully intruding; meta-language glossing narrative language; generic markers in the titles and subtitles, in prefaces, and in postfaces; emblematic names for characters and places; incompatibilities between narrative voice and viewpoint and characters’ voices and viewpoints; incompatibilities between viewpoint and verisimilitude, especially omniscient narrative; signs modifying the narrative’s pace and altering the sequence of events (backtracking and anticipation, significant gaps, prolepsis, and analepsis); mimetic excesses, such as unlikely recordings of unimportant speech or thought (unimportant but suggestive of actual happenings, of a live presence, creating atmosphere or characterizing persons); and, finally, diegetic overkill, such as the representation of ostensibly insignificant details, the very insignificance of which is significant in a story as a feature of realism.”

<sup>10</sup> Como comenta Leite (1997, p. 71): “O pressuposto da objetividade ou o princípio segundo o qual a narrativa deveria contar-se a si mesma, sem a intervenção de um narrador, é expressão de uma visão realista que, juntamente com o próprio gênero romanesco, entra em crise no século XX.”

<sup>11</sup> Para Riffaterre (1990, p. xiii-xv), a verdade da ficção reside na verosimilhança e ela, por sua vez, é uma criação artificial que reflete a realidade extratextual, ou, nas suas palavras: “verisimilitude is an artifact, since it is a verbal representation of reality rather than reality itself: verisimilitude, therefore, entails fictionality.”

Bia deu o primeiro gole no café que acabara de receber e quase pelou o céu da boca, de tão quente que estava. Preferia que não estivesse todo mundo olhando para ela. Tinha vindo só para ver o que era, certa de que não ia poder fazer nada. Agora estava curiosa e agradavelmente surpreendida. Esse Muniz era um sujeito interessante, o tal Virgílio também tinha um certo charme (MACHADO, 2011, p. 12).

O trecho citado pertence às páginas iniciais do livro onde aparecem os protagonistas – Bia e Virgílio convocados a uma reunião com Moniz, diretor da novela, confusos sobre a razão da sua participação. É óbvia a onisciência do narrador que nos oferece “a vida interior” de Bia, seus pensamentos, percepções e razões, usando até frases que pertencem ao discurso indireto livre – o modo que, segundo Cohn (1999, p. 19, tradução nossa) fica “fora do alcance dos narradores de discurso referencial (não ficcional)”.<sup>12</sup>

No entanto, a estratégia narrativa de Machado, como veremos mais adiante, conta com certos “desvios” no que concerne as expectativas do leitor. Assim, esse narrador onisciente, num momento de efusão autorreferencial constatará que as personagens possuem certa liberdade narrativa:

a gente não manda neles e tem que permitir que sigam por onde queiram. De certo modo, essa experiência de criar vidas alheias se parece muito com o trabalho de sono, [...]. Não adianta querer dar ordens a um sonho, ele vai para onde bem entende. A única coisa que se pode fazer é soltar o inconsciente para que se derrame pelos caminhos afora. Eu estava imaginando a Bia meio diferente, mais presa a essa lembrança de Fabrício distante, o homem a quem ela tanto ama e há tanto tempo. Menos vulnerável a ocasionais encantos que cruzassem seu caminho. [...] Mas essas coisas surpreendem e se aprofundam quando menos se espera. São muito arriscadas e não dá para brincar com elas. Pelo menos, é o que digo eu, que não estou apaixonada por nenhum dos dois e consigo ficar de fora, vendo a situação se desenrolar e fazendo considerações sobre o assunto (MACHADO, 2011, p. 84).

O narrador onisciente, o *deus omnipotente* que sabe tudo e controla tudo, posiciona-se, portanto, como aquele que não possui tal autoridade. Muito pelo contrário, ele é um simples

observador que “consegue ficar de fora, vendo a situação se desenrolar” reservando-se, contudo, o direito de comentar.

Cabe, no entanto, destacar que, como se pode deduzir a partir do exemplo citado, além de ser onisciente, o narrador do romance é um narrador intruso. Logo no segundo capítulo, nas páginas ainda iniciais do livro, aparece anunciando a sua intromissão – aliás, um procedimento recorrente e uma marca evidente do livro. O capítulo começa com as seguintes palavras (MACHADO, 2011, p. 15):

Perdoe-nos a amável leitora ou o gentil leitor, mas as convenções que regem a feitura de um romance em nossa época diferem grandemente das vigentes no século XIX, que permitiam a um narrador externo, no momento da escrita esta conversa direta com quem iria passar os olhos pela futura página impressa.

Esse fragmento que parece evocar um diálogo intertextual com o narrador (e a poética) de Machado de Assis, devia, portanto, ser considerado, segundo o quadro usado por Leite, como um *narrador onisciente intruso*. Retomando as ponderações de Norman Friedman, Leite (1997, p. 26-27) explica:

Esse tipo de NARRADOR tem a liberdade de narrar à vontade, de colocar-se acima, ou, como quer J. Puillon, *por trás*, adotando um PONTO DE VISTA divino, como diria Sartre, para além dos limites de tempo e espaço. Pode também narrar da periferia dos acontecimentos, ou do centro deles, ou ainda limitar-se e narrar como se estivesse *de fora*, ou *de frente*, podendo, ainda, mudar e adotar sucessivamente várias posições. Como canais de informação, predominam suas próprias palavras, pensamentos e percepções. Seu traço característico é a intrusão, ou seja, seus comentários sobre a vida, os costumes, os caracteres, a moral, que podem ou não estar entrosados com a história narrada.

Como vemos a partir da citação, a intrusão do narrador pode encobrir diferentes tipos de presença, desde os comentários até as observações diretas ou até “capítulos inteiros de digressões à narração da história, como se fossem verdadeiros ensaios à parte” (LEITE, 1997, p. 27). No romance de Ana Maria Machado, as intromissões apare-

<sup>12</sup> Segundo Leite (1997, p. 88) o uso do discurso indireto livre produz “um resultado ambíguo de modo a confundir a fala e/ou os pensamentos das personagens e os de narrador” a partir de uma – designação desenvolvida por parte de Todorov e Ducrot, “estrutura semântica e sintática penetrada das propriedades do discurso direto (da personagem)”.

cem com bastante frequência e a presença do narrador é ostensiva, especialmente no que se refere às páginas que aparecem como digressões e ensaios isolados que tratam de modo direto sobre as motivações e os modos diferentes da narração, assim como sobre a própria relação entre a ficção e realidade. Trata-se, pois, de comentários autorreferenciais que discutem questões importantes da arte narrativa e que serão analisados mais tarde no texto.

## 2.2 Outros narradores

A presença do narrador (onisciente) intruso é, sem dúvida, um óbvio sinal da ficcionalidade do texto, uma verdadeira "ruptura da verosimilhança" (LEITE, 1997, p. 29). O leitor se vê praticamente envolvido em diálogo com o narrador cuja existência, dessa vez, não pode ser omitida nem desconsiderada. Contudo, a presença marcada do narrador nem sempre precisa implicar uma ruptura de verosimilhança. Pensamos, neste caso, no narrador-testemunha e no narrador-protagonista (da classificação de Norman Friedman usada por Leite) que se apresentam como "legítimos" observadores do espaço e tempo em sua volta. O primeiro, enquanto narrador e personagem secundária e o último, enquanto narrador e protagonista. Elaborando sobre o escopo narrativo do último, Leite (1997, p. 43) explica: "Aí também desaparece a onisciência. O narrador, personagem central, não tem acesso ao estado mental das demais personagens. Narra de um centro fixo, limitado quase que exclusivamente às suas percepções, pensamentos e sentimentos."

No romance de Ana Maria Machado, o outro narrador (ou seja, narradora!) introduz-se após que Virgílio oferece a Bia um livro de receitas que foi oferecido à mãe dele por parte de uma prima ou uma amiga. A origem desse livro é sem dúvida misteriosa, mas trata-se de um objeto valioso: "uma coisa das mulheres da família, muito preciosa..." (MACHADO, 2011, p. 122). Para surpresa de Bia, além das receitas que revelam as práticas da gastronomia da época, o livro ainda

contém anotações autobiográficas – detalhes da vida da sua autora que viveu na segunda metade do século XIX. Lendo esse livro, Bia (e não só ela) fica presa pelas anotações da menina escrevendo, junto com as receitas, um diário íntimo da sua relação com um rapaz chamado Bento, possessivo e ciumento. Bia fica fascinada pelos comentários da autora: "Já li quase tudo e é uma verdadeira novelinha, uma história que vai se desenrolando aos poucos, bem interessante..." (MACHADO, 2011, p. 121). As turbulências da vida amorosa da menina captam a atenção de Bia que se identifica com a menina – o seu destino trágico acaba "mobilizando uma mistura de pena, carinho e solidariedade que ela mesma não conseguia explicar" (MACHADO, 2011, p. 129).

Voltando ao assunto principal da nossa análise, lembramos que, dentre os sinais de ficcionalidade acima apresentados, Michael Riffaterre (1990, p. 29-30) menciona o caso de narradores múltiplos. A isso responde-se que a intercalação de fragmentos do caderno de Lina é motivada pelo próprio enredo. Além disso, na tradição romanesca (especialmente no que concerne os séculos XVIII e XIX), a descoberta inesperada de um diário (anotações autobiográficas) é procedimento comum para justificar, tornar legítima, a exposição do mundo interior (sentimentos e pensamentos) das personagens (GRDEŠIĆ, 2015). De um modo geral, pode dizer-se que os gêneros autobiográficos nos oferecem uma motivação (narrativa) realista para sabermos mais sobre os sentimentos e pensamentos dos personagens sem que seja necessário lançar mão da onisciência – sinal de ficcionalidade em Riffaterre e Cohn.<sup>13</sup>

Mesmo assim, com o parecer "legítimo" do outro narrador, Ana Maria Machado coloca uma "pedra (ficcional) no meio do caminho". Mas prestemos primeiro atenção nas implicações de ficção autobiográfica enquanto gênero não referencial. Dorrit Cohn diz que os teóricos do gênero como Michal Glowinski, Elizabeth Bruss e Philippe Lejeune vão concordar em duas coisas: primeiro, que a autobiografia, "é um gênero referencial,

<sup>13</sup> Para mais informação sobre as diferentes técnicas narrativas de representação da consciência individual em obras de ficção, ver Cohn, D. *Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction* (1978).

discurso que se refere ao passado dum orador real;" (p. 30, tradução nossa), segundo, que o romance em primeira pessoa (principalmente aquele da ficção autobiográfica) "é uma simulação artificial deliberada desse gênero referencial" (COHN, 1999, p. 30). Sem dúvida que os escritos autobiográficos no romance de Ana Maria Machado poderiam ser tomados como homólogos ao gênero referencial que remeteria aos testemunhos sinceros de um orador real (Cohn sugere que o gênero e a sua natureza referencial seriam assegurados principalmente pela realidade do sujeito falante) – só que afinal descobrimos que a autora não só não é real, como é uma das personagens mais famosas de literatura brasileira – Capitu. É como se fosse um "golpe final" a esse jogo entre o real e fictício no qual entramos com o gênero autobiográfico inserido nas páginas do livro. A referência intertextual é óbvia não só para os leitores da *Audácia* como também para Bia, mas, sendo ela "personagem de ficção vivendo na realidade narrativa", não é de estranhar que a única coisa que ela estranha é que não sabia que a Capitu seria uma pessoa real (MACHADO, 2011, p. 189). Como consta no livro: "Sempre imaginara aqueles personagens apenas como seres inventados. Agora descobriu que um deles, pelo menos, tivera existência real".<sup>14</sup>

Além de oferecer uma prova inquestionável da sua natureza ficcional, a personagem com o papel de narradora reforça as relações intertextuais marcadamente presentes no romance inteiro. O fato de termos uma personagem literária como narradora-protagonista aponta para outro sinal da ficcionalidade. A existência dessa figura conta com a cultura literária do leitor, é um conhecimento imprescindível para registrar não só os ecos das relações intertextuais como também para decifrar o seu impacto interpretativo. Além dessa figura, outras relações intertextuais

podem ser encontradas ao longo do romance (Dante, Stendhal, Henry James, Virginia Woolf, para enumerar só alguns).

No entanto, numa das suas incursões ensaísticas, a narradora "principal" não deixa de colocar um comentário acerca da relação entre escrita literária e influências de outros livros, incitando assim a uma leitura que vai pensar de outro modo quando se deparar com pistas intertextuais. Nas palavras da narradora:

Os livros continuam uns aos outros, apesar de nosso hábito de julgá-los separadamente. Não fui eu quem disse isso, foi Virginia Woolf. Limite-me a lembrar e concordar. [...] 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 (MACHADO, 2011, p. 165).

### 2.3 Autorreflexividade

Prestemos agora atenção ao último aspecto que consideramos enquanto sinal da ficcionalidade no nosso trabalho. Trata-se de comentários autorreflexivos que permeiam o romance de Ana Maria Machado. Aparecem sob aspectos e com funções variadas e são especialmente ligados à figura do narrador e às suas intromissões. É nesses momentos que se discute e discorre sobre a autoridade do narrador, a estrutura da narrativa ou então a própria ficcionalidade do texto literário. Na continuidade do nosso texto trazemos alguns dos comentários autorreflexivos presentes no romance de Machado, os quais vão ser analisados de acordo com as suas feições metanarrativas ou então metaficcionais.<sup>15</sup>

Na explicação apurada de Carlos Reis (2018, p. 263-264), "o termo metanarrativa designa todo o relato ou parte de relato em que se processa um

<sup>14</sup> Acrescentamos o fragmento de conversa entre Bia e Ana Lúcia, sua amiga: "é um romance, uma obra de ficção, todo mundo sabe. Nunca me passou pela cabeça que Capitu e Bento pudessem ter existido de verdade..."/Tanto quanto você e eu – confirmou Bia. – Está tudo no papel" (MACHADO, 2011, p. 176).

<sup>15</sup> A distinção conceitual entre *metaficção* e *metanarrativa* é de uma natureza bastante complexa. Ao invés de uma simplificação terminológica presente no âmbito da crítica narratológica inglesa onde os termos são muitas vezes intercambiáveis, teóricos como Ansgar Nunning e Monika Fludernik (entre outros) apontam para a sua complexidade. Tal como o faz Carlos Reis ao abordar o significado dos dois conceitos, sugerimos a leitura do excelente artigo de Monika Fludernik onde se discute precisamente a necessidade de um discernimento agudo entre os dois termos e propõe-se um novo modo de abordagem da questão.

ato de autorreflexividade, ou seja, uma reflexão acerca da própria narrativa, do seu processo comunicativo ou dos seus elementos constitutivos, [...]” Observe-se que as ocorrências metanarrativas no romance de Ana Maria Machado são abundantes e aparecem sob aspectos diversos e com funções diferentes. Lembramos as já referidas intromissões do narrador que se movimentam livremente dentro do corpo da narrativa comentando os elementos constitutivos assim como o próprio ato de escrever. Tal como em Machado de Assis, no romance *A Audácia dessa mulher* ainda se notam comentários relacionados com a própria construção do enredo (chamados de *metacomposicionais* nos termos mais precisos de FLUDERNIK (2003, p. 26) onde o narrador deixa clara a sua posição sobre aquilo que, na sua opinião, é ou não é necessário narrar. Dispensando-se de retratar o que aconteceu entre Bia e Virgílio no apartamento dele após “um bom vinho tinto e uns temperinhos mágicos”, o narrador relata:

A fim de não perder tempo procurando algum ângulo novo para descrever em detalhes novidades – e absolutamente irrelevantes para a história – aquilo que o leitor ou leitora já conhece ao vivo, a cores e a toques e cheiros, pode-se aqui simplesmente sugerir que a cena ocorreu, iniciando o capítulo na manhã seguinte, quando Bia e Virgílio estavam tomando café juntos (MACHADO, 2011, p. 31).

Além dessas referências composicionais, acrescentamos os comentários do narrador sobre as personagens (elementos constitutivos da narrativa) que podem ser observados enquanto manifestação da autoconsciência metanarrativa:

É muito comum que os romancistas contem como seus personagens o surpreendem, de vez em quando, agindo por conta própria. [...] Eu estava imaginando a Bia meio diferente, mais presa a essa lembrança de Fabricio distante, o homem a quem ela tanto ama e há tanto tempo (MACHADO, 2011, p. 84).

Analisemos agora os exemplos do discurso autorreflexivo que podem ser relacionados com as ocorrências metaficcionalis. Pela definição de Carlos Reis (2018, p. 255):

O termo *metaficção* designa as representações narrativas (romances, contos, etc.) em que, de forma pontual ou alargada e no decurso do relato, se reflete acerca da produção e/ou da condição ficcional dos elementos que integram a história; trata-se, então, de uma problematização autorreflexiva levada a cabo por entidades já de si ficcionais, como o narrador ou as personagens.

Para o romance de Ana Maria Machado, esse tipo de autoreflexividade é de importância fundamental. Trata-se de comentários que denotam “uma autoconsciência literária onde se encontram ponderações acerca da ficcionalidade, dos agentes narrativos e das suas conexões com a realidade”, para usarmos as palavras de Reis (2018, p. 256) evocando exemplos de romances (como *Quijote*, de Cervantes ou *Viagens na minha terra*, de Garrett) muito anteriores aos tempos literários frequentemente associados às práticas metafissionais (pós-modernismo).

Ressaltam-se os comentários que apontam para a condição ficcional das personagens como no exemplo seguinte: “E como Bia não tinha qualquer consciência de que ela própria é que não existe na chamada vida real aqui de fora deste livro, sendo mera personagem de ficção criada por uma mulher carioca no finalzinho do século XX, [...]” (MACHADO, 2011, p. 166). Acrescenta-se ainda a referência ao mero ato da produção narrativa assim como a referência ao próprio autor, ou seja, autora do livro. Ademais, as alusões do último tipo que visam confundir as instâncias do narrador e autor não são nada raras no romance.

No epicentro dos *sismos* metafissionais, no entanto, encontram-se passagens que discutem, de modo explícito e sem rodeios, os próprios princípios da construção narrativa e, especialmente, com respeito à dicotomia ficção/realidade. Logo na sequência do comentário sobre a autonomia das personagens, lê-se o seguinte.

Mas digo isso também porque não quero mentir para quem me lê, não além do inevitável ato de fingimento que é qualquer ficção. É honesto lembrarmos que essas vidas são inventadas,

essas situações são criadas, mas nosso encontro nessas páginas, seu e meu, é real. Entrando no século XXI, não tenho nenhuma vontade de fazer como os autores tradicionais do romance do século XIX, que fingiam estar longe dali. Machado de Assis não conta, esse era um revolucionário, fazia questão de mostrar o tempo todo que estava apenas narrando e expunha conscientemente essa construção. Não fingia carregar o leitor para um outro mundo, mas lhe recordava a cada instante que tratava de um mundo imaginário, ao qual o acesso só é possível pela palavra. Mas não é a atitude típica. O comum é ser como Flaubert, por exemplo, que recusa qualquer interferência, tentando enganar o leitor e fazê-lo crer que a história existe sem a presença de um narrador: "O autor deve estar na sua obra como Deus no universo, presente em toda parte mas visível em parte alguma", dizia ele (MACHADO, 2011, p. 84-85).<sup>16</sup>

Observe-se que os pensamentos da instância narradora revelam não só um posicionamento frente à ficcionalidade do texto, mas também no que diz respeito à tradição do romance realista, ou seja, aquela que promovia a criação de uma "narrativa objetiva", criando a ilusão da história "que parece contar-se a si própria", cujo maior expoente seria Flaubert (LEITE, 1997, p. 34). Se, por um lado podemos notar que estão em causa a capacidade representacional do romance, por outro lado problematiza-se a legitimidade conferida aos discursos referenciais com estatuto realístico. O diálogo com Machado de Assis presente ao longo do romance, aparece agora como uma defesa do narrador machadiano que, tal como ocorre no romance de Ana Maria Machado, não pretende esconder a sua presença – seu leitor não se esquece de que está diante de "um mundo imaginário" (MACHADO, 2011, p. 85), uma "interpretação ficcional da realidade" (LEITE, 1997, p. 29). Este comentário, portanto, também pode ser lido enquanto uma autojustificação do próprio modo narrativo assumido no romance. Ele parece até querer estabelecer um pacto (contrato) com o leitor para assegurar os *liames* dessa veracidade particular.

Na continuação do romance, encontramos outro comentário que revela uma autoconsciência que pode ser lida enquanto metacomentário do próprio programa de escrita:

Hoje nos podemos dispensar esse jogo de ilusão. [...] Afinal de contas talvez a maior virtude do gênero narrativo seja sua flexibilidade infinita. Não há por que não aproveitá-la. Como leitora, confesso que muitas vezes me sinto enriquecida por um autor que ousa recorrer a ela. Como faz John Fowles em *A mulher do tenente francês: Eu não sei. Esta história que estou contando é pura imaginação. Esses personagens que criei nunca existiram fora da minha mente. E se até agora fingi que sabia o que se passava pelas cabeças deles, e conhecia seus pensamentos mais íntimos, é só porque estou escrevendo (da mesma forma que assumi parte do vocabulário e da "voz" da época) numa convenção universalmente aceita na época em que se passa minha história – a de que o romancista se situa ao lado de Deus. Pode não saber tudo, mas tenta fingir que sabe. Mas eu vivo no tempo de Alain Robbe-Grillet e Roland Barthes. Se isto é um romance, só pode ser um romance no sentido moderno do termo. (...) Talvez seja só um jogo. (...) Ou talvez eu esteja querendo lhe impingir um livro de ensaios disfarçado... o que você quiser. (...) Um personagem ou é "real" ou "imaginário"? Se você acha mesmo isso, hypocrite lecteur, só me resta sorrir. Você nem mesmo pensa em seu passado como algo muito real; você o enfeita, o cobre de dourado ou de negro, o censura, faz uns remendos nele... em suma, faz dele uma ficção e o põe na prateleira – é seu livro, sua autobiografia romanceada. Todos estamos o tempo todo fugindo da realidade real. Esta é uma definição básica do Homo Sapiens* (MACHADO, 2011, p. 85-86).

Como se antecipou, o fragmento de certo modo representa um autoposicionamento/metacomentário que trata não somente da relação entre ficção e realidade como também expõe sua própria "filosofia" narrativa. De novo, fala-se da ficção enquanto fingimento e fruto de imaginação (produto de criação), um jogo de ilusão, ilusão que depende das "convenções universalmente aceitas". O "jogo de ilusão" tão querido aos autores realistas faz-se redundante (anacrônico até, diríamos nós) e, de qualquer maneira, o gênero (de "flexibilidade infinita") não precisa dele, como

<sup>16</sup> Parecem ecoar aqui as palavras de Ligia Chiappini Moraes Leite a respeito do narrador onisciente intruso: "Muito comum no século XVIII e no começo do século XIX, o NARRADOR ONISCIENTE INTRUSO saiu de moda a partir da metade desse século, com o predomínio da 'neutralidade' naturalista ou com a invenção do INDIRETO LIVRE por Flaubert que preferia narrar como se não houvesse um narrador conduzindo as ações e as personagens, como se a história se narrasse a si mesma. Mas Machado, antecipando vertentes ultramodernas, utiliza esse narrador intruso como ruptura da verosimilhança. Seu leitor não se esquece de que está diante de uma FICÇÃO, de uma análise, da interpretação ficcional da realidade, um mero PONTO DE VISTA sobre pessoas, acontecimentos, sociedade, lugar e tempo" (LEITE, 1997, p. 29).

o texto de Machado sugere. Confirma-se, pois, aqui um diálogo com a própria tradição literária romanesca. Finalizamos, portanto, este capítulo com Ligia Chiappini Moraes Leite cujas palavras acerca da crise do gênero romanesco no século XX acrescentam um comentário valioso a respeito da reformulação da relação entre ficção e realidade a partir da escrita que "dispensa o jogo de ilusão". Discorrendo sobre a crise, Leite (1997, p. 71) revela uma fragmentação da narrativa – fruto de uma desconfiança das "visões totalizadoras e explicativas do universo, porque o vemos fragmentado, dividido e caótico." Por outra parte, as ocorrências (e movimentações) da fragmentação parecem lançar uma luz nova sobre a relação entre ficção e realidade:

Curiosamente, a "era da suspeita" acaba sendo também uma "era de confiança" na capacidade de a FICÇÃO desvendar sendas ocultas do real, justamente assumindo essa postura radicalmente crítica em relação ao poder mimético da palavra. Assumir a subjetividade e a precariedade das perspectivas no enfoque do real seria talvez uma forma menos ilusória e, portanto, mais eficaz, de conhecer (LEITE, 1997, p. 75).

### Considerações finais

A obra ficcional de Ana Maria Machado possui uma relevância de variada ordem. O seu "pendor transgressivo", como o aponta Regina Zilberman (2017), reside em um trabalho assíduo de recuperação do passado, omitido pela história oficial – um resgate cuidadosamente exposto através de uma escrita polifônica que mistura e confronta vozes de temporalidades diferentes. Nesse sentido, não estranha o desdobramento dessa escrita altamente autoconsciente e auto-crítica que transborda em indagações relativas à ficcionalidade narrativa. Como mostrou a nossa análise, a importância detida pelo questionamento da ficcionalidade no romance *A Audácia* é patente. É um texto que desvela e problematiza as convenções do gênero romanesco ou, por outro lado, põe à prova o estatuto do romance enquanto forma não referencial. Nesse sentido, esperamos ter contribuído, com a nossa análise

das articulações específicas dos sinais da ficcionalidade, às leituras que procuram desvelar o repensar da ficcionalidade e das capacidades representacionais do gênero romanesco nas narrativas de Ana Maria Machado.

Sendo que a nossa análise teve no centro a instância narradora, cabe bem mencionar aqui o comentário de Sandra Vasconcelos acerca dos narradores autoconscientes e autorreflexivos de Machado de Assis, comentário esse que vale também para o romance aqui estudado: eles "expõem as entranhas do processo composicional e problematizam as relações entre ficção e verdade, criando, assim, uma zona de instabilidade e ambiguidade na qual nenhum leitor se movimenta de modo confortável".

Ana Maria Machado joga com as fronteiras entre o ficcional e verídico tornando-as problemáticas e necessitando de ponderação por parte do leitor – Capitu, afinal, é uma personagem imaginária, criada por Machado de Assis e recriada por Ana Maria Machado? Ou o mundo está repleto de capitus ao mesmo tempo em que a existência de personagens imaginadas é absorvida e recriada pela memória dos leitores?

Como se diz no livro:

Venham comigo ler a carta de Lina e com Bia mergulhar nessas águas moventes onde se cruzam ficção e realidade, no contínuo fluxo de livros que se esparramam por nossa vida e a fecundam (MACHADO, 2011, p. 167).

### Referências

- ARISTOTEL. *O pjesničkom umijeću*. Zagreb: Školska knjiga, 2005.
- ASSIS, Machado de. *Dom Casmurro*. Porto Alegre: L&PM Editores, 1997.
- COHN, Dorrit. *Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*. Princeton, N. J.: Princeton University Press, 1978.
- COHN, Dorrit. *The Distinction of Fiction*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1999.
- HAMBURGER, Käte. *A lógica da criação literária*. São Paulo: Editora perspectiva, 1986.

FINKELBERG, Margalit. Nem verdadeiro nem falso: a invenção da ficção na Atenas clássica. In: GALLE, Helmut P. E.; PEREZ, Juliana P.; PEREIRA, Valéria S. (org.). *Ficcionalidade: uma prática cultural e seus contextos*. São Paulo: FFLCH/USP: FAPESP, 2018. p. 47-62. Disponível em: <http://www.livrosabertos.sibi.usp.br/portaldelivrosUSP/catalog/book/286>. Acesso em: 5 jun. 2021.

FLUDERNIK, Monika. Metanarrative and metafictional commentary: From Metadiscursivity to Metanarration and Metafiction. *Poetica*, [S. l.], v. 35, n. 1/2, p. 1-39, 2003. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/43028318>. Acesso em: 12 dez. 2021.

GALLE, Helmut P. E. Pequena introdução à teoria da ficcionalidade seguida de uma bibliografia. In: GALLE, Helmut P. E.; Galle PEREZ, Juliana P.; Perez, PEREIRA, Valéria S. Pereira (org.). *Ficcionalidade: uma prática cultural e seus contextos*. São Paulo: FFLCH/USP: FAPESP, 2018. p. 17-43. Disponível em: <http://www.livrosabertos.sibi.usp.br/portaldelivrosUSP/catalog/book/286>. Acesso em: 5 jun. 2021.

GRDEŠIĆ, Maša. *Uvod u naratologiju*. Zagreb: Leykam, 2015.

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. *O foco narrativo (ou A polémica em torno da ilusão)*. Editora Ática, São Paulo: 1997.

MACHADO, Anamaria: *A audácia dessa mulher*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2011.

REIS, Carlos. *Dicionário de Estudos Narrativos*. Coimbra: Almedina, 2018.

RIFFATERRE, Michael. *Fictional truth*. Baltimore The Johns Hopkins University Press, 1990.

VASCONCELOS, Sandra Guardini T. True lies. In: GALLE, Helmut P. E.; PEREZ Juliana P.; PEREIRA, Valéria S. (org.). *Ficcionalidade: uma prática cultural e seus contextos*. São Paulo: FFLCH/USP: FAPESP, 2018. p. 111-124.

Disponível em: <http://www.livrosabertos.sibi.usp.br/portaldelivrosUSP/catalog/book/286>. Acesso em: 5 jun. 2021.

ZILBERMANN, Regina. Ana Maria Machado – A Audácia de uma escritora. *Fragmentum*, Santa Maria, n. 49, p. 185-196, jan./jun. 2017. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/fragmentum/article/view/27280/pdf>. Acesso em: 5 jan. 2021.

## Endereço para correspondência

Majda Bojić  
Filozofski fakultet  
Odsjek za romanistiku  
Ul. Ivana Lučića 3  
10 000  
Hrvatska  
Zagreb, Croácia

*Os textos deste artigo foram revisados pela Poá Comunicação e submetidos para validação da autora antes da publicação.*

---

## Majda Bojić

Doutora em Literatura comparada pela Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade de Zagreb (UniZG), em Zagreb Croácia. Professora da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade de Zagreb (UniZG), em Zagreb, Croácia.