

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS  
FACULDADE DE LETRAS**

**LUCIETE DE CÁSSIA SOUZA LIMA BASTOS**

**OS FIOS DA MEMÓRIA NOS TEARES DA IMAGINAÇÃO DE  
ANA MARIA MACHADO:  
O NARRADOR EM *DO OUTRO MUNDO***

**BELO HORIZONTE  
2010**

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS  
FACULDADE DE LETRAS**

**LUCIETE DE CÁSSIA SOUZA LIMA BASTOS**

**OS FIOS DA MEMÓRIA NOS TEARES DA IMAGINAÇÃO DE  
ANA MARIA MACHADO:  
O NARRADOR EM *DO OUTRO MUNDO***

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras: Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito para a obtenção do título de Mestre em Letras, área de concentração: Teoria da Literatura, elaborada sob a orientação do Prof. Dr. Marcus Vinícius de Freitas.

**BELO HORIZONTE  
2010**

Ficha catalográfica elaborada pelos bibliotecários da Biblioteca FALE/UFMG

M149d.Yb-f

Bastos, Luciete de Cássia Souza Lima.

Os fios da memória nos teares da imaginação de Ana Maria Machado  
[manuscrito] : o narrador em Do outro mundo / Luciete de Cássia Souza Lima  
Bastos. – 2010.  
145 f., enc.

Orientador: Marcus Vinícius de Freitas.

Área de concentração: Teoria da Literatura.

Linha de Pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais,  
Faculdade de Letras.

Bibliografia : f. 127-145.

1. Machado, Ana Maria, 1941 - Do outro mundo – Crítica e interpretação – Teses. 2. Literatura infante - juvenil brasileira – História e crítica – Teses. 3. Memória na literatura – Teses. 4. Imaginação – Teses. I. Freitas, Marcus Vinícius de. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. III. Título.

CDD : 808.068



Faculdade de  
Letras da UFMG



pós-lit  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO  
EM LETRAS: ESTUDOS LITERÁRIOS

Dissertação intitulada *Os fios da memória nos teares da imaginação de Ana Maria Machado: o narrador em "Do outro mundo"*, de autoria da Mestranda LUCIETE DE CÁSSIA SOUZA LIMA BASTOS, aprovada pela banca examinadora constituída pelos seguintes professores:

Prof. Dr. Marcus Vinicius de Freitas - FALE/UFMG - Orientador

Profa. Dra. Maria Cecília Bruzzi Boechat - FALE/UFMG

Prof. Dr. José Helder Pinheiro Alves - UFPB

Profa. Dra. Leda Maria Martins  
Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da UFMG

Belo Horizonte, 6 de agosto de 2010.

*Prof. Dr. Jacyntho José Lins Brandão*  
Subcoordenador do Programa de  
Pós-Graduação em Estudos Literários  
FALE/UFMG

## **Dedico**

Aos meus alunos da vida inteira, por serem motivo para o meu crescimento, e à minha mãe, Lázara Bernardes (*in memoriam*), que me ensinou a ler o mundo e com ele me encantar.

## AGRADECIMENTOS

*A principal necessidade de nossas vidas é alguém que nos obrigue a fazer o que podemos fazer. Eis a tarefa do amigo.*

*Ralph Waldo Emerson (1836)*

O texto que escrevi é povoado pela presença incrustada de todos aqueles que me aceitaram exercer uma imaginação fértil e contínua em narrativas que arrasto pela vida afora. Por isso mesmo vivo. Com elas percorri verdadeiras fontes de conhecimento e de prazer “brotante”. Fingires e viveres. Fui fada e fui bruxa no Sítio de Lobato, fingi ser fingidora com Pessoa e Manoel de Barros, percorri os sertões de Guimarães e me encontrei nas cidades invisíveis de Calvino. Mesmo assim, continuo devedora de séculos de literatura que não li. Nessa minha busca encontro gente. Muita. Gente que veio. Gente que foi. Todas permanecem em mim escritas e na minha escrita se presente-ficam. Caminhos poéticos e outros tantos não.

Sou grata a Deus, por não me abandonar nos momentos dolorosos de solidão e por iluminar meus caminhos que pareciam demasiadamente obscuros. Deu-me asas.

À “tia” Celeste, com quem aprendi a separar e juntar letras de tantos e infinitos jeitos, pura magia. Agradeço de coração à professora Belma, com quem ganhei intimidade com a língua portuguesa e a quem peço perdão por não ter correspondido à altura aos ensinamentos da mestra. A ela também agradeço o carinho e o zelo com que leu esta dissertação, afinando-a com a norma culta. Às professoras: Celuta e Maria Elvira, na graduação, por terem acreditado no meu potencial. Lembro também os professores da especialização: Maria Afonsina e Hélder Pinheiro, com os quais descobri as possibilidades teóricas em Literatura Infantil. Às colegas professoras da UNEB: Fátima Pires e Zoraide Portela, pelas sugestões ao projeto, e ao Edmilson Moraes, ao Romar Souza e à Zélia Malheiro, pelo incentivo e pelo socorro na hora certa.

Aos professores do mestrado agradeço pelas valiosas discussões acadêmicas: à Ana Clark, pelas sugestões sérias e precisas dispensadas durante o processo de qualificação; à Marli Fantini, pela apresentação das teorias sobre autobiografia; à Silvana Pessôa, pela generosidade em compartilhar seus conhecimentos e dar-me a conhecer Agustina Bessa-Luís, e à Constância Duarte, que não foi minha professora, mas me ensinou que “ciência [pode] rimar com amor”.

Tantas foram as reivindicações prontamente atendidas, que preciso também agradecer às funcionárias do PÓS-LIT, principalmente à Letícia, e às da Biblioteca da

Universidade Federal de Minas Gerais. Agradeço inclusive aos colegas de turma no mestrado pela permuta de conhecimentos, lembro Gerlane, com quem firmei vínculos mais estreitos de amizade.

Agradeço também a Ana Maria Machado, por ser escritora de uma obra múltipla e significativa, que constitui um universo infindável de possibilidades de pesquisa. E agradeço às escritoras: Anna Cláudia, pela disponibilidade e pelo rico trabalho sobre a obra de Ana Maria, e Gláucia de Sousa pela leitura do primeiro capítulo, pelas críticas e sugestões preciosas.

À UFMG, por propiciar um curso de excelência, o que muito contribuiu para a minha formação, e à Universidade do Estado da Bahia, ao Departamento do Campus VI e ao Colegiado, instituição à qual sou vinculada, pela concessão da licença.

Aos membros da Banca Examinadora, pelas sugestões, valiosas contribuições que enriqueceram esta dissertação.

Para um agradecimento especial ao professor Marcus Vinícius, pela orientação confiante e segura, por compreender as minhas inseguranças, limitações e por permitir que eu fosse a autora deste discurso, tomo emprestado à escritora Cora Coralina o pensamento: “Feliz aquele que transfere o que sabe e aprende o que ensina !”

Peço desculpas à minha família, incluindo nela as amigas Rita e Vera, pelas ausências, o mau humor e o distanciamento. Aos meus filhos, Homero, Felipe e Gabriel, grandes amigos, agradeço pelo carinho, pelo amor e pela “torcida”. Ao José Homero, companheiro de todas as horas, meu lastro desde 1982, pela compreensão e segurança, imprescindíveis a esta conquista.

São tantos os merecedores de serem lembrados e reconhecidos... Devo agradecer a todos que foram fios que me ajudaram a construir a teia deste discurso, sem a qual eu não seria. Discurso que pertence a teóricos, escritores, pesquisadores que me precederam e educadores que deixaram marcas indelévels na minha formação. A todos os que acreditaram que este trabalho seria possível e que estiveram ao meu lado durante todo esse tempo, mesmo que seus nomes não tenham sido mencionados, o meu reconhecimento e carinho. Desculpas aos conhecidos e desconhecidos que suportaram minhas crises de quase histeria.

Um agradecimento final ao leitor, sem o qual esta dissertação não teria razão de existir.

*A gratidão de quem recebe um benefício é sempre menor que o prazer daquele que o faz.*  
*Machado de Assis (1872)*

*Quando era criança*

*Quando era criança  
Vivi, sem saber,  
Só para hoje ter  
Aquela lembrança.*

*É hoje que sinto  
Aquilo que fui.  
Minha vida flui,  
Feita do que minto.*

*Mas nesta prisão,  
Livro único, leio  
O sorriso alheio  
De quem fui então.<sup>1</sup>*

*Fernando Pessoa (uma das paixões de Ana)*

*Mais difícil do que escrever ficção é, certamente,  
escrever sobre a realidade.  
Mais difícil do que inventar é, na certa,  
lembrar, juntar, relacionar, interpretar-se.  
Explicar-se é mais difícil do que ser.  
E escrever é sempre um ato de existência.  
Quando se escreve conta-se o que se é.  
Parece que se inventa, mas não: vive-se.  
Parece que se cria mas, na realidade, aproveita-se.  
A história como que está pronta dentro da gente.  
É como a pedra bruta da qual o escultor tira os excessos.  
O que sobra é a obra.  
No espírito, no fundo, no íntimo, a história espreita.  
Ela existe antes que o escritor suspeite.  
A história é mais real do que qualquer explicação.  
A realidade do que sou está mais no que escrevo  
do que nas racionalizações que eu possa fazer.<sup>2</sup>*

*Ruth Rocha (irmã do coração)*

---

<sup>1</sup> Poema ortônimo, escrito por Fernando Pessoa em 2 de Outubro de 1933.

<sup>2</sup> Ruth Rocha. In: BASTOS, 1995, p.47.



## RESUMO

A publicação, em 1929, de *A menina do narizinho arrebitado*, de Monteiro Lobato, foi o marco da revolução na literatura infantil brasileira, consolidado por uma literatura criativa e distanciada dos objetivos meramente pragmáticos. Na década de 1970, após um período de estagnação, com o *boom* da literatura infantil brasileira, uma nova tendência começou a ser delineada. Nesse novo quadro, despontam grandes escritores, dentre eles, Ana Maria Machado, um dos expoentes por criar uma literatura de linguagem extremamente cuidadosa. Ana conseguiu conciliar o que, em princípio, parecia se opor: o emprego de uma linguagem comunicativa que se nega ao hermetismo e o apelo a imagens poéticas que buscam o prazer estético, procurando tornar o texto acessível ao pequeno leitor e interessante ao adulto. Esta pesquisa teve por objetivo o estudo da memória na obra de Ana Maria com ênfase na novela *Do outro mundo*, produção infanto-juvenil, pelo intercurso do narrador, procurando articular a memória das experiências vividas pela autora e a (re)construção, pela escrita, das sensações/impressões do vivido, atualizadas pelo sujeito que narra; plano em que se interpenetram o autor e o narrador. Ana Maria torna possível o diálogo entre o que poderia ter sido, resgatado pela memória e interpretado pelo sujeito que escreve, e o que é (re)construído pelo narrador que no presente relata. Procurei focar a não linearidade da trama, cujos enlaces espaço/temporais se abrem à multiplicidade, articulando passado (memória da infância), presente (re-criado) e futuro (imaginado), em arranjos que caminham pela sobreposição de planos narrativos. Nesse percurso em que o pretérito é (re)criado no presente narrativo, via autor que o atualiza na voz do narrador, procurei sustentação na teoria sobre o escritor criativo de Sigmund Freud (1908), na teoria sobre o fictício e o imaginário de Wolfgang Iser (1976-1979), na teoria da narrativa de Oscar Tacca (1978) e na teoria e história sobre a literatura infantil e juvenil de Nelly Novaes Coelho(1983-2000), que foram de grande valia para esta pesquisa. Não tive a pretensão de esgotar a reflexão sobre experiência vivida e ficção na obra de Ana Maria, pelo contrário, tive a expectativa de compor uma base teórica que pudesse contribuir para futuros estudos sobre o texto literário destinado às crianças, propiciar elementos que possibilitassem o cotejo literário com outros campos de conhecimento e ratificar a importância de Ana Maria Machado para a literatura brasileira.

**Palavras-chaves:** Literatura Infantil. Ana Maria Machado. Narrador. Memória. Imaginação.

## ABSTRACT

The publication, in 1929, “The girl with the turned up nose” (*A menina do narizinho arrebitado*) of Monteiro Lobato was the main point for the revolution in Brazilian Children’s literature. It was consolidated by a creative writing free from purely pragmatic purposes. In the 1970s, after a period of stagnation, with the boom in Brazilian Children’s literature, a trend began to be delineated. In this new scenario, great writers appeared. Among them, there is Ana Maria Machado, one of the exponents to create a literature of language extremely careful. Machado was able to reconcile what at first seemed to oppose: the use of a communicative language that refuses the hermetic writing aspects and the appeal to the poetic images aimed to aesthetic pleasure, trying to make the text accessible to children and interesting to adults. This research has as objective the study of memory in the work of Ana Maria Machado with emphasis on the tale “The other World” (*Do outro mundo*), a children and youth production where the narrator, by the conversation, tries to articulate the memory of the author’s lived experiences and the (re)construction, through the writing, of sensations / impressions of what was lived, updated by the person who narrates; a tale where the author and narrator are intertwined. Ana Maria Machado makes possible the dialogue between what could have been remembered by the memory and judged by the subject who writes, and what is (re)constructed by the narrator that reports. I tried to focus on the nonlinearity of the plot whose timeline links open themselves to the diversity, articulating past (childhood memory), present (recalled childhood thoughts) and future (imagined pictures) in arrangements that approach narrative plans. Along the way in which the past is (re)created in the present time in the narrative via the narrator's voice and updated by the author, I based my writing on the theory about the creative writer of Sigmund Freud (1908), on the theory about the fictional and the imaginary of Wolfgang Iser (1976-1979), on Oscar Tacca’s theory of narrative (1978) and on the theory and history about children and youth literature of Nelly Novaes Coelho (1983-2000) which were very important to this research. I did not have the pretension to exhausting the reflection of lived experiences and fiction in the work of Ana Maria Machado. On the contrary, I expected to make a theoretical basis that could contribute to future studies of literary texts for children, providing information that would enable to collate data between literature and other fields of knowledge and to confirm the importance of Ana Maria Machado in the Brazilian literature.

Keywords: Children’s literature. Ana Maria Machado. Narrator. Memory. Imagination.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO: FOI ASSIM, HÁ MUITOS E MUITOS ANOS .....</b>	<b>11</b>
<b>CAPÍTULO 1: AGULHAS, FIOS E CORES.....</b>	<b>20</b>
1.1 Aracne sem segredos: histórias de Ana .....	20
1.2 Como linha na agulha: Ana e a literatura infanto-juvenil .....	22
1.3 Tecendo histórias há mais de 150 livros: entre a ficção e a teoria .....	34
<b>CAPÍTULO 2: TRANÇANDO A TAPEÇARIA E ESCOLHENDO AS LINHAS - FREUD, ISER E TACCA .....</b>	<b>47</b>
2.1 Escritor criativo: Sigmund Freud (1908) .....	48
2.2 Duplo imaginário: Wolfgang Iser (1976-1979) .....	53
2.3 Processo narrativo: Oscar Tacca (1978).....	63
<b>CAPÍTULO 3: FRIVOLITÉ DE ANANSE - ANÁLISE DA NOVELA.....</b>	<b>76</b>
3.1 Era uma vez, num lugar distante: <i>Do outro mundo</i> .....	76
3.2 “Recado do nome” Mariano .....	80
3.3 O verso e o avesso da trama.....	92
<b>CONCLUSÃO: DANDO LAÇADAS E ARREMATANDO OS NÓS.....</b>	<b>117</b>
<b>BIBLIOGRAFIA:.....</b>	<b>127</b>

*...não importa tanto o tema da tese quanto a  
experiência de trabalho que ela comporta.  
Umberto Eco (2000)*

**INTRODUÇÃO:  
FOI ASSIM, HÁ MUITOS E MUITOS ANOS ...**

*Num fino traço  
Faço o perfil de ninguém.  
Quem quer ser alguém  
Nessa vida sombria  
Parida com sangue e papel?  
Mas no círculo que traço,  
O nariz, os cinco dedos na ponta do braço,  
Donzela esguia ou boneco engonço,  
Limito um novo ser: e me abraço  
A mim, no poder de gerar um sinal  
Que instaure no nada um todo possível.  
Quem faz de nós reis, deuses, réus  
Da nossa eterna contradição?  
No texto que faço  
Separo o nada do nada,  
Abrindo o espaço  
Da minha interrogação.  
Lygia F. Telles (2000)*

O interesse pela Literatura Infantil remonta à minha infância, quando fui apresentada à obra de Monteiro Lobato, o primeiro brasileiro a compreender que crianças são seres pensantes e inteligentes. Ele, em carta ao amigo Godofredo Rangel, escreveu: "Ainda acabo fazendo livros onde nossas crianças possam morar. Não ler e jogar fora; sim morar, como morei no Robinson e n'Os filhos do Capitão Grant"<sup>3</sup>. Passei a morar no Sítio do Pica Pau Amarelo, vivi aventuras incríveis com Pedrinho e Narizinho, comi dúzias de bolinhos de Tia Anastácia, ouvi histórias de Dona Benta, aprendi com o Visconde e briguei muito com Emília, traquina e espevitada como eu, sensação de estar em casa. Daquela leitura iniciante, passei a fazer dos bons livros de literatura moradas temporárias, a elas retornando, como um filho pródigo, sempre que a saudade assim determinasse. Essas leituras lobatianas influenciaram na formação de uma pessoa inquieta com fértil disposição investigativa, curiosa como a boneca Emília. No antigo curso de magistério, conheci a obra de Ana Maria Machado e logo percebi a afinidade estética entre ela e Monteiro Lobato; ela era uma de suas leitoras certamente, depois, confirmei o que em princípio era hipotético, a autora admite ter recebido influência de Lobato na sua formação de leitora voraz e escritora. Essa relação de afinidade

---

<sup>3</sup> LOBATO, M. Disponível: [www.sitedoescritor.com.br/sitedoescritor\\_escritores\\_mlobato\\_texto007.html](http://www.sitedoescritor.com.br/sitedoescritor_escritores_mlobato_texto007.html)  
Acesso em: 20/08/2009.

entre escritor(a)/leitor(a) é de fundamental importância para a construção do sentido no texto literário, não há que duvidar.

Minha experiência de leitura das obras de Ana Maria Machado foi ganhando fôlego na graduação e, posteriormente, na especialização *lato sensu*, culminando numa das opções do programa da disciplina Literatura Infantil, disciplina sob minha responsabilidade. Nada mais natural que um veio rico de possibilidades que a obra dessa autora oferece viesse a resultar numa pesquisa de mestrado. A escolha do tema deve-se, entre outros, à minha integração ao Grupo de Pesquisa Cultura, Sociedade e Linguagem (GPCSL/CNPq)<sup>4</sup>, nas linhas de pesquisa: Linguagem, Cultura e Memória<sup>5</sup> e Educação, Leituras e Formação Docente<sup>6</sup>. E optar pela literatura lida por ou para crianças<sup>7</sup> para o estudo da memória e imaginação deu-se pela razão natural de eu trabalhar com este gênero textual e pela crença de que o bom texto literário, independentemente de seu destinatário, é uma obra de arte. Um indivíduo de qualquer idade, ao ler ou ouvir uma história, dialoga não só com quem escreve, mas com a visão de mundo do outro, neste caso um adulto, emergindo desse contato mais bem preparado para vivenciar suas experiências cotidianas. O ingresso no Programa de Pós-Graduação em Letras desta Universidade e o conseqüente amadurecimento da pesquisa

---

<sup>4</sup> Grupo de Pesquisa da Universidade do Estado da Bahia – Campus VI, Caetité.

<sup>5</sup> Esta linha se propõe a estudar a cultura, concebendo-a como espaço em que não só se estabelecem as relações de sociabilidade, modo de ser e pensar o mundo, mas também um espaço em que diversos repertórios socioculturais estão em constantes tensões oriundas das relações de poder suscitadas por grupos étnico-culturais. As pesquisas que versam sobre a relação entre memória, história e representação problematizam a memória de segmentos sociais hegemônicos em contraposição à dos subalternizados. É nessa perspectiva que se incluem os estudos sobre linguagem, entendendo-a como fenômeno de natureza sociocultural e histórica em que transparecem relações instituídas entre sujeitos, cultura e memória.

<sup>6</sup> Esta linha se pauta pela compreensão de que a produção do conhecimento envolve educação, leituras e formação docente e exige dos pesquisadores, na atualidade, o desafio de enfrentar a formação e a pesquisa numa abordagem educativa, cuja ação problematizadora constitui um campo convidativo a desconstruir conceitos elaborados e re-elaborar novos com a perspectiva de que o processo educacional se dê de forma reflexiva e democrática. Novos desafios estão sendo postos com o avanço do conhecimento tecnológico e, diante dessas possibilidades de leituras, plurais ou singulares, faz-se preciso o acolhimento da diversidade de produção literária, sejam elas consagradas ou não. Assim sendo, esta linha de pesquisa acopla projetos na área de estudos educacionais, formação docente, processo ensino-aprendizagem, a relação pesquisa e prática pedagógica, as produções de linguagens diversificadas, visando à valorização das experiências das mais variadas formas de leituras de mundo, que discutem as vivências locais e globais na contemporaneidade.

<sup>7</sup> A criança de que trata este texto é aquela que se encontra na faixa etária compreendida entre 8 e 13 anos (um pouco para mais, um pouco para menos, considerando-se a diferença de desenvolvimento de um para outro indivíduo). Nessa fase se verificam várias transformações na forma como o indivíduo se relaciona com os outros, na sua forma de pensar, de sentir, nos seus interesses e desejos, o que o leva a se questionar, questionar os outros e tudo o que o rodeia, desencadeando, por conseguinte, modificações na sua vida psíquica, social e familiar. Essa transformação cria muita fantasia e expectativas diante do desconhecido, a pessoa passa a querer e a exigir mais respeito, principalmente dos adultos, e se prepara para construir uma nova identidade. Não possui características específicas da infância, tampouco apresenta características próprias da adolescência, encontra-se num período intermediário entre uma e outra fase, demonstrando interesses comuns às duas fases de desenvolvimento, como o desejo, o interesse pela aventura, a fantasia. Assim, os termos infância, criança, pré-adolescência ou jovem serão utilizados indistintamente para se referir a essa faixa etária e a literatura a ela destinada será designada pelas expressões: “infanto-juvenil” ou “infantil-juvenil”.

encaminharam-me à eleição do eixo memória e imaginação na obra de Ana Maria Machado, num diálogo que possibilita a (re)criação do vivido da autora pela palavra (voz) do narrador.

Em razão do significativo número de publicações da autora, li uma quantidade que considerei relevante para o percurso investigativo a que me propus. A leitura realizada incluiu livros diversificados: romances destinados ao público adulto e narrativas destinadas ao público infantil e/ou juvenil, uma autobiografia e ensaios. Dedicção maior foi dispensada à literatura destinada à criança em razão do objeto de estudo. A necessária delimitação do corpus, entretanto, não foi impedimento para esporádicas referências a outros títulos da autora, inclusive fragmentos de obras para adultos, que foram necessários à elucidação de algum ponto da questão estudada. A realização de qualquer atividade humana leva o sujeito a fazer escolhas, assim toda opção implica uma renúncia. Estas opções, entretanto, não impossibilitam a realização da pesquisa, tampouco descartam o conhecimento adquirido no processo, mesmo que essas escolhas desqualifiquem as hipóteses iniciais. A escolha da novela *Do outro mundo (2002)* adveio da possibilidade de um estudo analítico-comparativo entre o narrador dessa novela e o percurso criativo da autora.

Realizado o recorte, feitas as escolhas teóricas que balizaram a minha reflexão, passei à análise das fontes literárias e demais textos selecionados para o estudo, procedi à pesquisa da fortuna crítica da escritora, incluindo nessa etapa as publicações em livros, teses, dissertações, entrevistas publicadas e material idôneo disponível *on-line*, dentre eles o site oficial da autora. Atenção maior conferi aos textos autobiográficos que se encontram no *link* Caderno de Notas – Informações e curiosidades sobre Ana Maria Machado. Alguns desses textos foram escritos pela própria autora especificamente para o *site*, outros foram compilações de trechos do livro *Esta força estranha – trajetória de uma autora*, livro sobre o qual também detive um olhar atento por se tratar de assumida autobiografia. A análise da fonte coincidiu com a duração da pesquisa em razão das buscas por indícios que me auxiliaram na comprovação da hipótese da interlocução entre experiência vivida e ficção, na obra de Ana Maria Machado, principalmente no que concerne à construção do sujeito escritor.

Se considerada a vasta produção de Ana Maria Machado e sua importância para a literatura infantil brasileira, são relativamente poucos os estudos realizados sobre a sua obra. No banco de dados do CNPq, encontrei 480 pesquisas que veiculam o nome da autora; a grande maioria dessas pesquisas trata de temas relacionados a questões pedagógicas, fato comum também em relação a outros escritores de literatura infanto-juvenil. Noutras, o nome da autora figura como citação em estudos sobre outros autores, integra uma relação dentro de um estudo sobre um tema abrangente da literatura infanto-juvenil ou sua obra aparece

relacionada a estudo de natureza linguística. São poucas as pesquisas sobre a literatura infanto-juvenil de Ana Maria Machado que voltam o seu olhar para a estética textual. Interessa citar, aqui, as pesquisas em literatura que se debruçam sobre o texto em si e que, por isso mesmo, são mais significativas para o meu estudo. Entre outros autores que estudaram o texto de Ana Maria Machado, cito: o livro de Vera Maria Tietzmann Silva (2004) e os textos acadêmicos de Victoria Wilson Coelho Cerbino(1987), Cassandra G. Medeiros Cruz(1991), Roberta Penna Ferreira(2008), Anete Mariza Torres D. Gregório(2001), Cristiane Madanêlo de Oliveira(2007), Maria Tereza Gonçalves Pereira(1990), Suely da Fonseca Quintana(1989), Waltina de Almeida Lara Reis(1990), Simone Michelle Silvestre(2007), Etiene Mendes Rodrigues(2006), Ilma Socorro Gonçalves Vieira(2001), Zelinda Macari Tochetto (2001), Claudiomiro Vieira da Silva (2005), Senise Camargo Lima Yazlle(dissertação:1999/tese: 2008) e Simone Michelle Silvestre(2007).<sup>8</sup>

O livro *Trança de histórias: a criação literária de Ana Maria Machado*(2004), coletânea crítica organizada por Maria Teresa Gonçalves Pereira e Benedito Antunes, e *Nos bastidores do imaginário: criação e literatura infantil e juvenil*(2006), de Anna Claudia Ramos, constituem, os trabalhos mais fecundos sobre a estética na obra da autora até o momento. Minha proposta aproxima-se dos últimos escritos que citei no que se refere ao *corpus* escolhido, mas deles se afasta, tanto na escolha da obra quanto na abordagem pretendida. Interessa-me pesquisar o narrador sob a perspectiva das relações memória e ficção, permeadas pela imaginação na construção do sujeito escritor.

Cabe considerar também que a pesquisa em literatura apresenta peculiaridades próprias. Neste ponto é pertinente lembrar o que escreveu o pesquisador Helder Pinheiro (2003): “trata-se de um objeto com características singulares e investido de uma dimensão estética essencial”.(p.23) Com efeito, as especificidades se encontram no objeto de estudo e no modo de tratá-lo. No caso da narrativa infanto-juvenil, o cuidado deve ser ainda maior, pois desde o princípio há que se considerar o receptor do texto. Por essas questões e balizando-me ainda no mesmo pesquisador, afirmo que a atitude investigativa deve se pautar “pela constante pergunta sobre o sentido do que foi narrado [...] ou do sentido que foi sugerido pela imagem poética”.(p. 16) Parece ser, assevera Helder Pinheiro, mais de sensibilidade, intuição e criatividade do que de qualquer outro meio científico que a pesquisa em literatura se realiza, mas métodos não foram desprezados, considerando os vários

---

<sup>8</sup>CNPq.PLATAFORMA LATTES. Disponível em: <http://buscatextual/index.jsp> Acesso em: 25/07/2008. Referências completas na bibliografia.

conceitos que dialogam com meu objeto de estudo. Não se trata de um percurso sem direção ou da escolha de um método, mas de uma postura crítica frente ao texto sustentada por pensamentos de teóricos que ajudaram a elucidar cada reflexão desta pesquisa e a compor um tecido em que é possível costurar todos os fios num único motivo composto de variadas cores que se mesclam e se complementam num escopo.

Na esteira desse debate, estudo o narrador Mariano, da novela *Do outro mundo*, e as possíveis relações entre a experiência vivida pela autora e a (re)construção, pela escrita, das sensações/impressões do vivido, atualizadas pelo sujeito que narra. Focalizo a não linearidade da trama, cujos enlaces espaço-temporais se abrem à multiplicidade, articulando passado (memória da infância), presente (re-criado) e futuro (imaginado), em arranjos que caminham pela sobreposição de planos narrativos. Pretendi mostrar como a obra de Ana pode contribuir para a história teórica e crítica da literatura infantil brasileira, mediante a análise dos aspectos constitutivos do livro *Do outro mundo*. Entendo ser importante para o estudo da memória o diálogo entre a memória de infância da autora e o presente da escrita, em que se interpenetram o autor e o narrador.

É possível interpretar a obra como a representação metafórica da busca da construção do escritor, vista como diálogo entre memória de infância e imaginação, realização possível na ficção. Embora aponte para um caráter metalinguístico na medida em que um texto de literatura infanto-juvenil tematiza a criação de uma ficção também destinada à infância e à juventude, interessa-me focalizar a possibilidade dialógica entre realidade e imaginação na formação do discurso ficcional de Ana Maria Machado.

A despeito de imprimir restrições à pesquisa, vejo meu objeto a partir de três fios condutores, fundamentais quando pensamos a literatura infanto-juvenil como corpus para um trabalho de memória; o primeiro diz respeito ao próprio objeto em estudo que, por suas especificidades, necessita de um tratamento diferenciado; o segundo, tão importante quanto o primeiro, trata da memória como recurso de (re)escrita do sujeito que escreve- neste ponto a reflexão dialógica entre os textos ficcionais e teóricos da autora é de grande importância; o terceiro, e não menos importante, diz respeito à relação entre realidade, imaginação e ficção, os quais ajudarão a esclarecer a relação entre a vivência (passado), a escrita (presente) e imaginação (projeção para o futuro), na obra de Ana Maria Machado. Esses fios, amarrados entre si pela trama da narrativa *Do outro mundo*, permitem uma visão totalizante da teia.

Em consonância com os objetivos e a metodologia escolhida, esta dissertação encontra-se estruturada em três capítulos entremeando a introdução e uma conclusão, em que retomo a essência do que foi abordado nos capítulos que a precederam, seguida das



considerações finais, que podem instigar um começo antes que decretar um fim, e a bibliografia referida neste texto e de apoio à pesquisa.

No primeiro capítulo, intitulado **AGULHAS, FIOS E CORES**, investigo a relação entre produção literária e a escrita teórico-crítica de Ana Maria Machado, discuto a importância dos estudos sobre memória na obra de Ana Maria para o contexto da literatura infanto-juvenil. Este capítulo de abertura está subdividido em três seções de conformidade com o percurso pretendido: **Aracne sem segredo: histórias de Ana**, primeira parte, em que faço um breve percurso sobre a biografia da autora, sem pretensão alguma de esgotar as informações a esse respeito. A segunda parte, cujo nome é **Como linha na agulha: Ana e a literatura infanto-juvenil**, dedico à reflexão sobre a criança e a literatura destinada a esse público, com ênfase na qualidade estética do texto. Alguns pensadores como: Philippe Ariès (1981), Nelly Novais Coelho (1983-2000), Eliana Yunes (1980-2004), Reinaldo Damazio (1994), Ieda de Oliveira (2003-2005), Anna Cláudia Ramos (2006) e a própria Ana Maria Machado (1996-2010), me servem de aporte. Na terceira parte, **Tecendo histórias há mais de 150 livros: entre a ficção e a teoria**, abordo características peculiares à obra de Ana Maria sobre os recursos estéticos/estilísticos por ela utilizados, a relação entre o pensamento teórico-crítico da escritora e sua produção ficcional, bem como a importância de sua obra para a literatura infantil-juvenil brasileira. Para nortear tais discussões, selecionei os trabalhos mais relevantes sobre a obra da autora, os textos teóricos da própria Ana e alguns fragmentos de sua obra ficcional que me ajudaram a costurar o tecido.

No segundo capítulo, **TRANÇANDO A TAPEÇARIA E ESCOLHENDO AS LINHAS: FREUD, ISER e TACCA**, reflito alguns conceitos fundamentais para a minha pesquisa, como memória, imaginação e ficção. Este capítulo, como o primeiro, também se subdivide em três seções: **Escritor criativo: Sigmund Freud (1908)**, **Duplo imaginário: Wolfgang Iser (1976-1979)** e **Processo narrativo: Oscar Tacca (1978)**. Com base no arcabouço desses teóricos, procedo ao estudo interpretativo do *corpus*, procurando sempre articular esses pensamentos às obras da escritora, em especial à novela selecionada para estudo, análise que é feita no capítulo subsequente.

O terceiro capítulo, **FRIVOLITÉ DE ANANSE**, consiste numa abordagem analítica da narrativa *Do outro mundo*, buscando fazer a interlocução entre os elementos constitutivos da obra e os conceitos refletidos, bem como articulá-los ao tema, costurando cada elemento, cada conceito, num tecido que tenha como resultado a coerência teórica pretendida. Também este capítulo é subdividido em três seções. A primeira, intitulada **Era uma vez, num lugar distante: Do outro mundo**, traz um resumo da essência da narrativa e

algumas reflexões; a segunda seção, “**Recado do nome**” **Mariano**, discute a relação entre o nome da autora e o do protagonista, que também é o narrador da obra e a constituição do escritor pela escrita; a parte final deste capítulo, **O verso e o avesso da trama**, trata da análise crítica da novela.

Para este percurso que realizei, escolhi algumas metáforas, como aranha, teia, tecido, ponto, bordados, costuras, nós, agulha, linhas, laçadas, pontos, frivolitê, dentre outras que me remetem a texto, texturas e estruturas, embora nada originais, estão disponíveis, há séculos, por pertencerem a criação anônima do nosso universo cultural. A seleção não se processa aleatoriamente, mas pela afinidade entre essas palavras e a autora em epígrafe.

Na orelha do livro *Texturas: sobre leituras e escritos* (2001), Ana conta sobre um encontro interessante que teve em viagem à Guatemala. Ela observa uma índia, que movimentava fios coloridos sobre o balcão de uma pequena loja em busca da melhor composição, combinando-os e recombinao-os em variadas nuanças:

... o têxtil era também um texto, com sua rica textura, seu avesso e direito, seus temas recorrentes, seus sentidos múltiplos, sua própria organização do caos inicial. Nunca esqueci a cena. Entrei para comprar agulha e linha, e acabei assistindo a um espetáculo, presenciei a gênese de uma obra. [...] Sempre me vejo às voltas com as mesmas questões daquela mulher de Chichicastenango: escolher o tema, selecionar o que vou usar, eliminar o supérfluo, encadear os elementos, contrapor os argumentos, desenvolver uma linha de raciocínio, seguir um plano mental... tudo isso num paciente trabalho de dar um ponto de cada vez. E, no fim, rematar bem, para ficar firme e não se desmanchar de uma hora para a outra.

Ana Maria, não apenas em suas narrativas ficcionais, mas também em seus textos teóricos, faz uso deste artifício analógico, sua obra resulta numa malha diversificada dessas metáforas. Numa passagem do já mencionado livro *Texturas* (2001), Ana narra a experiência que teve com Luísa, sua filha: ao compartilharem a construção de uma teia de aranha, ela percebe que o silêncio que compartilharam durante e após o processo da construção e o nada fazer ou dizer ante o inefável a fez refletir sobre o livro que à época escrevia:

Talvez por causa dessa experiência, o livro que eu estava escrevendo nessa ocasião (um romance chamado *Aos quatro ventos*) tenha incorporado também a busca de uma estrutura que não existe, mesmo, em torno da qual se organiza a criação. Ou, mais provável, talvez eu estivesse tão atenta à

manifestação do projeto da teia justamente porque estava preocupada com essa questão do livro. Isso não sei. Quando estou escrevendo alguma obra de ficção mais complexa, sempre fico assim, me sentindo muito ligada a tudo que está se criando na natureza em volta de mim. Além disso, a noção de que existe uma estrutura subjacente, um projeto inconsciente segundo o qual se ordena a criação, é uma velha obsessão de quem escreve. Nem chega a haver novidade alguma em associar essa força regente a elementos de tecelagem e tapeçaria ... (2001, p.13-4)

É possível verificar que ela mesma associa o ato de escrever ficção a tecer, fiar e bordar, admitindo, inclusive, não ser a pioneira nesta espécie de analogia, assimilada e registrada na linguagem cotidiana pelo uso anônimo e coletivo. Sobre essas relações entre texto e têxteis, tecer e escrever, Ana relembra, no mesmo livro, uma fala de Barthes, à época de sua orientação de mestrado, sobre o emprego de algumas palavras para designar o texto e a escrita que derivam de um grupo de palavras tradicionalmente utilizadas para se referirem a atividades femininas, como fiação e tecelagem, a exemplo da palavra *texto*, variante de *tecido*. E completa dizendo que “... ao tratarmos da narrativa falamos em *trama*, em *enredo*, em *fio da meada*... Dizemos que ‘quem conta um conto aumenta um ponto’. E temos as palavras *novelo* e *novela*.” (p. 15- grifos da autora)

Posteriormente, Ana escreveu um livro de ficção intitulado: *Ponto a ponto* (1998), que é construído por diversos fios, como todo texto. Um deles, segundo a escritora, veio de relatos que ouviu- elementos da memória que ela utiliza como parte da matéria prima para a sua criação; outro, da própria experiência familiar. Do entrelaçamento desses fios, criou a protagonista:

uma mulher brasileira humilde, do interior, dona-de-casa e mãe de família, que ao tecer e bordar vai criando a si mesma, fazendo a sua própria história, criando seu próprio sentido. Alguém que me fazia lembrar muito a minha avó Ritinha, criada na roça, à margem do rio São Mateus, analfabeta mas a mais fecunda biblioteca de minha vida com seu riquíssimo repertório de histórias populares que me marcaram para sempre. E, além disso, exímia bordadeira, mestra de linhas e agulhas, de rendas e bilros, de bastidores e *navettes*, artista do crochê e do frivolitê... (MACHADO, 2001,p.17)

Avó que, segundo depoimento da autora, lhe deu os primeiros pontos de seus textos, que foram estendidos pelos fios tecidos pela mãe e tias. Em *De olho nas penas*(1981a),

livro de ficção, Ana Maria celebra as qualidades tecelãs da aranha Ananse<sup>9</sup>. Noutro romance, *Alice e Ulisses*(1999), revisita Penélope, mulher cuja vida se confunde com o tecer e desmanchar a manta, assim como dá rumos diversos à sua narrativa. No livro *Texturas* (2001), anteriormente citado, Ana comenta o trabalho do pesquisador Carolyn Heilbrun sobre a personagem Penélope:

...primeira mulher na história da literatura que está numa posição de livre escolha quanto à história que quer para sua vida. Nenhuma narrativa anterior lhe serve de guia, apresentando outra mulher na mesma situação. Por isso ela precisava testar, desmanchar, experimentar hipóteses diferentes... (p.40)

Reafirmando a ideia que tanto a perseguia de escrever um livro sobre tecer, fiar e bordar, à semelhança da personagem, Ana experimenta novos fios, como desafios ao ato de escrever ficção e teorizar sobre escrita e leitura. Ao sair extasiada da contemplação com a filha diante da aranha construindo sua teia, Ana consegue aprofundar suas reflexões sobre escrita e fiação, mulher e texto: “Senti que o tema me chamava. [...] Nos dias frios de inverno, com vento e neblina, fui cada vez mais me enrolando e aquecendo no tecido daqueles textos.” (2001,p.20) Essa relação entre tecer e escrever e todas as demais palavras a elas correlacionadas sempre inquietaram Ana Maria, razão pela qual elas perpassam tanto a sua ficção quanto as suas reflexões teóricas. Desta intimidade, colhi as metáforas que emprego.

A pesquisa ora iniciada não pretende esgotar a reflexão sobre o assunto. A pospelo, ela aspira a incitar novas reflexões, propiciando o cotejo literário com outros campos de conhecimento, assim como vislumbrar o texto literário infanto-juvenil como mais uma possibilidade de reflexão teórica capaz de instigar novos olhares em um mundo revelado pelo caleidoscópio. Vamos, então, ao primeiro capítulo.

---

<sup>9</sup> Ananse, ou Anansi, é uma lenda africana que conta o caso de um mundo antigo, no qual não havia histórias e por isso mesmo viver era muito triste. **A LENDA DE ANANSE:** Houve um tempo em que na Terra não havia histórias para se contar, pois todas pertenciam a Nyame, o Deus do Céu. Na África, Kwaku Ananse, o Homem/mulher Aranha, queria as histórias para contar ao povo de sua aldeia e alegrá-lo. Um dia, ele teceu uma imensa teia de prata que ia do céu até o chão e por ela subiu. Nyame deu a Ananse três tarefas difíceis para cumprir em troca da arca de histórias. Ele pensava que, com isso, faria Ananse desistir da ideia, mas o velho Ananse não desistiu. Pelo contrário, cumpriu todas as exigências do Deus do Céu. Nyame ficou maravilhado, chamou todos os de sua corte, dizendo que o pequeno Ananse pagara o preço cobrado pelas histórias, por isso, daquele dia em diante e para sempre, elas pertenciam a Ananse e passariam a chamar-se de histórias do Homem Aranha. Ananse, maravilhado, desceu por sua teia de prata, levando consigo o baú das histórias até o povo de sua aldeia e, quando ele abriu o baú, as histórias se espalharam pelos quatro cantos do mundo, vindo chegar até aqui.

## CAPÍTULO 1: AGULHAS, FIOS E CORES

Consciente dos motivos que instigaram a pesquisa, cheguei ao objetivo geral que a orientou: estudar o narrador em *Do outro mundo*, da autoria de Ana Maria Machado, procurando articular a memória das experiências vividas pela autora e a sua criação e a importância dessa relação para a construção do sujeito escritor.

### 1.1 Aracne<sup>10</sup> sem segredos: histórias de Ana

*A aranha vive do que tece.  
Vê se não se esquece...  
Gilberto Gil (1972)*

A escritora Ana Maria Machado nasceu no Rio de Janeiro, em 24 de dezembro de 1941. Em 1969, já formada em literatura e trabalhando como professora universitária, começou, ao lado de Ruth Rocha e Joel Rufino, a escrever para uma nova revista destinada ao público infantil, intitulada *Recreio*. A revista tornou-se campeã de vendas e, segundo palavras da própria escritora, foi “um marco, que deu início à profissionalização do escritor infantil no Brasil. As histórias eram lúdicas, divertidas, muitas vezes libertárias.”(MACHADO apud RAMOS, 2006, p.18) O período era de perseguições, e a preocupação com a censura estava voltada para o teatro e a música popular brasileira, o que, de certa forma, foi favorável à literatura infanto-juvenil. Alguns de seus autores conseguiram burlar a vigilância e publicar histórias que questionavam o poder, a exemplo do *Reizinho mandão* (1978), de Ruth Rocha. Mas, Ana Maria foi perseguida pela ditadura militar e precisou exilar-se em Paris, onde trabalhou como jornalista da revista *Elle*, deu aulas na Sorbonne e continuou colaborando com a revista *Recreio*, entre outras atividades, além de, sob a orientação do semiólogo Roland Barthes, escrever sua tese de doutorado sobre a obra de Guimarães Rosa, cujo conteúdo

---

<sup>10</sup> Mito fascinante de uma tecelã que confia tanto em sua habilidade, que se sente capaz de desafiar a divindade para um concurso de tecelagem, no qual não apenas tece melhor do que Atena, mas tem a suprema ousadia de usar sua tapeçaria para ilustrar os crimes cometidos pelos deuses contra mulheres. Em consequência desse ato, é castigada e transformada em aranha. (MACHADO, 2001 p. 19).

resultou no livro *Recado do Nome*: leitura de Guimarães Rosa à luz do nome de seus personagens (1976).

De volta ao Brasil, continuou escrevendo. O seu primeiro livro infantil, *Bento-que-bento-é-o-frade* (1977), traz como protagonista a garota Nita, que despertou em Carlos Drummond de Andrade grande simpatia:

Fiquei deveras gamado  
pela figura de Nita,  
a criação tão bonita  
de Ana Maria Machado.  
Por onde quer que ela siga,  
brota uma alegre verdade.  
Se bento que bento-é-o-frade,  
ai Nita-que-Nita-amiga!<sup>11</sup>

Nesse mesmo ano, inscreveu os originais de *História meio ao contrário* (1979a.) em um concurso promovido pela prefeitura de Belo Horizonte e a sua vitória impulsionou uma corrida das editoras em busca de mais originais. Com essa história, a escritora conquistou os prêmios: João de Barro e Jabuti. Assim começou e não parou mais. Hoje, a autora vive da e para a literatura.

Neste gênero, literatura infanto-juvenil, é a escritora brasileira mais premiada das últimas décadas, tornando-se em 1993 *hors-concours* dos prêmios da Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil (FNLIJ), uma das instituições mais respeitadas na América Latina. O definitivo reconhecimento internacional de sua obra veio em 2000, com o Prêmio Hans Christian Andersen, considerado o Nobel da literatura infanto-juvenil. Até o momento, publicou uma centena de livros em língua portuguesa, dos quais a maioria se destina ao público infanto-juvenil, sendo que 35 deles foram premiados e já venderam cerca de catorze milhões de exemplares, além de alguns deles terem sido publicados em diversos países. Em 2003, Ana Maria Machado foi eleita para ocupar a cadeira número 1 na Academia Brasileira de Letras, façanha, pela primeira vez, conquistada por um escritor cuja parte significativa da obra se destina ao público infantil. Sua versatilidade se revela constantemente; além de romances para adultos e diversificados livros infanto-juvenis, escreve livros ensaísticos. Dois

---

<sup>11</sup> Cópia do bilhete de Drummond disponível na *web site* pessoal, [www.anamariamachado.com.br](http://www.anamariamachado.com.br), da escritora, no link [http://www.anamariamachado.com/livros/livro\\_mes.php?codDestaque=2](http://www.anamariamachado.com/livros/livro_mes.php?codDestaque=2). Acesso em: 17/12/2008.

títulos: *Raul da ferrugem azul* (1979c.) e *Alice e Ulisses* (1999) estão sendo adaptados para o cinema.

Hoje, aos 68 anos, mãe de três filhos e avó, busca concentrar-se cada vez mais em seu ofício de escrever histórias que encantam seus leitores e em exercer sua função de “militante da leitura”, como se define, trabalhando para que os professores despertem em seus alunos o desejo e o prazer de ler.

## 1.2 Como linha na agulha: Ana e a literatura infanto-juvenil

*Era a escolha de um terceiro estilo, que não fosse exclusivamente nem para adultos nem para crianças, e sim para seres humanos cuja perfeição deveria ser a semelhança, ou antes, a integração no espírito da infância.*

*Alceu Amoroso Lima (1973)*

Do início da carreira literária, em 1969, quando trabalhava para a revista *Recreio*, da Editora Abril, escrevendo textos infanto-juvenis que encantaram leitores, alguns deles transformados em frutíferos escritores, até o mais recente livro, lançado em 2009, o interesse e a preocupação de Ana se ligam ao universo da criança e do jovem, com o qual mantém inteligente e respeitosa ligação. Seja em sua produção ficcional, seja na ensaística, a autora ratifica a ruptura com a tradição da literatura infanto-juvenil voltada para objetivos didático-formadores, assim como alguns de seus contemporâneos, todos magicamente transformados na infância em moradores do Sítio do Pica Pau Amarelo, os quais, pelo pó de pirlimpimpim lobatiano, se tornaram escritores de qualidade que marcaram uma geração responsável pela formação de muitos leitores. Com Ana não foi diferente, segundo Marisa Lajolo

Ana Maria dá seu depoimento, definindo sua geração como: ‘um bando de gente que cresceu lendo e vivendo o universo lobatiano foi virando gente grande e começou a mostrar as marcas disso – justamente essa capacidade de não isolar a fantasia do real. Aprendemos com Lobato que o faz-de-conta é um dado da realidade tão concreto quanto outros aspectos mais tangíveis.(...) Mas também sabemos, com Lobato, que os problemas políticos, econômicos e sociais do mundo em que vivemos não são cortados do universo infantil. Ele discutiu a campanha pelo petróleo, a guerra mundial e outras questões de

seu tempo. Nós trazemos nossas preocupações contemporâneas para dentro do que escrevemos.’ (1983, p. 102)

Para descortinar esse universo literário profícuo que eclodiu no Brasil na década de 1970 e do qual Ana Maria é uma das representantes, necessário se torna apresentar uma visão panorâmica das modificações sofridas pelo conceito de infância ao longo dos séculos. Também é preciso elucidar algumas tendências teóricas sobre o que vem a ser literatura infanto-juvenil, para melhor compreender como Ana Maria concebe a criança e o jovem e a literatura que leva no nome o seu destinatário.

Quem fala sobre, para e pela criança é sempre um adulto que torce, destorce e espreme o conceito de infância ao sabor das necessidades da sociedade burguesa. O estudo clássico sobre criança, na perspectiva social do pesquisador Philippe Ariès, em *A história da criança e da família* (1981), nos oferece um painel das mudanças ocorridas com a criança e a família desde a Idade Média até os tempos modernos. Afirma o pesquisador que, “até por volta do século XII, a arte medieval desconhecia a infância ou não tentava representá-la. É difícil crer que essa ausência se devesse à incompetência ou à falta de habilidade. É mais provável que não houvesse lugar para a infância nesse mundo”(p.50). O estudioso chama a atenção para o fato de que essa consciência de infância não existia na sociedade medieval, onde as crianças partilhavam de quase todas as atividades praticadas pelos adultos. Interessa perceber a mudança da concepção de infância ao longo dos séculos e, sobretudo, a fixação desse conceito em nossos dias. Walter Benjamin, em seu livro *Magia e técnica, arte e política*, sobre esta questão se manifesta, dizendo que “o adulto era o ideal proposto como modelo às crianças”. (1994, p. 251) Essa visão distorcida da criança como um vir a ser ainda existe, porque até o século XIX a criança como ser inteligente era totalmente desconhecida. A concepção de infância e pré-adolescência como um momento da vida humana com particularidades e necessidades específicas, diferentes das dos adultos, data do início do século XX, creio que no Brasil reconhecida na literatura de Monteiro Lobato.

Um estudo minucioso realizado por Reinaldo Damazio (1994), procurando esboçar um conceito do que vem a ser “criança”, apresenta-nos um panorama fecundo dos conceitos elaborados por filósofos e psicólogos. Parte do empirismo do filósofo inglês John Locke, século XVII, passando pela teoria racionalista de René Descartes, século XVII, chegando às teorias modernas, apresenta o conceito de criança a partir da teoria *behaviorista* do psicólogo americano John B. Watson, perpassa a psicologia genética, de Jean Piaget, para



desembocar na teoria psicanalítica de Freud. Partindo do campo teórico, e passando para uma perspectiva mais prática, o autor aborda o termo “criança” sob quatro perspectivas “distintas”: sua relação com o adulto, com a família, com a escola e com a modernidade. No que diz respeito à relação criança-adulto, Damazio chama a atenção para o fato de que a infância é marcada por uma “tensão contraditória” e sobre esta ideia escreve: “a criança é um ser e, como tal, deve ajustar-se nesse contexto, entretanto, o mundo da criança, sua forma de ver o mundo é diferente da do adulto”; enquanto o adulto está preocupado em nomear as coisas, a criança está preocupada em apenas senti-las e vivenciá-las. Esta relação, portanto, “vai no sentido de transformar a criança no adulto”, desrespeitando seus modos de ser, de pensar e de estar no mundo. Essa relação, pelo que se pode deduzir, parece estar pautada nas teorias que veem a criança apenas como objeto e não como um sujeito. A relação criança e família dá-se, segundo o autor, por um “apagamento” da criança em favor dos desejos da família. Nessa relação, o que prevalece são as repressões que tolhem a expressão espontânea da criança. Na relação criança-escola, mais uma vez, a relação de submissão se estabelece e a criança fica tolhida de criar e experimentar o mundo ao seu modo. No confronto com o contexto da modernidade, num ritmo frenético, a criança vai se formando, não de maneira a questionar essa realidade, mas de modo a absorvê-la, incorporá-la. (RODRIGUES, 2006, p. 38) Como podemos perceber, em todas essas relações há uma imposição do mundo adulto sobre a criança, a qual é relegada a um lugar de inferioridade e submissão. Nesse contexto, também se inclui o pré-adolescente, que é considerado incapaz de escolhas, por isso necessária a intervenção de um adulto na sua orientação.

Damazio conclui suas reflexões sobre o assunto ao elaborar o conceito: “a criança é uma pessoa ávida de sensações e conhecimentos. Seu aprendizado é a marca mesma do seu estar no mundo.” (1994, p. 41) É possível constatar que, ao utilizar a palavra “sensação”, o teórico liga o conhecimento da criança aos sentidos, ratificando que é por este meio que se dá o primeiro contato da criança com o mundo exterior, diferentemente do adulto, que o faz movido pela razão. Considerando-se o conceito que a atual sociedade tem do pré-adolescente, não é leviano afirmar que também para ele a concepção do mundo se dá pelas sensações que experimenta. A personagem Rosário, em *Do outro mundo*, por exemplo, ao relatar o incêndio na senzala, parte das descrições das impressões e sensações que certos cheiros e sons lhe causam, a experiência da “morte concreta” dá-se via sensações causadas e percebidas pelo corpo.

A literatura destinada ao público infantil apareceu entre o final do século dezessete, com a publicação das obras de Charles Perrault (1697), sob o título *Histórias ou*

*contos do tempo passado com moralidades: contos da mamãe gansa*, e o início do século dezoito com o surgimento do *status* de infância ligado à ascensão da família burguesa. A criança passou a ser vista com características e necessidades específicas, assim como a concebemos hoje, resguardadas as transformações ocorridas na sociedade, daquela época até nossos dias. As crianças passam a ocupar um lugar até então inusitado e se tornam centro simbólico das atenções; coube à família e à escola qualificá-las para a vida adulta. O reconhecimento da infância como uma etapa merecedora de uma atenção especial seria o catalisador de toda uma produção específica voltada para o consumo de bens materiais e culturais, incluindo, entre os segundos, o livro.

A literatura infanto-juvenil nasceu, portanto, da relação entre a invenção da infância e um interesse pedagógico e econômico manifesto num mercado que produz e vende livros, inclusive de literatura. A literatura para crianças e jovens, egressa da narrativa popular, esteve associada a uma produção simples, de regras previsíveis, que tinha em suas origens o objetivo de dividir experiências. Os (re)contadores de histórias fixaram a simplicidade técnica importada da literatura oral para a escrita. Meu pensamento se coaduna com a imagem que a doutora em letras Eliana Yunes faz da literatura infanto-juvenil quando afirma que “a literatura infantil não é uma literatura menor apequenada pela pobreza de idéias (como sinônimo de simplicidade) e pela redução de linguagem a diminutivos sem força literária” (1980, p. 66). E acrescenta a escritora e pesquisadora Anna Claudia Ramos: “... Quando a LIJ é de qualidade, qualquer pessoa pode ler e se encantar. Brilhante é o escritor que consegue captar o imaginário infantil e falar para a alma da criança e do jovem. Conseguir escrever de fato um livro que as crianças possam ler e se identificar é tarefa difícil e requer habilidades”. (2006, p. 84) A literatura infanto-juvenil pode e deve ser resultado de uma criação rica em recursos estéticos inovadores e surpreendentes, bastando para tanto que seu autor seja um escritor que prime pela qualidade dos textos que produz.

A emergência dessa literatura, considerada até bem pouco tempo como “gênero menor”, e ainda hoje assim considerada por uma elite tradicionalista acadêmica, associa-se, desde as origens, a uma função utilitário-pedagógica, uma vez que as histórias eram elaboradas para se converterem em divulgadoras dos novos ideais burgueses. Esta literatura define-se e se particulariza como gênero a partir do tipo especial de destinatário que possui. As pessoas que percebem a literatura como um texto com qualidade estética sentem-se incomodadas frente à definição do gênero a partir de estágios receptivos, e não pelas qualidades e características intrínsecas a sua estrutura.

Qual seria, então, a característica ou quais as características determinantes do gênero infanto-juvenil já que a indicação do destinatário é insuficiente, considerando-se que o bom texto literário pode ser lido quer por crianças e jovens, quer por adultos indistintamente? Atendendo a um projeto gráfico mais informal e lúdico, os textos (pré)destinados à criança e ao jovem apresentam ilustrações coloridas agregadas ao texto impresso, mais comuns a esse tipo de texto, mas não exclusivas deles; há inúmeros textos adultos com belíssimas ilustrações, como *Dom Quixote*, de Miguel de Cervantes, ilustrado por Salvador Dalí; a *Divina comédia*, de Dante Alighieri, ilustrada por Gustave Doré; *Flores do mal*, de Charles Baudelaire, e a obra de Goethe, ilustradas por Delacroix, para citar algumas clássicas, e, mais recentemente, as edições da Cosac Naify em prosa e poesia, tão lúdicas quanto as infantis. Se esta via classificatória falha, seria, então, a temática a definidora do gênero? Não, a diversidade temática circula livre e igualmente entre os textos destinados ao público adulto e infantil, principalmente quando se trata dos textos de Ana Maria.

Quem sabe a tipologia de personagens? Por esta via estaríamos limitando a este tipo de texto personagem criança como protagonista, animais, ou objetos animados, como nas fábulas e apólogos. Não se aplica, já que estes últimos, originariamente, eram destinados aos adultos. Ou detém a narrativa o poder de distinção de gênero? Uma narrativa simples e linear justificaria o gênero literatura infanto-juvenil? Não explica, crianças e jovens que leem muito já se acostumaram com as idas e vindas e nada as impede de se interessarem por uma narrativa que vai e volta ao passado, penetram no interior das personagens, e vão além, abrindo brechas para dimensões de espaços distintos. Estaria, por exclusão, na linguagem o fator determinante do gênero? Para as crianças e jovens a linguagem deve ser mais simples, quase coloquial, dentro de certos limites de vocabulário, o que seria tão próprio a ponto de fundar um gênero? A criança fala por metáforas e, se a sintaxe não é tão complexa, a semântica é muito rica; uma palavra pode significar muitas coisas para um leitor em formação. E não estaríamos nós mesmos em permanente construção da linguagem, incorporação de novos vocábulos, formação verbal? São palavras da escritora e ilustradora Paula Mastroberti (2007), que reflete sobre a questão: “Assim como é impossível e desnecessário muitas vezes determinar o gênero de uma dada obra, da mesma forma, é impossível e desnecessário o estabelecimento de fronteiras entre os gêneros, sobretudo se levarmos em consideração apenas o seu destinatário.”

Independentemente de sua natureza, todo texto existe para ser lido e, quando se trata de literatura infantil e juvenil, sintagma que traz explícita a figura do leitor, projetado no adjetivo, essa situação fica evidente. A classificação de um texto literário, dentro de uma

determinada faixa etática, teria mais a ver com experiências de leitura independentemente da idade cronológica do leitor, assegura Ana Maria Machado:

No termo *literatura infantil*, o adjetivo não limita o sentido do substantivo, como ocorre normalmente na língua mas, pelo contrário, o amplia, fazendo-o abranger um campo mais vasto. [...] Referimo-nos àquela que pode ser lida *também* por crianças, o que aumenta o campo semântico coberto pelo substantivo *literatura*, que normalmente não inclui a noção de que abarca obras ao alcance de leitores mais jovens. Não tem nada a ver com livros para crianças. Tem a ver com literatura, arte da palavra, beleza, ambigüidade, polissemia, qualidade de texto, aquilo que Roman Jakobson chamou de função poética da linguagem. (MACHADO, 1999, p.13- Grifos da autora)

O adjetivo “infantil” qualifica o substantivo “literatura”, atribuindo-lhe o significado de gênero literário destinado ao jovem leitor, mas, como defende Ana Maria, o adjetivo amplia o significado do substantivo no sentido de que o texto também pode ser lido pela criança, em vez de restringir-lhe o significado como normatiza a gramática. Lícia Maria Freire Beltrão corrobora essa sua ideia:

Os muitos anos de morada nos livros de Lobato me fizeram um dia concordar, afinal, com a idéia de que a literatura é uma só. Não importa a pátria, o sangue, o gênero; não importam as letras. Os adjetivos, termos sem autonomia, atrelados a outros nomes que lhes dão vida, observação incontestada feita por Emília, quando da sua inesquecível visita ao Bairro dos Adjetivos na companhia de Quindim, somente servem para restringi-la, para limitar o seu alcance: infantil, juvenil, infanto-juvenil, adulto... Alcance invariavelmente regulado, ora por um termo: exclusivamente, ora por dois: faixa etária. (2006, p.301)

Para além de qualquer estereótipo mercadológico ou indicação pedagógica, adultos, jovens e crianças deveriam misturar-se, entre as prateleiras de livrarias e de bibliotecas, trocando entre si ideias sobre leituras. O livro, segundo Paula Mastroberti (2007), “deveria oferecer-se, como a borboleta branca esvoaçante de Mallarmé: livre e misteriosa, pronta a ser capturada por qualquer tipo de leitor”, de elevada ou baixa idade.

Se a classificação do gênero literatura infantil-juvenil parece improdutiva, a qualificação deste tipo de literatura como uma literatura “menor” parece ainda pior, uma arrogância pretensiosa daqueles que não conhecem a qualidade dos textos lidos por esse

público. Ieda de Oliveira (2003), estudiosa e produtora de literatura infanto-juvenil, sempre se sentiu incomodada com a tendência de críticos e algumas faculdades de letras por considerarem essa literatura, mesmo que não explicitamente, como produção menor.

Ieda acrescenta que os critérios utilizados para definir o adjetivo “menor” nunca foram bem definidos, mesmo porque sempre viu esta produção como um espaço de grande desafio. Uma das possibilidades que justificariam o adjetivo “menor” para esta literatura estaria vinculada, segundo a pesquisadora, ao fato de a autoria dos *Contos da Mamãe Gansa*, coletânea de contos populares dedicados à neta de Luís XIV, rei de França, ter sido recusada por Perrault, em favor de seu filho adolescente, resguardando-se o pai de possíveis críticas e criando um canal para eventuais elogios. Essa atitude deixa marcado o lugar, bastante desconfortável, a que relegou a literatura: “Se não é digna de levar seu nome, pode ser tomada como produção ‘menor’, bastarda, de uma paternidade outorgada”, afirma a teórica e acrescenta: “É a partir dessa forma literarizada por Perrault que os contos de fadas passam a ocupar um espaço expressivo, legitimados na sociedade francesa e vistos como fonte de literatura para crianças.” Outra possível razão, pensa Ieda, talvez esteja na utilização de parâmetros críticos idênticos para avaliar a literatura infantil e a literatura dita adulta e não perceber que a produção literária para crianças transita em outra ordem contratual, o que não a caracteriza como inferior, apenas como diferente. Tal crença parte da falsa premissa de que as regras de produção de ambas são as mesmas, o que não é verdade:

É preciso que se entenda que a fronteira entre a literatura infantil e a literatura dita adulta não é de natureza estética, e sim de natureza contratual. O autor de literatura infantil tem como leitor uma criança com um universo menor que o seu, com limitações de léxico, de sintaxe e de visão de mundo, e isso faz com que ele necessite produzir seu texto dentro de uma linha de desafio enorme. O contrato que rege a relação adulto-criança é diferente do que subjaz à relação entre dois adultos. A margem de manobra para a produção de um texto para crianças é muito menor que a de um texto produzido para adultos. São outras as regras de produção com imensos desafios. Chamar o diferente de inferior é no mínimo uma leviandade. (OLIVEIRA, 2003)

O preconceito pode ter resultado também da fixação de conceitos equivocados advindos da época da ascensão da burguesia ao poder, século XVIII, quando a literatura infantil esteve associada à consolidação da burguesia, o que significou estar ligada aos valores da nova classe. Esse engajamento implicou a valorização do aspecto didático, em detrimento

da fantasia e do estético, a literatura para crianças e jovens passa a ser vista como uma excelente forma de ensino e não de educação. A essa literatura “útil”, de postura pedagógica, (re)duplicadora de valores burgueses sob a forma de ensino e viabilizada pela escola para circulação e consumo, cabe realmente o conceito de “menor”, comenta Ieda, pois ensinar não é educar e educar não é uma característica apenas da literatura infanto-juvenil, mas de toda literatura e de toda manifestação artística. Relembra a pesquisadora a etimologia de educar e ensinar:

Não custa lembrar o étimo dessas palavras: *educar* contém o prefixo latino *e*, variante de *ex* – ‘para fora’ – seguido do verbo *ducere* – ‘conduzir’. Significa, portanto, ‘conduzir para fora’, ‘trazer para fora’, ou seja, conscientizar o aluno de um conhecimento latente em seu espírito, como fazia Sócrates com seus discípulos pelo método da *maieutica*. É, pois, tratar o estudante como um ser inteligente, é orientar a aprendizagem e não adestrar, ao passo que ensinar é *in* (‘dentro’) seguido de *signare* (‘colocar marca’ – *signum* é ‘sinal’, ‘marca’ – como se faz com o gado, a ferro quente). Significa, por conseguinte, calcar de fora para dentro a mente do aluno, colocando nela informações. Ensinar é, pois, ‘treinar’, ‘adestrar’. (OLIVEIRA:2003-Grifos da autora)

Não é função da literatura infanto-juvenil, nem de literatura nenhuma, ensinar nada a ninguém, mas educar no sentido etimológico da palavra, conduzindo para fora do sujeito o que nele já existe, contribuindo para, através do belo, ampliar sua percepção de mundo, e isso vale para todas as artes, sem exceção. O artista é um formador de leitores e não um adestrador.

A última razão, sugere Ieda, desse olhar pejorativo para a literatura infantil-juvenil, pode estar ligada ao grande volume de obras para crianças, lançadas no mercado, nem sempre de qualidade, o que também não isenta as obras direcionadas ao público adulto da classificação de literatura de baixa qualidade ou de não literatura. Até porque definir o que representa qualidade, num texto literário dessa natureza, não é tarefa das mais fáceis, quando sabemos que o discurso da arte é marcado pela imprevisibilidade da mensagem, pela singularização, e que, paradoxalmente, sua sedução vem daí. Como, então, oferecer à criança um discurso artístico sem cair no hermetismo ou, ao contrário, oferecer um discurso previsível demais? O desafio dos autores de literatura para crianças e jovens reside em trabalhar com uma margem de manobra estreita, assim como o fazem, por exemplo, Ana Maria Machado,

Bartolomeu Campos, Ziraldo, Ruth Rocha e tantos mais que conseguem atingir em seus textos níveis de excelência estética inimagináveis.

Até a década de 20 do século XX, a literatura infantil-juvenil brasileira oferecia aos leitores apenas obras cujos objetivos não ultrapassavam a fronteira do pragmatismo. A partir dessa década, esse quadro começa a mudar, com a publicação de *A menina do narizinho arrebitado*, de Monteiro Lobato. A renovação na literatura iniciada por Lobato, no entanto, não rendeu frutos imediatos; entre o autor e a geração de 1970, percebe-se grande escassez no mercado editorial no que se refere à produção de obras de qualidade destinadas ao público infantil, raros foram os títulos que trouxeram alguma inovação ou que apresentaram personagens com características inusitadas e marcantes como aquelas que imortalizaram a boneca Emília, por exemplo. Cito algumas exceções, como Machado de Almeida e Maria José Dupré, que se destacaram por apresentar uma obra não pragmática. Somente na década de sessenta, o panorama da literatura infanto-juvenil começaria a delinear um novo quadro, revelando um veio fértil de autores criativos que, na linha de Lobato, apresentam características marcadamente emancipatórias, contribuindo para a formação crítica do leitor, através da ampliação de seus horizontes.

Mas foi, sobretudo, em finais da década de 1970 que surgiu uma literatura divorciada dos preceitos pedagógicos e rica em linguagem poética da qual são representantes: Edy Lima, Eliardo França, Fernanda Lopes de Almeida, Bartolomeu Campos Queirós, Joel Rufino dos Santos, Lygia Bojunga Nunes, Marina Colasanti, Pedro Bandeira, Ruth Rocha e Ziraldo, para citar os mais representativos; Ana Maria Machado, como já anunciei, é fruto dessa época. Ainda hoje, alguns deles continuam a produzir para crianças e jovens, apresentando em suas obras características comuns, i.e, “... sem perder de vista o lúdico, o imaginário, o humor, a linguagem inovadora e a poética, tematizam os atuais problemas brasileiros levando o pequeno leitor à reflexão e à crítica”.(SANDRONI, In: SERRA, 1998, p. 18).

Ana não imaginava naquela época que viria a se tornar uma das principais escritoras de livros para crianças e jovens do país. A colaboração com a revista *Recreio* se estendeu por anos e foi uma das principais fontes de renda quando a autora viveu no exílio, inicialmente em Paris e depois em Londres. Ana sempre lembra que vem de uma geração em que a exigência do “falar correto” era muito forte. Segundo a autora, a sua geração foi educada para desprezar a linguagem mais informal. Mas ela estava interessada na busca de uma linguagem brasileira, que não se pautasse em extremos: na erudição nem no coloquialismo; afirma que a “literatura infantil, naquele período, fez isso de certo modo”. Foi

esta literatura o terreno fértil no qual a escritora encontrou o espaço ideal para a experiência com a linguagem, com um registro perto do coloquial que tanto buscava, engendrada pelo lúdico, formada por conscientes jogos poéticos, fecunda de ricos elementos da tradição cultural, que encantou e encanta os seus leitores. Acrescenta-se o fato de ela ter experiência em comunicação quer como radialista, quer como docente, o que muito contribuiu para encontrar o tom de sua linguagem.

Considerada pelos estudiosos como o *boom* da literatura infanto-juvenil brasileira, uma retomada da liberdade criadora iniciada com Monteiro Lobato, a década de 1970 coincide com a distensão política pós-ditadura. Sua valorização, como formadora de consciência crítica que busca romper com a literatura estereotipada e reprodutora de modelo maniqueísta, é bem recente, portanto. Dentre aqueles que dão à literatura infanto-juvenil um lugar ao lado dos demais gêneros no cenário artístico-cultural, cabe lembrar, além dos escritores mencionados, a pesquisadora mais respeitada no gênero: Nelly Novaes Coelho, que assim se manifesta a respeito:

Desvinculada de quaisquer compromissos pedagógicos (e mesmo insurgindo-se contra o ‘direcionismo didático’ que predominara nos anos anteriores), a nova literatura infanto/juvenil obedece às novas palavras de ordem: *criatividade, consciência da linguagem e consciência crítica*. Palavras que emanam de uma nova concepção de mundo: o homem entendido como ‘ser histórico e criador de cultura’ (...) e, conseqüentemente, a valorização do espírito questionador, lúdico, irreverente e, sobretudo, bem-humorado (que desafia as certezas e os paradigmas de comportamento, defendidos pela Tradição). (2000, p.130. Grifos da autora)

Ana Maria, nos anos 1970, contribuiu com a renovação temática inaugurada por Lobato, trazendo para a literatura infantil texto com fortes marcas de seu tempo, um tempo em que a cultura brasileira tentava recuperar a sua imagem através da busca de uma linguagem própria que tem apenas a consciência de seus limites. Consciente do valor da literatura infanto-juvenil e de que palavra é poder, Ana Maria Machado sempre se dispôs a escrever para instigar o senso crítico infantil. Em seu livro *Texturas* lemos: “Se a boa leitura garante a possibilidade de ascensão social e a tomada de uma parcela de poder, desenvolvendo a capacidade de ler entrelinhas e pensar pela própria cabeça, pode ser muito perigoso para os privilegiados assegurar a imersão da população num ambiente de bons livros.”(2001,184)

Assim pensando, produzir para o público infanto-juvenil requer maior responsabilidade, pois nas entrelinhas das histórias é revelado todo um código de ética.



Embora não seja o foco deste estudo a preocupação com mensagens sublineares veiculadas nos textos destinados “aos pequenos”, em se tratando deste tipo de texto, essa preocupação não pode ser de todo descartada, é preciso considerar que, na maioria das vezes, são histórias protagonizadas por crianças e jovens produzidas por adultos que estão transmitindo, consciente ou inconscientemente, valores e padrões de comportamento. Do outro lado estão leitores em fase de construção de conhecimento e de percepção de mundo, leitores que se identificam com as personagens, portanto susceptíveis à influência desse discurso.

Escritores que criam estereótipos de crianças e jovens sempre felizes e sem problemas não levam a uma visão crítica do que elas representam para a sociedade brasileira. Como assevera Cristiane Oliveira (2007), o conceito de infância já não é o mesmo, assim como a percepção de mundo dos jovens também não é, as relações culturais mudaram e, como reflexo de tudo isso, a literatura mudou. É, pois, imprescindível mostrar à criança e ao jovem o seu papel social. Para tanto, a literatura infanto-juvenil oferece autores de sensibilidade, a exemplo de Ana Maria Machado, que procuram conciliar os problemas vividos, nessa fase da vida, com a fantasia, indispensável ao universo de seus leitores.

A qualidade do trabalho de Ana Maria é atestada pela crítica especializada, e a Academia Brasileira de Letras, inclusive, conferiu-lhe o prêmio literário *Machado de Assis*, pelo conjunto da obra. Embora a qualidade de um texto literário não esteja relacionada somente ao número de leitores ou à expansão no mercado editorial internacional, pensamos ser importante mencionar o fato de Ana Maria ter, dentro e fora do país, um público fiel que se expande a cada lançamento.

A respeito da qualidade do livro infanto-juvenil, a própria Ana Maria ressalta que se trata de uma definição bastante ampla e difícil. Para corroborar essa sua ideia, busca apoio no autor inglês Clive Staples Lewis: “Um bom livro infantil é aquele que a gente lê com deleite aos 10 anos e relê com igual prazer aos 50 anos.” (MACHADO apud RAMOS, 2006, p.20) Há de se considerar também sua opinião acerca da mudança que houve nos critérios avaliativos da obra literária, seja ela infantil ou não. A esse respeito, em entrevista a Anna Cláudia Ramos, Ana Maria diz:

Até mesmo os critérios de avaliação estão mudando muito, quer dizer, como a crítica está muito ruim também, avalia-se por critérios que não têm a ver com a criação. Avalia-se por critérios de tema, de popularidade, de engajamento, de origem social de um grupo. Tudo isso faz com que a avaliação seja contaminada por outros fatores que não são literários. (2006, p. 25)

A qualidade do texto literário, portanto, deve ser buscada nos elementos textuais, quer das obras escritas para crianças e jovens, quer daquelas escritas para o público adulto, mas que as crianças escolhem para ler. O que deve importar ao crítico, entendo, são as características que diferenciam um texto literário de um texto eminentemente comunicativo.

A maior parte da obra de Ana Maria Machado é dirigida a crianças e pré-adolescentes, mas é igualmente apreciada pelos adultos, que percebem, sob a linguagem direta e acessível, a qualidade das imagens e das ideias. A autora consegue manter a leveza de seus textos mesmo quando trata de temas que, por natureza, já exigem seriedade, como a escravidão, e consegue manter essa leveza mesmo quando lança mão de recursos bastante recorrentes na literatura para adultos, como é o caso da intertextualidade e da metalinguagem. Na novela *Do outro mundo*, Ana Maria faz uso de ambos os artifícios, o que exige a recepção por um leitor atento e competente, com conhecimento prévio de outros textos e mente aberta para perceber o que o narrador apenas insinua; em primeira instância, qualidades esperadas de um adulto, mas que a autora supõe possuir seu jovem leitor. Para ilustrar, apresento o seguinte fragmento:

Lembro que reparei bem, e fiquei dizendo para mim mesmo que não precisava me arrepiar, isso não tinha a menor importância. Pelo que está nos livros, Peter Pan também não tinha sombra e era um companheiro de aventuras. Mas de qualquer jeito, eu não conseguia tirar os olhos da parede, como se tivesse vendo um filme no telão. (2002, p.67)

Vale lembrar que boa parte das alusões textuais na obra de Ana Maria tem origem nos contos de fadas e textos clássicos da literatura infanto-juvenil, mas avança no que diz respeito à margem para reflexão; os livros da autora fazem pensar, abrem novas dimensões de compreensão do mundo. Respeitando o tempo da reflexão, Ana Maria coloca o seu leitor diante de uma multiplicidade de sentimentos e de pontos de vista, criando com ele um jogo de identificações e estranhamentos. Este tipo de texto que Ana produz é literatura, independentemente de ideias classificatórias de gênero.

Para pôr um ponto final nesta seção, vale ressaltar que os estudos sobre literatura infanto-juvenil no Brasil, como reflexão sistematizada, datam de 1940 a 1950. Procurei nesta dissertação focalizar a teoria mais recente, que assinala a necessidade de conceber a criança e o jovem como sujeitos capazes de ter voz sobre o que é escrito para eles, independentemente de os textos corresponderem ou não às intenções estéticas, culturais ou pedagógicas dos

adultos. A pesquisadora Anna Cláudia Ramos escreveu: “A criança não é um vir-a-ser-adulto, ela já é. É criança e plena para a idade que tem. Assim como a LJ é literatura, sim, mas tem uma especificidade, que é o seu leitor: a criança ou o jovem.” (2006, p.83) A literatura infanto-juvenil é um gênero literário, com características e convenções próprias, o que não significa dizer que os textos destinados às crianças e aos jovens não sejam portadores de qualidades estéticas, e sim que os critérios de avaliação não podem ser os mesmos adotados na literatura para adultos.<sup>12</sup> Nessa perspectiva, a literatura infanto-juvenil vai se firmando apesar de questões valorativas estabelecidas segundo critérios da tradição ou cânones literários tidos como paradigma.

### 1.3 Tecendo histórias há mais de 150 livros: Ana entre a ficção e a teoria

*Escrevo porque é da minha natureza, é isso que sei fazer direito. Se fosse árvore, dava oxigênio, fruto, sombra. Mas só consigo mesmo é dar palavra, história, idéia.*

Ana Maria Machado (2001)

“Aranha vive do que tece” - escreve Ana Maria num artigo publicado em fevereiro de 2006, na *Folha de São Paulo*. Ela é uma autora, dentre poucos, que consegue viver de literatura. Vive inventando histórias e a maioria delas vira livros. Adora escrever e esta necessidade coincide com sua própria vida: “acho que não ia conseguir viver se não escrevesse” - afirma num autorretrato. É possível deduzir que é essa relação vital entre o ser e estar no mundo e a ficção que faz Ana Maria produzir incessantemente. Claudius ratifica essa impressão: “... A vida se alimentando da literatura e esta brotando da vida. Jogo de espelhos. Artes de Ana Maria”. (CECCON In: BASTOS, 1995, p.115.)

A versatilidade de Ana Maria revela-se tanto em seus romances como nos textos teóricos. Nesse sentido, a constante reflexão sobre o próprio fazer literário ajuda a aperfeiçoar seus textos ficcionais e, num caminho de volta, a ficção serve de *corpus* para a reflexão teórica, que posteriormente retorna à ficção, e assim sucessivamente, num exercício constante da *práxis*. Cabe salientar que é possível relacionar os textos ensaísticos e a produção ficcional

---

<sup>12</sup>Embora não faça parte dos teóricos selecionados para este trabalho, considero importante dar conhecimento dos estudos sobre a especificidade do gênero literatura infantil da pesquisadora Barbara Wall *The narrator's voice. The dilemma of children's fiction*. Basingstoke: Macmillan, 1991.

da autora também a partir do diálogo que ela, na condição de autora, estabelece com seus escritores, pintores, escultores, músicos e pensadores favoritos.

Mesmo antes de aprender a ler, a futura escritora já convivia com livros e leitores e apresentava grande interesse pelo universo letrado que seu cotidiano lhe oferecia. Em seu livro ensaístico *Como e por que ler os clássicos universais desde cedo*, Ana descreve uma cena da qual jamais se esqueceu. Ao pé da escrivaninha, o pai explica à filha a origem espanhola dos cavaleiros esculpidos em bronze que trazia sobre a mesa, Dom Quixote e seu fiel escudeiro Sancho Pança, mas acrescenta que eles também moram ali pertinho, dentro de um livro (2002, p.7). À semelhança do que ocorreu com Ana, outros escritores também testemunharam o fascínio despertado por histórias e personagens conhecidos na infância. O poeta Carlos Drummond de Andrade, por exemplo, em sua poética, mostra o seu deslumbramento ao descobrir o clássico *Robinson Crusóé*. A romancista Clarice Lispector, em *Felicidade Clandestina*, demonstra a intensa emoção que lhe proporcionou a leitura de *Reinações de Narizinho*.

A trajetória da leitora Ana Maria é longa. Flagramos, aqui e ali, nos textos teóricos, entrevistas e palestras, elementos que configuram a apresentação da escritora como leitora e futura escritora. Sempre rodeada de leitores e livros, aprendeu a ler sem qualquer ajuda, antes dos cinco anos, quase que secretamente, causando espanto aos adultos. Daí por diante, nada mais segurou a menina, que mergulhou na leitura do Almanaque do Tico-Tico e na obra de Lobato. *Reinações de Narizinho* tornou-se marca indelével que a acompanhou vida afora; depois desse livro, tomou gosto pela leitura e nunca mais parou de ler os bons livros que lhe chegavam às mãos, conduzidos por parentes e amigos.

Um diário e um livro marcaram o aniversário de sete anos da escritora. Esses presentes podem simbolizar o universo da autora nos tempos pretérito, presente e futuro, ligados entre si pela leitura/escrita, processos indissociáveis e geradores de saber. O primeiro, um livrinho com páginas virgens, onde se “podia escrever tudo e trancar para ninguém ver”, a primeira página trazia um desenho, feito por encomenda a Carybé, que, segundo Ana, ainda não havia se tornado ilustrador de Jorge Amado e Garcia Márquez. A partir dali, ela saiu preenchendo aquelas páginas em branco “furiosamente”. O fraco por livros e ilhas nasceu com o segundo presente, um livro integral do *Robinson Crusóé*, ilustrado também por Carybé. (MACHADO,1996, p.21). Sua perspectiva sobre o poder da leitura perpassa por essa formação familiar.

No livro *Texturas* (2001), Ana revela uma concepção de leitura que acaba por se tornar o cerne de sua poética, seja nas publicações de natureza ensaística resultantes de

palestras, estudos e análises, que dialogam entre si, seja nos textos literários, expandida em palavras como: editora, literatura e livro; intertextualidade e/ou citações: escritores, artistas diversos, obras literárias e outras artes, teóricos, instituições ligadas às letras; escolha de ambientes propícios à leitura como: bibliotecas, salas de aula, quarto de estudo, museus e outros; na elaboração do enredo, que versa sobre leitura ou escrita; escolha dos temas: infância, leitura, leitores, literatura, criação literária e construção de personagens questionadoras, para as quais cria condições para que reflitam sobre a língua. Frequentemente, em suas histórias, as personagens buscam a autoafirmação e sempre passam por processos de transformação, que em geral se dá pela descoberta e pelo conhecimento. São, pois, inúmeros os indícios de sua paixão pelo universo da linguagem.

Em entrevista à pesquisadora e escritora Anna Claudia Ramos, Ana Maria ratifica a importância da leitura na vida das pessoas, em especial para o escritor: “... eu acho que essa questão do escritor ser muito leitor foi fundamental pra literatura infantil. Acho que é fundamental na criação. Você vai convivendo, tendo mais intimidade com aquele processo, e isso vai virando um substrato que está ali, aparece, brota.” (2006, p.37) Vale lembrar aqui a importância da leitura dos livros de Monteiro Lobato para a formação da geração de escritores de literatura infanto-juvenil de qualidade na década de 1970. Ana Maria afirma que um dos segredos da qualidade é que os componentes desse grupo, por serem muito leitores, tinham muito para deixar fora do texto que escreviam, lembrando uma frase do escritor Hemingway: “O livro deve valer pelo muito que nele não entrou”. (RAMOS, 2006, p.37)

A trajetória de Ana Maria é marcada por ações que evidenciam o caráter construtivo de sua formação; a pesquisadora Senize Yazlle, em sua tese intitulada *Voices de criança: o discurso de auto-afirmação na literatura infantil de Ana Maria Machado*, escreve:

Fica evidente um trabalho de construção do conhecimento que se inicia na infância, com suas leituras que se multiplicam e vão continuar pelo resto da vida, somado ao fato de que ela ainda experimenta outra modalidade artística – a pintura – como um meio de conhecer e explorar a arte e, com isso, ampliar e aprofundar seu conceito e repertório. Esses dois lados da artista, além de ampliar sua visão, também a auxiliaram na busca do seu tom, de seu estilo, que é, ao mesmo tempo, oralizante e elaborado, uma maneira de desenhar e pintar com palavras. (2008, p.145)

A estreia de Ana na literatura deu-se aos onze anos, com o texto *Arrastão*- sobre as redes de pesca artesanal em Manguinhos, publicado na revista *Folclore*, originalmente uma

redação premiada na escola e ampliada para publicação. A prática da leitura e da escrita desde muito jovem fomentou a sua habilidade com os textos, trajetória importante para quem ela é hoje:

Ser leitora e escritora é uma escolha ligada ao intenso prazer intelectual que essas atividades me dão. Escrevo porque gosto da língua portuguesa, gosto de histórias e conversas, gosto de gente com opiniões e experiências diferentes, gosto de outras vidas, outras idéias, outras emoções, gosto de pesar e de imaginar. Em todo esse processo, a leitura foi fundamental.  
(MACHADO,1996,p.44)

Ana diz que Mark Twain encontrou vida afora uma rica galeria de personagens que “completavam a sua formação de escritor, somando a naturalidade no trato com a palavra escrita a uma vivência variada e fértil”. (2001, p. 207) Assim, a formação da escritora Ana também se completa, com viagens e leituras de livros com personagens marcantes, como Emília e Huckleberry Finn e tantas outras personagens e imagens poéticas colhidas pelas obras de autores como Alexandre Dumas, Bartolomeu Queirós, Charles Perrault, Charles Baudelaire, Clarice Lispector, Daniel Defoe, Eça de Queirós, Edgar Allan Poe, Fiodor Dostoiévski, George Orwell, João Guimarães Rosa, José de Alencar, Luís Vaz de Camões, Machado de Assis, Marcel Proust, Monteiro Lobato, Oscar Wilde, Rudyard Kipling, Thomas Mann, Victor Hugo, William Shakespeare, que foram esculpindo de A a W a escritora que é hoje. A essa galeria, acrescento as pessoas de seu convívio, anônimas e personalidades conhecidas. Em suas raízes capixabas está, além do contato direto e das lembranças de sua história, a paixão pela obra de Rubem Braga. Durante a faculdade conviveu com Alceu Amoroso Lima, José Carlos Lisboa, Roberto Alvim Correia e também com Anísio Teixeira. Aos 19 anos viveu uma experiência inesquecível: o sabor do chá da Academia Brasileira de Letras conduzida por Manuel Bandeira. Na pós-graduação, em Paris, participa do selecionado grupo de estudos sob a orientação do semiólogo Roland Barthes. Tempos depois manteve contato com Darcy Ribeiro, de quem divergia em profícuo debate. Drummond é um nome que fala por ela o tempo todo. Sem dúvida, vivia entre “deuses” da literatura e da teoria, muitos deles sequer lembrados aqui; era evidente que dessas relações resultasse um trabalho que navega por mares e rios “dantes navegados”.

Em *Tranças de Histórias*, a pesquisadora Marisa Lajolo escreve sobre o processo de amadurecimento por que passou a literatura infanto-juvenil brasileira, como sistema, na

década de 1970, com a aproximação, pelo diálogo, do projeto de modernização da literatura postulado por Lobato (permanências) e dele se afastando por trazer para a literatura infanto-juvenil temas e procedimentos não utilizados pelo autor. Se, por um lado, permanece a tendência à modernidade antecipada na literatura infantil de Lobato, “a irreverência da sua obra, a solidariedade que ela estabelece com o mundo infantil, a inteligência tantas vezes irônica de seu diálogo com os leitores [inclusive os do século XXI ], o esforço empreendido para deslitterarizar sua literatura ...”; por outro, fica patente o esforço de ruptura com a tradição alienante e/ou escapista, inaugura-se a consolidação do “perfil feminino, o respeito pela pluralidade cultural, a paisagem dos diferentes Brasis, os conflitos da sexualidade, o jogo em cena aberta com a musicalidade da língua portuguesa, temas e procedimentos pouco presentes na obra lobatiana.” (LAJOLO, In: PEREIRA e ANTUNES, 2004, 16)

O precursor Monteiro Lobato não subestimou a capacidade de entendimento das crianças frente à realidade e apresentou uma nova proposta literária que levou as crianças, através de seus personagens, ao questionamento do poder e ao conhecimento da tradição, acervo social herdado, que a elas caberia questionar e transformar. Pertencem ao segundo veio escritoras como Ana Maria e Ruth Rocha, que retomando pontas e amarrando fios, “despontam na ferocidade do Brasil dos anos setenta levando adiante, e com grande fôlego, a modernização e a feminização do texto infantil.” (LAJOLO, In.: BASTOS,1995,p.75) A obra de Ana Maria resulta, portanto, da costura entre a permanência e a ruptura, entre a tradição e a inovação.

Com o propósito de refletir sobre a literatura de Ana Maria, a pesquisadora Etiene Rodrigues Mendes, em sua dissertação *Bem do seu tamanho e Bento-que-bento-é-o-frade: da análise à sala de aula*, buscou reforço na teoria de Lafetá (1974, p.13), que faz uma abordagem sobre “projeto estético” e “projeto ideológico”. Segundo estudo de Lafetá, assevera a pesquisadora, o primeiro diz respeito às “modificações operadas na linguagem”, o segundo relaciona-se à visão de mundo de sua época; enquanto o projeto ideológico se pauta “no que dizer”, o projeto estético cuida do “como dizer”. Após essas reflexões, Etiene Mendes escreve:

Embora seus estudos [de Lafetá] se refiram especificamente à arte modernista, é possível afirmar que os dois projetos – estético e ideológico – estão presentes em toda obra literária que se propõe “renovadora”, como é o caso da obra de Ana Maria Machado, em que projeto estético e projeto ideológico estão intimamente imbricados. (2006, p 18- Grifos meus)

O projeto político-ideológico de Ana Maria pode ser resgatado via temática que aborda<sup>13</sup>; dentre outras, cito: o questionamento do poder, as relações sociais, a brincadeira e o jogo, a solidariedade e a amizade, a liberdade e a escravidão, a repressão e o exílio, a busca pelo crescimento pessoal e a construção do eu, a magia e o imaginário, o cotidiano e as relações familiares, o mistério, o amor, a condição feminina e a diversidade cultural; em muitos deles, esses temas se emaranham. Marca igualmente forte, nas histórias que Ana conta, é a sua sensibilidade para dar legitimidade aos silenciados pela cultura oficial, excluídos e marginalizados, que são tratados com respeito e dignidade. Um traço marcante em toda a obra da autora é, além da frequência insistente do tema leitura/escrita, o emprego de múltiplos recursos linguístico-expressivos, a versatilidade/arejamento da linguagem literária e a humanização do leitor pelo profundo respeito que demonstra ter pela criança e pelo jovem. Ana retoma, assim como Lobato, personagens conhecidos do leitor, parte de suas próprias referências culturais, renovando-os e enriquecendo-os; ao dar nova vida aos personagens, reinventa-os. A crítica literária Laura Sandroni escreve que “... seus livros [livros de Ana] revelam uma linguagem inventiva, uma temática original, além de uma profunda compreensão do mister de escritor integrado à cultura de seu povo e, simultaneamente, arauto de novos tempos...”(SANDRONI, In.: BASTOS,1995, p.115)

Ana Maria metaforiza a sua trajetória de mulher leitora, independente, “contracorrente”, como se a sua trajetória fosse uma corrida de revezamento, durante a qual recebesse da mãe um bastão que deveria ser repassado à filha. A voz do discurso feminino

---

<sup>13</sup> A parte mais significativa da obra de Ana Maria Machado é o caráter questionador de seus personagens, tão bem representado pela Nita, do livro *Bento-que-bento-é-o-frade* (1977). A partir da brincadeira de perguntas e respostas, a protagonista questiona a si e aos outros sobre o sentido das palavras e sobre a natureza das relações sociais e, em *Era uma Vez um Tirano*(1982), a personagem questiona o modo como essas relações sociais são estabelecidas, apenas para citar alguns exemplos. Recorrência comum na obra de Ana é a brincadeira e o jogo, temas tratados com seriedade pela autora. De modo geral, suas obras retratam de forma criativa fatos cotidianos ligados ao universo da criança ou que incitam a imaginação infantil, a título de exemplo cito: *Boladas e amigos* (1988), *Com prazer e alegria* (1988), *Pena de pato e de tico-tico* (1988), *Severino faz chover* (1987), dentre inúmeras outras. Além dos já mencionados temas, a autora escreveu sobre: a solidariedade e a amizade: *O gato do mato e o cachorro do morro* (1980c), *Uma história de páscoa* (1999); sobre a liberdade: *Bebeto, o carneiro* (1993) e *Tropical Sol da Liberdade* (1988) ); a busca pelo crescimento pessoal e a construção do eu: *Raul da ferrugem azul* (1979c) e *Bem do seu tamanho* (1980a); a magia e o imaginário: *O menino Pedro e seu boi voador* (1979b) e *O Menino que Espiava pra dentro* (1984); o cotidiano e as relações familiares: *Beijos Mágicos* (1996); o mistério e a escravidão: *Mandingas da ilha Quilomba* (1984), *Do outro lado tem segredos* (1980b) e *Do outro mundo* (2002); o amor: *Alice e Ulisses* (1999), *Para sempre: amor e tempo* (2000) e *Canteiros de Saturno* (1998); a condição feminina e a desconstrução de estereótipos: *Bisa, Bia, Bisa, Bel* (1982); *A audácia dessa mulher* (1999), revelando o seu caráter revolucionário. A leitura e escrita são temas que frequentam, insistentemente, a obra da autora, quer sejam abordados explicitamente como motivo principal, quer indiretamente: *Do outro lado tem segredos* (1980b) , *O Menino Que Virou Escritor* (2001), *Do outro mundo* (2002) e *Mensagem para você* (2008), no qual as mensagens trocadas entre as personagens se referem à importância da leitura e da escrita. O lúdico relacionado à escrita: *Palavras, Palavrinhas, Palavrões* (1981b). Importa ressaltar que algumas obras mencionadas abordam mais de um dos temas citados e também que alguns dos temas povoam inúmeras outras obras da autora.



vai, ao longo desse processo, ganhando força com um sentido de igualdade perseguido pelo respeito à diferença. Sob as marcas estéticas expressivas da autora é possível vislumbrar a sua visão de mundo. Neuza Ceciliato de Carvalho, num ensaio do livro *Trança de História*, ao tratar do projeto estético-ideológico da escritora, destacou:

Seus textos literários são seu testemunho de uma época, onde a mulher, a mãe, a professora, a cidadã e a escritora se fundem para revelar os conflitos humanos do momento em que vivemos. No seu modo de compor está a sua ideologia, no seu estilo está o seu testemunho, na sua escolha técnica está a sua visão de mundo e a sua concepção de literatura e de leitor infantil e juvenil. (2004, p. 71)

No livro *Contracorrente*, Ana também teoriza acerca da leitura de mundo do escritor, dizendo: “Quando o livro é bom mesmo, quando a leitura do mundo que o autor fez antes de escrevê-lo foi sensível e inteligente, o texto vai permitir que o leitor o escreva novamente quando for lê-lo. [...] Mesmo se for o que se chama ‘história para criança’. Se for literatura.” (1997, p.90)

Na esteira de Lobato, Ana Maria, assim como alguns contemporâneos dela já mencionados neste texto, foi além da difusão da leitura, ou melhor, a leitura levou a autora ao compromisso com questões sociais, às quais o bom escritor não fica indiferente.<sup>14</sup> O protesto em relação ao poder imposto tornou-se uma constante nas obras ficcionais da escritora, como, por exemplo, *Bento-que-bento-é-o-frade* (1977), *Era uma Vez um Tirano*(1982), *Bebeto, o carneiro* (1993) e *Tropical Sol da Liberdade* (1988). Em *De Olho nas penas* (1981a), por exemplo, Ana Maria escreve sobre a questão política do exílio, sob a perspectiva de um menino, um tema considerado por alguns impossível de ser compreendido pelo jovem leitor, o que também demonstra imenso respeito da autora pela inteligência de seus leitores; e mais uma vez é pelo imaginário que a autora possibilita o diálogo do texto com o seu leitor. Essa posição é ratificada na sua produção teórica. No ensaio *Contracorrente: conversas sobre leitura e política*, por exemplo, assume um posicionamento contestatório: “Sou mesmo contra a corrente [...] Contra os elos de ferro que formam cadeias [...] Quando as majorias começam a virar uma avassaladora uniformidade de pensamento, tenho um especial prazer em imaginar

---

<sup>14</sup> Na compreensão do filósofo e escritor francês Jean-Paul Sartre, no livro *Que é a literatura?*, de 1948, a função do escritor é “... fazer com que ninguém possa ignorar o mundo e considerar-se inocente diante dele” (1989, p. 21), apontando um papel engajado por parte do escritor. Vislumbro esse posicionamento em Lobato, no discurso questionador de Emília, e em Ana Maria, em vários personagens, a exemplo de Nita; em ambos, o engajamento não beira o panfletário.

como aquilo poderia ser diferente.”(MACHADO, 1999, p. 7) Confirmando essa premissa de que o ato de escrever envolve responsabilidade social, Ana, assim como alguns de seus contemporâneos, se projeta no papel da escritora comprometida e mobilizada pelas questões de seu tempo.

Escrevíamos sobre tudo. Não nos autocensurávamos nem evitávamos tema algum. [...] Não que fizéssemos obras panfletárias, mas falávamos do que nos mobilizava de modo profundo. Ou, segundo a fórmula de Camus, não púnhamos nossa arte a serviço da ideologia, mas como cidadãos estávamos tão mobilizados nas questões de nosso tempo que tudo isso, inevitavelmente, aparecia no que escrevíamos. (2001, p. 82).

Esse depoimento ratifica a posição de Ana Maria com relação ao papel do escritor frente às questões sociais da época em que escreve. Marisa Lajolo, em *Do mundo da leitura para a leitura do mundo* escreve que “uma obra literária é um objeto social muito específico” (2001, p. 17). Como objeto social, o texto literário, mesmo não tendo o propósito de veiculação de ideologia, acaba por fazê-lo, pois, qualquer que seja um discurso, é sempre uma instância de poder, o texto é a visão de mundo do escritor, lembrando aqui os estudos linguísticos de Bakhtin<sup>15</sup>. Assim pensando, Ana Maria mostra-se consciente de que escrever é uma tarefa que envolve responsabilidade, “principalmente quando se trata de leitores que são crianças, que não têm informação suficiente ou recursos críticos para discernir e analisar a ideologia oculta no que estão lendo, e para ir fazendo mentalmente as correções necessárias” (1999, p. 32).

De tão envolvida com a palavra, Ana acabou por assumir sua militância na defesa da leitura: “... Sou uma militante da leitura [...]. Também é por isso que escrevo: porque amo os livros, devo tanto a eles, quero colaborar na expansão desse universo”. (2001, p.177) A militância, todavia, não a distancia das coisas práticas do cotidiano, como reservar um tempo

---

<sup>15</sup> Os estudos linguísticos de Mikhail Bakhtin, no início do século XX, apontam para a falta de inocência dos discursos. Essa teoria tem por alicerce o fato de as palavras estarem comprometidas, voluntária ou involuntariamente, com determinado ponto de vista. A neutralidade inicial dos verbetes nos dicionários passa a disseminar valores, conceitos e preconceitos quando contextualizados. O discurso ficcional tornou-se, assim, um dos principais veículos de transmissão de valores entre as gerações. À semelhança de fios, o discurso literário enredava fatos históricos, sociais, antropológicos, culturais, étnicos, econômicos e políticos, construindo, por uma teia metafórica, a malha narrativa, através da qual veiculava, consciente ou inconscientemente, a visão de mundo de seu autor.

para se dedicar à escrita e lutar por uma remuneração digna que lhe permita viver do que produz.

O projeto estético/estilístico da autora é fecundo. Muitos são os recursos que se revelam na obra de Ana Maria Machado, a exemplo do diálogo, que confere dinamismo às narrativas; do emprego de termos e expressões inusitadas, trovas populares e trava-línguas, brincadeiras e jogos, que resgatam costumes e festejos da cultura popular. Outro recurso de que faz uso constante é a quebra da linearidade da narrativa, o que evita um enredo monótono. Da vasta produção literária de Ana, seleciono três obras que considero suficientes para exemplificar alguns recursos estéticos por ela utilizados. Em *Menina bonita do laço de fita* (1986), desde o título anuncia a poética do texto: composto por um dístico em redondilha menor, com as últimas sílabas de cada verso rimando entre si – bonita/fita. Parte do título é usada como mote “Menina bonita do laço de fita, qual o teu segredo pra ser tão pretinha?” para evocar a garotinha, induzindo-a a participar da brincadeira, o que proporciona musicalidade ao texto e, simultaneamente, compõe o enredo da obra. O texto é traspassado por ricas imagens metafóricas, a exemplo de: Os cabelos eram enroladinhos e bem negros, feito fiapos da noite. Na frase de apresentação do protagonista do livro *Do outro lado sem Segredos* (1980), “Bino era menino. Bino era Benedito. Bino era filho de pescador.”, é possível perceber proximidade com uma estrutura poética. (p.9) Em o *Avental que o vento leva* (1997), o título já surpreende pela sonoridade resultante da insistência do fonema fricativo /V/. (Grifos meus)

Em muitas de suas histórias, a autora faz uso da construção em abismo, recurso empregado para refletir sobre a leitura e a escrita, temas que tanto preocupam a pesquisadora Ana Maria. Na história *Do outro mundo*, o protagonista Mariano passa o enredo construindo uma narrativa; inúmeras vezes ele reflete sobre esse processo, que considera difícil, em razão de sua pouca intimidade com a prática da escrita. Marisa Lajolo afirma que “todo esse espaço destinado a uma reflexão sobre a linguagem na obra de Ana Maria Machado é também uma forma de ruptura.” (1983, p.102) Essa reflexão sobre o fazer literário é prática recorrente na obra da autora; ao comentar sobre essa prática, Marisa Lajolo metaforizou-a no mar- elemento da natureza íntimo de Ana desde a infância. Assim como o mar se dobra em ondas, o texto dobra-se sobre si mesmo:

E, como se fosse ao embalo das ondas, movimento de acalanto da própria história, é bastante recorrente a autocontemplação do texto, o encaracolamento das histórias, que tematizam o seu contar e o seu construir-

se, espessando a linguagem de que se tece a literatura (LAJOLO, In.: BASTOS, 1995, p.77)

Ana Maria sente enorme fascínio pela língua portuguesa, principalmente pelo lugar em que o registro oral, familiar e cotidiano se encontra com a tradição erudita. Impregnados de manifestações culturais de forte tradição popular, os textos de Ana são perpassados por poemas e canções, narrativas orais e cantigas de roda, lúdicos jogos poéticos com frequentes alusões a poemas da tradição popular, proporcionando ritmo e musicalidade ao texto. Vivências de Ana com a avó Ritinha, que “... era uma biblioteca oral. Ninguém sabia mais história do que ela, ninguém conhecia melhor toda a tradição que se transmitia de geração para a outra geração pelo interior do Brasil...” (MACHADO, 1996, p.7)

Segundo Ana Maria, tanto a prosa de Mário de Andrade como a poesia de Manuel Bandeira, dentre tantos outros, confirmam que a criação brasileira do século XX é perpassada pela influência oralizante das primeiras vozes literárias ouvidas na infância. Vale lembrar o que escreveu Walter Benjamin: “A experiência transmitida oralmente é a fonte de que hauriam todos os narradores” (1994, p.268) e, por extensão, os escritores e poetas. Em todos os textos de Ana Maria, o trabalho com a linguagem é cuidadoso, a desliteralização aproxima seu discurso oral do cotidiano, o que proporciona identificação imediata de seu leitor com a personagem. No ensaio *Livros infantis como pontes entre gerações*, assim se expressa sobre o assunto:

... um acervo vindo oralmente da noite nos tempos e passando de uma geração para outra em sucessivas pontes, vai aos poucos se construindo um legado. Uma vez sedimentado, esse patrimônio passa a exigir rupturas e reinvenções que ao mesmo tempo o contestem e reconfirmem – em novas vozes e novos tons, para que possa ser retransmitido também de forma renovada, com o acréscimo de experiências originais. (MACHADO, 2004, p. 61)

A linguagem é elemento constitutivo da obra de Ana Maria, em muitos casos se configurando como temática principal, num exercício de metalinguagem, seja quando aborda, mesmo que implicitamente, o problema da relação significante/significado, como em *Palavras, palavrinhas, palavrões* (1981b), seja em *Bento-que-bento-é-o-frade* (1977), em que questiona constantemente o significado das palavras e suas múltiplas possibilidades, seja

quando dialoga com obras clássicas, quer dos contos tradicionais, a exemplo de *Passarinho me contou* (1983), que resgata as personagens João e Maria; quer dos contos de reis e príncipes, como em *O Príncipe que bocejava* (2004); ou ainda dos clássicos da literatura universal, a exemplo de *Odisseia*, de Homero, que é revisitada no romance *Alice e Ulisses* (1999). A linguagem é para Ana Maria, assim como para seus personagens, um elemento lúdico, cuja função é se deixar manipular para se transformar num novo elemento, numa outra palavra, também passível de mudança. Em *Bem do seu tamanho* (1980a), a personagem Flávia diz: “... Inventar, que as palavras são brinquedos, que a gente pode pegar, revirar, olhar de um lado ou de outro, ver se uma cabe dentro da outra, essas coisas...”(p.24-25). Essa preocupação com a linguagem nos textos ficcionais se estende aos teóricos; se nos primeiros busca o lúdico, nos ensaísticos prima pela precisão: “... a clareza de conceitos não deve se esconder atrás da obscuridade dos termos. [...] Um especialista não deve abrir mão do rigor e da exatidão dos conceitos quando está examinando o assunto que estuda. (2004, p.80-1) Em outro ensaio, *Língua portuguesa: impressões pessoais*, Ana escreve que a língua marca e define a pessoa. Ela tem plena consciência de que a Língua se mantém viva, por ser dinâmica e, ao mesmo tempo, manter uma estrutura normativa que a sustenta:

Quero a língua portuguesa com sua flexibilidade, sua variedade, seu ritmo e sua dança, sua gíngua inventiva, seu jogo de cintura, sua irreverência. Mas, ao mesmo tempo, sei que essas características a mantêm viva, viçosa, jovem e dinâmica apenas porque se exercitam em cima de um esqueleto forte que a sustenta e não permite que despenque e se disperse em incontáveis experiências individuais desagregadoras. [...] Sem essa obediência a uma estrutura de sustentação, o edifício do idioma não fica em pé e ninguém se entende. (2004, p. 82)

Ana busca uma língua dinâmica, traduzida pelo emprego dos termos “flexibilidade”, “variedade”, “ritmo”, “dança”, “gíngua inventiva”, “jogo de cintura” e “irreverência”, “viva”, “viçosa” “jovem” e “dinâmica”, mas tem consciência da importância de uma estrutura que a sustenta, evitando dispersões individuais e desagregadoras que transformariam o idioma numa “torre de babel”.

A pesquisadora Anna Cláudia Ramos escreve que Ana Maria é uma grande pensadora sobre a leitura e o fazer literário, que seus ensaios abordam “aspectos fundamentais sobre a democratização da leitura de literatura em nosso país e sobre os processos de criação”, e que o faz através de uma “escrita leve e acessível, quase um bate-papo com o leitor”. (2006, p.17). Principalmente por se tratar de uma literatura destinada às crianças e jovens é que Ana

demonstra todo o cuidado com a qualidade do texto que escreve. Na mesma linha de pensamento, escreve a ensaísta Eliana Yunes:

Ana jamais tolerou a mesmice, a escritora gosta de driblar as fórmulas, sua obra é um marco de renovação da linguagem na literatura infantil brasileira. Suas narrativas respeitam a inteligência e a sensibilidade infantis. Ana experimenta formas e temáticas diversas, brinca com as palavras e induz à reflexão sem pedagogismos. (YUNES, In: BASTOS, 1995, capa)

Valendo-se de competência linguística e capacidade de renovação, Ana escreve suas histórias atenta a uma linguagem que seja ao mesmo tempo lúdica e correta. Mas é preciso frisar também que Ana considera que a literatura para jovem talvez seja apenas aquela de que ele se apropria e que passa a considerar como sua. Todo esse cuidado com a escrita vem da crença de que um leitor, seja ele criança, jovem ou adulto, gosta de um texto porque sente que esse texto “o escolhe, o atrai, o deseja, o excita, por meio de todo um jogo de esconder e revelar”.(MACHADO, 2004, p.37) Nesse contexto teórico, Ana lembra a formulação de Barthes: “O prazer do texto é o momento em que meu corpo vai seguir suas próprias idéias – pois meu corpo não tem as mesmas idéias que eu, modo pelo qual essa ligação se estabelece até mesmo pela ruptura e pela independência.” (p.39) A tríade autor-texto-leitor, elementos indissociáveis na leitura/escrita, gera e absorve o prazer que essa relação envolve num movimento de ir e vir entre autor/texto/leitor. Ciente desse processo, ao mesmo tempo lúdico e consciente, para Ana o ato de ler e escrever constitui prazer, porque está associado à curiosidade, ao desejo de saber, de investigar e de explorar, uma atividade a dois, mediada por um jogo (texto) entre autor e leitor.

Para elucidar essa discussão, em princípio e aparentemente contraditória, recorro ao próprio discurso teórico de Ana: “Acho que uma ponte que não agente o peso de adultos não serve para crianças e não devia ser oferecida a elas, pode até ser perigosa.” (2004, p. 66) E a seguir, acrescenta: “A ponte tem que ser sólida, mas não pode ser ameaçadora.” (2004, p. 68) Trata-se, portanto, de convidar a criança para participar do jogo literário, penetrar o texto e apreciar a beleza propiciada pelos artifícios linguísticos, que somente um escritor experiente e criativo é capaz de produzir.

Paralelamente ao seu amor pelas palavras e pelas linguagens, ao refletir sobre sua escrita, Ana reconhece alguns vestígios sobreviventes de uma certa atitude diante do mundo, um deslumbramento, próprio do olhar infantil, já anunciado por Maria Montessori quando

afirmou serem as crianças capazes de ver o invisível. Ana recupera as palavras da autora no livro *Texturas*: “A capacidade de observar intensamente e em detalhe tudo o que está à nossa volta [...] A inteligência infantil observa com amor, não com indiferença, e é exatamente isso o que faz com que as crianças sejam capazes de ver o invisível.” (MONTESSORI, apud MACHADO, 2001, p. 102) É esse olhar de descoberta, surpreso diante das coisas corriqueiras, um olhar inaugural e de encantamento com tudo em torno, resgatado da infância, que impulsiona a criação de Ana Maria.

Maria Teresa G. Pereira (2004), na apresentação do livro *Tranças de histórias*, escreve sobre a atualidade e a importância da escritora para as letras brasileiras: “Tanto pela qualidade literária, materializada no plano lingüístico e temático, quanto pela repercussão e destacado papel na formação de leitores críticos, atentos aos meandros da linguagem literária.” Senise Camargo Lima Yazlle, em sua tese intitulada *Vozes de criança: o discurso de auto-afirmação na literatura infantil de Ana Maria Machado*, destaca oito relevantes estudos que enfatizam os recursos estéticos expressivos comuns em variados títulos da escritora: Rosell (s.d), Resende (1988), Quintana (1989), Pereira (1991), Cruz (1991), Lajolo (1995) e Peixoto (1997) e, por fim, Pereira e Antunes (2004). É importante ressaltar também o trabalho de Anna Cláudia Ramos (2006). Todos esses estudos, embora sob diferentes perspectivas, colaboram para a consolidação da importância da escritora para a literatura infantil brasileira à medida que ressaltam, em diferentes obras, o valor estético em trânsito nos níveis histórico, lingüístico-expressivo e temático, ora conjugando, ora discernindo aspectos teóricos e literários, evidenciando o caráter inovador da autora, ao tempo em que contribuem para a afirmação do gênero literário. Ademais, ajudam a compreender a construção da imagem que a escritora tem de si mesma e da imagem da criança e do jovem na obra da autora, ao mesmo tempo em que evidenciam a pertinência dos recursos estético-expressivos, estruturais e temáticos utilizados na elaboração do texto literário que traz a criança e/ou o jovem como personagem e que a eles é destinado, questões que contribuem para elucidar a possibilidade do diálogo entre a produção teórica e a ficcional da autora, assunto que interessa a esta pesquisa.

O capítulo seguinte trata das teorias que sustentam esta minha reflexão.

## CAPÍTULO 2: TRANÇANDO A TAPEÇARIA E ESCOLHENDO AS LINHAS - FREUD, ISER e TACCA

*O olho vê,  
a lembrança revê,  
e a imaginação transvê.  
É preciso transver o mundo.  
Manoel de Barros (2000)*

Ninguém se põe a bordar do nada e ao rumo. Toda bordadeira sabe que é preciso escolher, selecionar o motivo dentre os já existentes ou inventar um novo; na busca pela composição, extrair do arco-íris as cores de que precisa para combiná-las em harmonia. O resultado depende dessas escolhas. É tarefa do escritor, à semelhança da bordadeira, joeirar as palavras, fazer seleção do repertório disponível, garimpar uma palavra intocada ou adormecida, (re)inventar. Como João Cabral (1973) metaforizou que o “catar feijão [...] se limita com escrever, jogam-se os grãos na água do alguidar, e as palavras na da folha de papel; e depois, joga-se fora o que boiar”, o crítico também não pode se esgueirar de escolhas, mesmo que essas escolhas determinem a exclusão de outras teorias igualmente aplicáveis, assim como diz o poeta: “...quando ao catar palavras: a pedra dá à frase seu grão mais vivo: obstrui a leitura fluviente, flutual, açula a atenção, isca-a com risco...”

Nelly Novaes Coelho, referência teórica da Literatura Infanto-juvenil brasileira, afirma que seria prematuro falar em normas para orientação do pensamento crítico contemporâneo. Por isso, ela expõe as seguintes ideias-bases que estariam atuando na nova cultura em processo e, conseqüentemente, na nova literatura: 1. a valorização da literatura como experiência humana; 2. a descoberta do poder da palavra; 3. a dialética entre Razão e Imaginação; 4. o caos do mundo moderno, entendido como fenômeno de transformação; e 5. a redescoberta do *Eu* na interação com o *Outro*. Essas ideias permitem avaliar a literatura infantil como um “objeto novo”, que, para além do prazer da leitura, sugere diversos caminhos para que o pequeno leitor possa lidar com a imaginação e a razão, duas grandes forças de ser e estar no mundo, e possa ter consciência do “eu” que se descobre parte integrante do grupo. (2000, p.142-59, passim).

Essas ideias de Nelly Novais aliadas ao fato de Ana Maria tentar responder a questões relativas ao seu processo criativo como sendo originário de elementos atuais que se ligam a suas lembranças, despertando a imaginação, fomentaram o direcionamento desta



pesquisa balizada nas teorias de Sigmund Freud (1908)<sup>16</sup>, Wolfgang Iser (1976-1979) e Oscar Tacca (1978). Na primeira parte deste capítulo, discuto o pensamento de Freud sobre escritores criativos e, em razão da pesquisa não se direcionar a uma abordagem psicanalítica, a reflexão ficará restrita ao texto: *Escritores criativos e devaneios*, por entender que este texto é suficiente para a discussão que pretendo sobre a memória e a criatividade na produção de Ana Maria. Na segunda seção, respaldo o meu pensamento na teoria de Iser sobre imaginação, por entender que ela ajuda a compreender como se processa esse diálogo entre a experiência vivida pela autora e a ficção; e, finalmente, na terceira seção, reflito o processo narrativo na perspectiva de Oscar Tacca. Esses teóricos servirão de aporte à discussão sobre a obra de Ana Maria, em especial à análise da novela *Do outro Mundo*.

## 2.1 Escritor criativo: Sigmund Freud (1908)

*Só consegue ser criativo quem é capaz de manter dentro de si o prazer infantil da brincadeira, já experimentando em criança.*

*Freud (1976)*

A ligação entre memória e processo criativo aguça a curiosidade e provoca pesquisadores e leigos; com Ana Maria não foi diferente. Como leitora, ela sempre sentiu curiosidade acerca dos segredos de quem escreve. Antes mesmo de se tornar escritora, gostava de ler entrevistas de autores sobre seus processos de escrita. Nas palavras de Ana Maria:

... A essa altura, eu já escrevia, mas nem por isso perdi o interesse pelos mistérios da escrita. Pelo contrário, passei a me sentir ainda mais fascinada por eles, seja para aprender alguma coisa com os mais experientes ou para me sentir menos sozinha, ao constatar que não sou a única com certas esquisitices ou rituais. Ou, quem sabe?, meramente por curiosidade ou bisbilhotice.(2007, p.10)

---

<sup>16</sup> 1908- data da publicação do texto *Escritores criativos e devaneios*, proferido inicialmente em palestra em 1907, original ao qual não tive acesso. Todas as citações doravante serão da edição brasileira de 1976.

A coincidência de a romancista Lygia Fagundes Telles haver publicado um livro intitulado *Invenção e memória* (2000), falando sobre o assunto, instigou Ana Maria (2007) a pensar sobre essa relação. Muito tempo depois é que ela tomou conhecimento do texto de Freud sobre escritores criativos. O contato com o texto a fez descobrir que ela e Lygia repetiam “empiricamente” o que o psicanalista já formalizara no século passado, excetuando-se o fio do desejo, desconsiderado por ambas, conceito que entrelaça e une os tempos passado, presente e futuro. Para Freud:

Uma poderosa experiência no presente desperta no escritor criativo uma lembrança de uma experiência anterior (geralmente sua infância), da qual se origina então um desejo que encontra realização na obra criativa. A própria obra revela elementos da ocasião motivadora do presente a da lembrança antiga. (1976, p. 156)

A experiência na infância serve ao propósito criativo em razão da afinidade inventiva entre a fantasia da menina e a criação da escritora, que busca, pela memória afetiva, resgatar momentos em que a brincadeira, a fantasia e o jogo eram elementos fundamentais à vida da criança Ana, estabelecendo um diálogo com a mulher que hoje busca, nessas experiências rememoradas, elementos necessários à criação artística. A relação entre a fantasia e o tempo é, em geral, muito importante na teoria freudiana. É como se a fantasia flutuasse entre o pretérito, o presente e o futuro, assim como nas obras de Ana. O trabalho mental se liga a uma impressão atual motivadora do desejo do sujeito, capaz de remetê-lo, pela lembrança, a uma situação pretérita causadora de prazer.

No livro *Balaio: livros e leituras* (2007), Ana ratifica o pensamento freudiano e admite que, respaldada na infância que teve ou na menina que foi, constrói a sua literatura. Segundo Freud, brincar é uma necessidade essencial nessa fase da vida, e a atividade que permite criar um universo próprio, um mundo imaginário (re)criado com os elementos do cotidiano, causa imenso prazer aos pequenos. À medida que as pessoas crescem e as brincadeiras deixam de ser prazerosas, surge a necessidade de preencher a falta causada pelo abandono da brincadeira, porque desistir de um prazer experimentado é difícil ao homem. Para o psicanalista, não se trata de abstinência, mas de substituição. Nas palavras de Freud:

Ao crescer, as pessoas param de brincar e parecem renunciar ao prazer que obtinham do brincar. Contudo, quem compreende a mente humana sabe que nada é tão difícil para o homem quanto abdicar de um prazer que já experimentou. Na realidade, nunca renunciamos a nada; apenas trocamos uma coisa por outra. O que parece ser uma renúncia é, na verdade, a formação de um substituto ou sub-rogado. (FREUD, 1976, 156)

Assim, a brincadeira da infância é substituída pela fantasia do adulto. Quando bem direcionadas, essas fantasias passam a fazer parte do universo criativo do escritor, multifacetadas nos heróis que inventa e que se multiplicam, quanto mais prazer lhe causam. Freud compara o fantasiar da criança à criação do artista, ambos inventam um universo próprio onde desejam morar por algum tempo: a criança fantasia, geralmente, ser um adulto e viver no universo próprio dessa idade; o literato escreve ficção e poesia. Mas ambos têm consciência do que é a realidade e do que é a fantasia

Poderíamos dizer que ao brincar toda criança se comporta como um escritor criativo, pois cria um mundo próprio, ou melhor, reajusta os elementos de seu mundo de uma nova forma que lhe agrada. A antítese de brincar não é o que é sério, mas o que é real. [A criança]...distingue perfeitamente o mundo imaginário da realidade. O escritor criativo faz o mesmo que a criança que brinca. Cria um mundo de fantasia que ele leva muito a sério, isto é, no qual investe uma grande quantidade de emoção, enquanto mantém uma separação nítida entre o mesmo e a realidade. [...] A linguagem preservou essa relação entre o brincar infantil e a criação poética. (FREUD, 1976, 156-57)

A infância trazida ao presente pela memória de Ana escritora não representa uma imagem especular da menina que foi, mas sim a fertilidade da imaginação na infância, que é fonte de criação na idade adulta. Nessa linha de raciocínio, Ana Maria escreve sobre como a autora, multifacetada em diversos heróis, se reconcilia com seus fantasmas e conflitos pessoais:

O escritor é capaz de artificialmente separar seu ego, por meio de uma auto-observação, em vários egos parciais e, em consequência, personificar os conflitos correntes de sua própria vida mental como se estivessem acontecendo em vários heróis distintos. E, às vezes até, deixando um desses funcionar como espectador que assiste ao desenrolar das situações e comenta as ações e sofrimentos dos outros: o narrador. (2007, p.39. Grifo meu)

É possível explicar a assertiva de Ana segundo a teoria freudiana: “o escritor suaviza o caráter de seus devaneios egoístas por meio de alterações e disfarces, e nos suborna com o prazer puramente formal, isto é, estético, que nos oferece na apresentação de suas fantasias”. (FREUD, 1976, p. 158). Ao brincar com as múltiplas possibilidades de ser outros, Ana Maria, na qualidade de autora, experimenta essas vidas potenciais, parte de um dado da realidade perceptual e se põe a modificá-lo inúmeras vezes, substituindo os ingredientes ou dando-lhes outra forma, e, ao fazê-lo, constrói infinitas figuras diferentes. Complementa essas afirmações Rosa Monteiro em *A louca da casa*:

Brincando com os ‘e se’, o romancista experimenta essas vidas potenciais. [...] o escritor pega um grumo autêntico da existência, um nome, uma cara, um pequeno episódio, e começa a modificá-lo mil e uma vezes, substituindo os ingredientes ou dando-lhes outra forma, como se tivesse aplicado um caleidoscópio sobre sua vida e estivesse rodando indefinidamente os mesmos fragmentos para construir mil figuras diferentes. E o mais paradoxal é que, quanto mais você se afastar com o caleidoscópio de sua própria realidade, quanto menos puder reconhecer sua vida no que escreve, mais estará se aprofundando dentro de si mesmo... (2004, p. 189-90)

Ana Maria se aproxima da linguagem para contar suas histórias com amor e respeito pela língua. Segundo afirmação da autora, escreve num estilo próprio em que tenta conciliar memória e imaginação. Nas palavras da autora: “Memória do que vi e vivi, muitas vezes na infância. Imaginação que nunca foi tão soberana como em meu tempo de menina. Daí o papel fundamental do universo infantil na minha relação com a literatura. (2001, p. 102. Grifos meus)As experiências da infância são importantes fontes para a invenção artística de Ana Maria, processo comum a muitos outros escritores, a exemplo de Anna Cláudia Ramos, que, em seu livro *Nos bastidores do imaginário*, escreve:

... cada autor possui lembranças e histórias que marcaram sua trajetória de vida e, conseqüentemente, sua escrita, e que, por isso, cada um tem sua maneira singular de escrever. Ao mesmo tempo, reparava que muitos autores associavam a criação a uma necessidade de recriar o mundo, de espantar fantasmas, de transformar o real em um novo real [...] falavam da criação artística tendo, de certa forma, alguma ligação com a infância, com a criança que foram e que de certa maneira ainda habitava neles... (2006, p.58).

Essa busca de alimentação criativa na infância é fonte em que bebem muitos escritores. É da infância, ímpar em cada um, que advém a singularidade distintiva do estilo de cada autor. Assim como a criança (re)inventa a vida em busca de soluções para o real, o artista (re)cria o real através da estética. De igual forma, quando um leitor adentra a obra literária, se deixa envolver por seus jogos e disfarces, é tomado por prazer semelhante ao experimentado pelo autor, na medida em que se transfigura no herói do relato, com ele se identificando, experimentando situações novas, vivendo em outros mundos, refazendo-se via alteridade, ou melhor, (re)conhecendo-se. Essa experiência com o texto propicia muito prazer, quer do autor em direção à obra, quer do leitor em relação à narrativa, o que, naturalmente, nasce de muitas fontes que confluem no texto literário.

Vale a pena resgatar outra passagem do texto da escritora Anna Cláudia em que, respaldada no pensamento nietzschiano, a autora escreveu acerca do olhar adâmico sobre o mundo que é próprio ao artista, ideia que complementa a discussão realizada anteriormente:

E só os adultos que conseguiram manter em si o encantamento da brincadeira é que não perderam nem perderão a capacidade de enxergar o mundo com os olhos do imaginário, no qual é possível ver o invisível do visível, ou seja, aquilo que poucos enxergam em meio ao banal cotidiano. (2006, p. 165)

É com esse olhar inaugural e de encantamento, próprio à infância, que Ana Maria olha o mundo. Sua infância está incorporada em sua obra como elemento imprescindível à sua realização, possível de ser identificada através das personagens e do mundo descrito nas narrativas que constantemente fazem referências às pessoas biografáveis, alusão a lugares e ambientes comuns à infância, mas que, pelo imaginário, são (re)criados. Não é novidade que a literatura constitui fonte de estranhamento, de reflexão pessoal e de espírito crítico, o escritor (re)cria a experiência, fertilizando o imaginário do leitor, o que é “indispensável para a construção de uma criança que, amanhã, saiba inventar o homem”.(HELD,1980, P.234) A criança curiosa e questionadora emerge na autora criativa que, por outro caminho, busca respostas para as inquietantes perguntas que a incomodam sobre o ser e estar no mundo. Assim, a recordação da infância, o trazer de volta ao coração, é um meio de ativar a imaginação para a criação artística. É na ficção que o homem que escreve ou que lê, junta os pedaços, (re)organiza o caos e se (re)encontra como ser humano.

Uma abordagem freudiana profunda poderia melhor examinar essa questão sobre o escritor criativo, mas o objetivo desta pesquisa não foca apenas essa questão, daí a limitar ao que foi escrito nesses parágrafos e que parece suficiente ao propósito.

## 2.2 Duplo imaginário: Wolfgang Iser (1976-1979)

*Inventar é um jeito diferente de perguntar  
e sair experimentando possíveis respostas.  
Ana Maria Machado (2007)*

Em 1951, Cecília Meireles define a literatura infantil pelo gosto da própria criança. Segundo ela, “não haveria, pois, uma literatura Infantil ‘a priori’, mas ‘a posteriori’”. A partir desse estudo, torna-se evidente a participação ativa do leitor na definição da identidade da literatura infantil, que, desde o sintagma nominal, traz explícita a marca de sua identidade ligada ao receptor.(1979, p.19) É nessa perspectiva que esse gênero não pode ser pensado independentemente do receptor, razão por que Iser foi convocado para este diálogo teórico. A criança, assim como o pré-adolescente, se presentifica na elaboração dessa literatura como leitor “previsto”, como uma categoria literária e como personagem capaz de construir seu próprio discurso.

É importante, neste momento, agregar a esta reflexão alguns estudos sobre o processo de criação artística oriundo da percepção que o artista tem sobre a infância, imagem da criança que foi trazida ao texto literário via memória.

A pesquisa de Vânia Resende (1988) teve por objetivo esclarecer como a imagem da infância, resgatada pela memória e aliada ao imaginário do artista, pode funcionar como “elemento catalisador” na criação de um mundo ficcional. Segundo a pesquisadora, a infância, incorporada na visão do menino, surge como uma espécie de projeção da criança que foi o artista e que se projeta no narrador da história. O seu estudo dialoga com as obras de autores conhecidos do público, como: Ana Maria Machado, Autran Dourado, Bartolomeu Campos Queirós, Carlos Drummond de Andrade, Fernando Sabino, Guimarães Rosa, Jorge Amado, José J. Veiga e Ziraldo, ora agrupando-os, ora tratando-os individualmente. Para a pesquisadora, trata-se do

... modo de evocação da infância e de participação das personagens infantis nos seus textos, levando-nos a constatar, na maioria deles, significados humanos e estéticos profundos, emergentes de um mundo metafórico, em que se cruzam símbolos da imaginação criadora e imagens da realidade infantil – fonte mágica vivificante, de que o criador pode tirar grandes efeitos, realizando, de forma plena, a ficção de sua escritura. (p. 23)

O trabalho da pesquisadora acerca da representação do menino na obra dos mencionados autores é muito rico, mas, por lógica e coerência, importa retomar o que a autora escreveu sobre o menino na obra de Ana Maria. Vânia Resende escreve sobre a função da fantasia na obra de Ana Maria, que é a de proporcionar um diálogo do mundo “real convencional” e do “mundo real imaginário”, possibilitando o equilíbrio entre fantasia e o que a lógica do senso comum reconhece como realidade. O plano da interioridade, correspondente ao espaço da invenção do criador, onde tudo se revira, se inverte e se (re)inventa através do jogo e da fantasia, rompe com o plano da exterioridade, que demarca uma realidade referencial estabelecida pela percepção social, recriando um mundo original, que é possível na ficção. Se no plano de fora é o menino que questiona o universo empírico, ao artista cabe questionar essa mesma realidade de dentro, de onde tudo se transforma e se recria. Vânia Resende conclui que Ana Maria, no curso da inventividade, faz uma viagem pelo próprio imaginário, que redonda na trajetória circular de muitas de suas personagens, promovendo uma passagem do plano primeiro do imaginário para o ato especular do mergulho em “camadas mais profundas do seu imaginário, onde se processa o diálogo de sua imaginação adulta (face consciente) e a fantasia das suas personagens infantis (face inconsciente, profundamente simbólica)...”(p.100); lembre-se aqui o diálogo com o texto *Escritores criativos e devaneios* de Freud, já discutido na primeira parte deste capítulo. Na face inconsciente, o mundo é concebido com maior relatividade pelo seu confronto com o outro ângulo do real, trazido à tona pela fantasia e pela consciência individual. Os momentos de maior força poética e de maior relevância simbólica ocorrem nesse segundo plano, em que são atingidos os limites do inconsciente da escritora e de onde subjaz a sua criança, reconquistada no processo de criação.

Há, na obra de Ana, a introdução do mágico no cotidiano, comum e rotineiro, caminho anteriormente trilhado por Monteiro Lobato. Ao procurar fundir o real com a magia do imaginário, ela consegue o equilíbrio entre os mundos da sensibilidade e fantasia, próprios à infância. A identidade de Ana com as crianças está em conseguir falar a linguagem da

fantasia e da poesia, que é igual à linguagem da infância, contudo sem empobrecimento, obviedades, tautologias ou tatibitates, importa ressaltar.

Outra pesquisadora, Senise Camargo Lima Yazlle, em sua tese: *Vozes de criança: o discurso de autoafirmação na literatura infantil de Ana Maria Machado*, complementa essa discussão, ao concluir que

...a personagem-criança representada em toda a literatura infantil de Ana Maria Machado é aquela que se autoafirma pela sua subjetividade, ou seja, pela maneira de explorar seu mundo exterior em consonância com seu mundo interior, baseada na reflexão sobre si mesma e sobre seu mundo circundante. (2008.p.87)

A busca pela autoafirmação da criança se realiza na medida em que procura conhecer a si mesma, sob diferentes ângulos. Senise Yazlle afirma que não é difícil estabelecer um vínculo entre essa personagem criança e Ana Maria, percebida na relação com seus avós, narradores incansáveis das noites da Ana menina. Acrescento a essa constatação da pesquisadora alguns comportamentos próprios à infância de Ana, como a autossuficiência em aprender a ler sem auxílio de um adulto, a observação inquietante de tudo a sua volta, o questionamento sobre as coisas, a exemplo da passagem da estatueta de Dom Quixote, já citada no primeiro capítulo, e inúmeras outras artimanhas, facilmente coletáveis de sua biografia, que demonstram consonância entre mundo interior e exterior na busca da construção da identidade autoral, que remonta à criança que foi e que ainda vive na escritora que cria. Reporto-me a Monteiro Lobato mais uma vez, para lembrar o diálogo que Ana estabelece entre sua obra e a do autor do Sítio do Pica Pau Amarelo, que se assenta no modo como ele concebeu a criança em toda sua literatura, especialmente na figura de Emília, imagem de uma criança curiosa, “inventadeira” e espevitada, assim como as crianças criadas por Ana Maria, a qual demonstra, como Lobato, grande respeito pelo universo da infância.

Penso que é daí que vem a afinidade de Ana Maria com seus leitores, e, num percurso inverso, a identidade de seus leitores com a obra de Ana. Em seu livro *Ilhas do tempo*, ela escreve: “...Claro que existe uma consciência de que há uma criança do outro lado...” (2004, p.66) E, mais adiante, complementa essa sua ideia, relacionando o fato de que, se se tem consciência do receptor, é necessário estar atento à linguagem que deve aproximar o texto desse leitor, sem, contudo, menosprezar sua capacidade de apreensão; é nesta relação que reside o respeito demonstrado por Ana Maria pelas crianças. Nas palavras da autora: “A



linguagem está sempre dentro dessa margem de manobra [...]. Não para simplificar a linguagem, mas para atingir o simples, elevá-la até o imaginário infantil para que a criança possa ter identificação”. (p. 105) Esse processo evidencia a estética que perpassa toda a obra de Ana Maria Machado. A autora cria um vínculo com seu leitor, quer pela linguagem que emprega, quer pelo mundo que representa, desse modo, seu leitor torna o agente e o canal em torno do qual toda a criação da autora se realiza.

É possível vislumbrar, no texto literário, a representação do mundo exterior ao texto, mas essa representação não se dá pela cópia do mundo, tomando-o como modelo, mas pela tentativa de representar o já representado pela percepção do olhar daquele que o examina, creio que posso dizer uma cópia da cópia. Ana Maria torna possível o diálogo entre o que poderia ter sido, resgatado por sua memória e interpretado pelo sujeito que escreve, e o que é (re)construído pelo narrador que no texto relata. A narrativa ficcional projeta um mundo semelhante ao mundo empírico, mas não é a representação desse mundo. É outra coisa. Sua força reside na capacidade de criação de uma realidade que ela (re)cria, a partir do mundo empírico, e organiza, assim ilumina a realidade por ela fingida. Nas palavras de Wolfgang Iser (1996b)<sup>17</sup>: “Ela [ficção] virtualiza as diferentes interpretações da realidade, da qual empresta o repertório, bem como o repertório de normas e valores dos leitores...” (p. 124-5. Grifos meus).

Essa citação ratifica o afastamento do pensamento iseriano da mimese como *imitatio* e o aproxima da concepção adotada por Costa Lima(2006)<sup>18</sup>, de cuja teoria este

<sup>17</sup> O Iser de 1996 é aquele que enfatizou a ligação entre o leitor e o texto pela estética do efeito. A recepção é concebida como um processo de concretização pertinente à estrutura da obra, em que o leitor interfere no texto com imaginação e com ele dialoga. É necessário ao processo de interação que leitor e texto se “fundam”, considerando os horizontes históricos em que texto e leitor estão inseridos, condições que antecedem à leitura e que Jauss denomina de *horizontes de expectativas*.

<sup>18</sup> É repensando a mimese que Luiz Costa Lima lança as bases de sua obra crítica, mostrando-se afinado com a tradição crítica - desconstrução das noções de sujeito, de Deus e de centro- inaugurada pelo estruturalismo com Foucault, Derrida, Althusser e Lévi-Strauss, prosseguindo com a semiótica francesa através de Barthes, Greimas e Kristeva, ou americana na linha, com Charles S. Peirce. Nessa vertente teórica destaco, dentre outros críticos brasileiros, Anatol Rosenfeld, Haroldo de Campos, Silviano Santiago e Leyla Perrone-Moisés. Considero importante acrescentar a descrição feita pelo próprio Costa Lima do seu percurso teórico para chegar ao conceito de mimesis do qual Iser se aproxima: “Desde *Mimesis*, passando pelo ensaio *Representação social e mimesis* em *Dispersa demanda*, e por partes de *O controle do imaginário* e o presente livro [*Sociedade e Discurso Ficcional*], temos insistido em que a mimese, como já afirmava a Poética aristotélica, não é uma exclusividade da atividade artística(ficcional). Poderíamos, sim, dizê-la fenômeno de base de todo processo produtivo (poético). Para efeito de simplificação, no esquema acima, chamamos seu campo de atuação de campo de aprendizagem ativa. (Essa terminologia tem, contudo, a vantagem de esclarecer não tomarmos o processo produtivo como exclusividade do adulto). Como tal, a mimese supõe que um sujeito se propõe- na maioria dos casos de forma não consciente - identificar-se com um padrão. Na realidade seu projeto de identificação se traduz em um processo de semelhança, i.e., de fazer-se semelhante ao padrão. Dependendo da produtividade psíquica do agente. Essa semelhança buscada se atualizará numa forma de maior/menor diferença (Só nos casos patológicos a semelhança assume o rumo contrário e o agente se converte em cópia/duplo do padrão). Por essa razão, temos definido a mimese como a produção da diferença, devendo-se acrescentar que sob um horizonte de semelhança. Assim definida, a mimese é uma categoria universal ao homem.” OLIVEIRA In.: CURY & FERREIRA(1992),passim. O conceito de mimese de Luiz Costa Lima me ajudou neste percurso, pois em sua proposta considera a mimese

trabalho não se ocupa, embora considere que seria pertinente o pensamento do teórico se aqui o adotasse. Descartando os verbetes dicionarísticos que acabam por se fechar numa tautologia em torno de realidade sinônimo de real e de verdadeiro, o real de que trata este estudo é aquele que se refere ao “mundo extratextual”, conforme Iser o preconiza. Polemizar se as coisas existem de fato, ou não, constituiu matéria pouco relevante para meu empenho, o importante é que aquilo que é contado via linguagem e pode ser recebido pelo leitor, possibilita que o narrado se torne realidade pela linguagem.

Iser responde às certezas arraigadas no dualismo realidade/ficção com a inserção do imaginário, resultando numa relação triádica: real-fictício-imaginário. Nas palavras do teórico, essa oposição entre ficção e realidade pertence ao “repertório elementar de nosso ‘saber tácito’, e com esta expressão, cunhada pela sociologia do conhecimento, faz-se referência ao repertório de certezas que se mostra tão seguro, a ponto de parecer evidente por si mesmo”. (1996b, p.13) O caráter paradoxal da experiência literária se explica pelo fato de esta tornar possível o questionamento da oposição entre real e ficcional. Mas, para se investigar de que maneira a dicotomia é infringida, primeiro é necessário que se rompa com a oposição entre os conceitos e se conceba uma relação que incorpore o imaginário como uma terceira noção, cuja presença redefine o papel dos outros dois termos. Na mesma página, escreve Iser: “como o texto ficcional contém elementos do real sem que se esgote na descrição deste real, então o seu componente fictício não tem o caráter de uma finalidade em si mesma, mas é, enquanto fingido, a preparação de um imaginário”. É lícito afirmar que o fictício é uma realidade que se repete pelo efeito do imaginário. A ruptura dessa dicotomia possibilita melhor compreender a interdependência entre os conceitos. O projeto iseriano começa a se definir com mais força na amputação dessa determinação. Se a primeira forma de assumir a não determinação foi a criação de um terceiro termo, a “segunda forma de fugir da ontologização e da necessidade de decisão foi conquistada através do conceito de ‘atos de fingir’.” (MONTEIRO, 2003, p.41)

O teórico considera a existência de três atos no espaço do jogo, entre si intercambiáveis, que nomeia como “atos de fingir”: ato de seleção, de combinação, de autoindicação (como se). O ato de seleção engendra a intertextualidade; no segundo ocorrem as transgressões intratextuais do léxico aos personagens, estabelecendo um espaço de jogo em que o presente é sempre duplicado pelo ausente. Na autoindicação ocorre a duplicação

---

como uma atividade dialógica, em que a representação existe, mas não representa algo anterior, ela é produto de uma troca, um efeito de ir e vir, conforme conclui o autor em *Mimesis: desafio ao pensamento*. (COSTA LIMA, 2000, p. 398)

literária, através de sinalizações que vêm a estabelecer o contrato entre autor e leitor. É quando se evidencia como discurso encenado, o universo textual é colocado sob o signo do “como se”. Nas palavras do teórico:

o ato de seleção abre um espaço de jogo entre os campos referenciais e sua deformação no texto; o ato de combinação abre outro espaço de jogo entre a interação recíproca dos segmentos textuais e o ato do como se abre um espaço de jogo entre um mundo empírico e sua metaforização. (ISER,1996, p. 265. Grifos meus)

Se, por um lado, o real se torna um pouco menos evidente e sugere que tem muito de inventado, por outro, a indeterminação e o caráter difuso do imaginário cedem um pouco, e aquilo que estava na imaginação se realiza, torna-se mais próximo e mais real. Embora o imaginário se ofereça à experimentação de modo difuso, informe, fluido e sem um referencial específico, ele é condição para superar o existente e projetar o ainda inexistente. O imaginário, análogo a um espaço aberto, permite a invenção do possível e anuncia uma outra realidade. Nesse processo, o imaginário perde seu caráter fluido, algo do imaginário transborda para o real e para o fictício. O texto que resultou da realização do imaginário, requer do leitor a capacidade de (re)produzir o objeto imaginário por ele realizado, processo semelhante àquele utilizado pelo autor na sua elaboração e é através dos atos de fingir, pelo imaginário, que o leitor consegue penetrar a obra, também pelo que não foi dito, mas que por ele é imaginado, o ficcional exige o acionamento de um imaginário que atua tanto no autor como no leitor de forma similar. A interação texto/leitor parte das estruturas do texto, as quais são, ao mesmo tempo, de caráter verbal e afetivo. Este duplo caráter diz respeito ao efeito causado no leitor, quando em contato com estruturas verbais. (ISER,1976a, p. 51)

Por um lado, a realização do imaginário vai oferecer uma forma objetiva e uma determinação precisa às difusas formas do imaginário, “... portanto, se verifica uma transgressão de limites, que conduz do difuso ao determinado [...]. Nos atos de fingir, o imaginário ganha uma determinação que não lhe é própria e adquire, deste modo, um predicado de realidade”(2002, p.975); é desse entrelugar que o ato de fingir acessa o mundo e se conecta ao imaginário, momento em que se processa a transgressão de um e de outro. Desse modo, é possível depreender que as experiências pessoais de Ana Maria e o seu mundo vivencial são deformados na transposição textual, os elementos perdem sua conformação

originária e se irrealizam na construção da narrativa. No texto, a realidade é transformada em signo de uma outra coisa e o imaginário se configura por essa transformação, a ficção é criada desse processo. Embora frequente, a transgressão como projeto estético, que postula a desconfiança do leitor, que exige sua atenção e “isca-a com o risco”, é aquela que favorece a chancela de qualidade; nesta categoria é possível incluir Ana Maria Machado.

Prosseguindo nessa reflexão, a narração ficcional é o campo de ação onde um processo lúdico de fingimento é ativado e abre, dessa forma, o livre acesso da escrita ao imaginário. O que se dá, a partir de então, é um jogo que possibilita, através da mimese verbal, a encenação de uma realidade que, imediatamente, se faz imaginária e, assim, se inscreve no mundo do fingimento. O mundo do texto é entendido “como se” fosse um mundo real, portanto relacionado com algo que ele não é. O texto que se ancora no jogo do fingimento é, necessariamente, marcado pela ambiguidade dos eixos do real que se vinculam a algo irreal ou impossível e, como fingimento, desincumbe-se de todo condicionamento do mundo vivencial. Nesse deslizamento, é possível organizar formas e configurações para experiências incognoscíveis no plano cotidiano, como aquela processada na novela *Do outro mundo*, ao se dar voz a um narrador morto, fantasma, portanto, criando-se um espaço para uma alteridade imaginária. Nas postulações iserianas:

O texto ficcional [...] funciona, preferencialmente, como um meio de tornar o imaginário acessível à experiência fora de sua função pragmática. Ao abrir espaços de fingimento, o ficcional compele o imaginário a tomar uma forma, enquanto, ao mesmo tempo, age como um meio para sua manifestação. (1999, p.71).

Entende-se o espaço da ficção como um espaço de atualização, “presentificação”, que é conquistado no momento da leitura. Para esse momento atual, que não é de modo algum adâmico nem imaculado, convergem as ficções do passado, que serão (re)atualizadas, e as ficções do devir, no presente imaginadas. Todos esses tempos e ficções são intensamente negociados e atualizados no momento da leitura, para o agora, para onde todos os espaços convergem. Como portadores de uma narrativa ficcional, que se abre também ao campo do fingimento por parte do leitor, os textos criam um campo de encenação onde todos os elementos estão condicionados pelo jogo. Umberto Eco (1994) enriquece a discussão iseriana sobre o fingir:

O leitor tem de saber que o que está sendo narrado é uma história imaginária, mas que nem por isso deve pensar que o escritor está contando mentiras. De acordo com John Searle, o autor simplesmente *finje* dizer a verdade. Aceitamos o acordo ficcional e  *fingimos* que o que é narrado de fato aconteceu. (p. 81, Grifo do autor)

Os relatos da realidade, ou metafatos, são transpostos para um plano de fingimento, portanto tudo o que existe no referencial empírico está sujeito ao implícito no mundo da ficção, condicionado pelo relato de fragmentos da realidade transformados pela imaginação e que opera em ambos os lados, do autor e do receptor. Ana Maria escreve sobre o fingir na sua obra:

Ainda mais que vivo disso. De fingir [...] com palavras. O que eu finjo [...] É ficção – termo da mesma família, mas aplicado a fingires menos palpáveis. [...] Como, aliás, já descobria um de meus poetas favoritos, Fernando Pessoa [...] Por mais que eu fingisse que era igual e ia conseguir, acabei tendo que reconhecer que não consigo fingir e sair agora mesmo inventando um conto exatamente como pediram. Coisas da diversidade entre os escritores e da diversidade dos momentos de um mesmo escritor. (2001, p.66)

Ana é consciente desse fazer literário que se dá mediante os atos de fingir postulados por Iser, no qual se multiplica em inúmeros personagens que inventa. A ficção literária possibilita a condição extática da pessoa, estar, simultaneamente, em si mesma e fora de si, estar no outro (outros). Permite ao sujeito reconhecer sua incapacidade de autodefinição. Conforme pensamento iseriano:

... Esta encenação de alteridade visa a uma experiência imaginária libertadora, que desfaz os laços que ligam o homem aos papéis sociais e às identidades restritas que lhe são fixadas no seu cotidiano. A alteridade vivenciada através da mimese visa a uma liberação das limitações sociais e também [...] das restrições biológicas. (2002a, p.116)

Ao produzir imaginariamente formas alternativas de ser, a ficção poética se articula à necessidade básica do homem de representar a experiência de si mesmo no outro. Se a ficção é constituição encenada de uma alteridade, se ela é produção da diferença sob o horizonte da semelhança, e se é irrealizadora e despragmatizada por sua tematização

imaginária, ela não pode ser mais compreendida como legitimadora dos modelos que definem o ser e o mundo “real”. Pelo contrário, a função antropológica da ficção literária é cumprida quando ela permite a desestabilização da ilusória identidade através da integração entre o eu e a alteridade. A escritora Anna Cláudia ratifica essa ideia ao falar sobre seu processo de criação:

...Pois mentir era falar sobre algo que existia, e eu não fazia isso. Eu inventava pessoas e histórias que não eram reais, mas que passavam a ser reais para mim. Eu inventava o mundo em que eu queria viver, inventava as coisas que eu queria ter, inventava a vida como eu gostaria que ela fosse. E, por meio desse faz-de-conta, fui criando novas realidades. [...] Portanto, livro para mim sempre teve vida pulsante... (2006, p. 120)

Assim também o narrador/personagem da novela *Do outro mundo*, como escritor que é, escreve o seu texto a partir do que ouve, lembra e inventa: “Pronto! Mais uma coisa para eu ter que contar a você também... pensei. Era um trabalho que não acabava mais. Escritor não tem descanso. O jeito era prestar atenção.” (MACHADO, 2002, p.107) Ana Maria, à semelhança de seu narrador, admite que suas histórias são retiradas de seu cotidiano (presente ou lembrado), das pessoas com as quais se relaciona e dos livros que leu os motivos para a sua criação: “... Acho que um livro começa muito antes da hora em que a gente senta para escrever. É um jeito de prestar atenção no mundo, em todas as coisas, nas pessoas, e ficar pensando sobre tudo...”<sup>19</sup>. A respeito dos temas favoritos, ela afirma que cada vez está querendo contar uma história diferente, acontecida com ela mesma ou com alguém de seu convívio, histórias que ela transforma com imaginação.

Em *Do outro mundo*, Ana Maria cria uma situação imaginária, impossível na *vida real*, mas possível no plano da ficção, no qual as noções de tempo e espaço ganham novas dimensões e um olhar revelador do insólito. Isto tem a ver com o universo da literatura, o que é diferente do universo do viver. Anna Cláudia Ramos chama de “estética do imaginário” à “estética que nos faz perceber e sentir o mundo por meio da imaginação [...], conseguindo fazer um excelente contrato de comunicação com as crianças”(2006, p. 152) , viagem por um mundo imaginário, mas totalmente real no âmbito da ficção. Como Lobato, Ana Maria encontrou no faz de conta a fórmula de nunca parar de inventar outras vidas para viver e novos mundos para morar, mundos que, ao serem criados, passam a existir.

---

<sup>19</sup> Site oficial. Caderno de notas. Disponível em:< [www.anamaria.com.br](http://www.anamaria.com.br)>. Acesso em: 02/08/2007

O despir da ficcionalidade, ao se projetar para fora dos quadros de referência onde foi inicialmente localizado, constitui outro elemento importante na descrição iseriana. É em razão dessa peculiaridade que o texto ficcional posiciona o leitor entre o mundo que foi referência para a ficção, que não é, nem representa o mundo, mas o perspectiviza, criando contrastes, descortinando a percepção e induzindo à comparação. Reforça o que venho discutindo, balizada na teoria de Iser, este pensamento de Costa Lima:

Quando, pois, afirmamos que a formação discursiva própria à literatura tem um caráter não-documental, uma radicalidade não-documental, não tornamos nosso enunciado congruente com a noção beatífica de ficção – i.e, de ficção como um território que não se contamina com a realidade. Afirmamos, sim, que o discurso literário não se apresenta como prova, documento, ou testemunho do que houve, porquanto o que nele está se mescla com o que poderia ter havido; o que nele há se combina com o desejo do que estivesse; e que por isso passa a haver e a estar. (1986.p. 195.)

A realidade, alcançada pela ótica do imaginário, relativiza a concepção convencional do mundo, porque, através dessa ótica, descobrem-se novos prismas daquilo que, sendo possível na imaginação do escritor e do leitor, se torna real. A transformação mágica do que está à volta do autor leva-o a apreender vários matizes e imagens quando “espia pra dentro”.<sup>20</sup> No plano de dentro é que ele questiona intensamente a realidade, porque a vê sob diversos ângulos e de forma mais profunda, indo além do previsível e do superficial, que só é possível pelo olhar à distância.

No que concerne ao leitor, é de se esperar que um contingente oriundo de sua experiência prévia se imiscua no processo, o que fará com que as representações nunca se deem como um saber autônomo e dessas experiências dissociado. A leitura possibilita uma subjetividade que tem a durabilidade de um efeito e, mesmo assim, concorre para a organização do mundo experimentado.

---

<sup>20</sup> Parte do título de um conto de Ana Maria: *O menino que espiava para dentro*, empregado no sentido de olhar com imaginação.

### 2.3 Processo narrativo: Oscar Tacca (1978)

*É preciso aceitar o paradoxo: o autor cria o mundo do seu romance; mas também esse mundo se cria a si próprio através dele, transforma-o em si mesmo, obriga-o a entrar no jogo das transformações, para se manifestar mediante ele.*  
Oscar Tacca (1983)

O pensamento de Ana Maria acerca de sua produção literária se coaduna com a reflexão de Oscar Tacca sobre a ficção: “.O romance é a imagem depurada de uma certa dimensão do mundo: aquela que é dada pelo que o homem sabe, por si e pelos outros, e , sobretudo, pelo que sabe que não sabe, de si e dos outros”... (1978, p.17). O que interessa da experiência de vida de Ana Maria são as leituras que realizou, de livros e de mundo, que, resgatadas pela memória e (re)criadas pela invenção, constituem elementos fundadores de sua obra.

A crítica literária contemporânea procura, no limite da obra de arte, as informações necessárias à sua análise e apenas mediante critérios cautelosos busca informações extratextuais que possam com ela corroborar. Oscar Tacca afirma que a “arte reside nessa solidariedade entre um universo mental e uma construção sensível, entre uma visão e uma forma.” (1978, p.13) Foi, pois, no âmbito do texto literário, nos limites de sua estrutura organizacional, que busquei melhor compreender o processo criativo de Ana Maria, atenta às pistas que seu narrador pode fornecer.

Se a pretensão foi proceder à análise do texto *Do outro Mundo* pelo estudo do narrador, tornou-se fundamental compreender esta categoria mais profundamente. Segundo Oscar Tacca, para se entender o que vem a ser narrador<sup>21</sup>, é necessário, antes de tudo, distinguir entre as categorias de autor e narrador. Conforme escreve o teórico, a função de contar assumida pelo narrador é inquestionável, e assim formula sua conceituação:

O narrador, que não é simplesmente o autor, nem tão pouco um personagem qualquer, pode parecer uma enteléquia<sup>22</sup>. Figura inacessível e fugidia, a sua

<sup>21</sup> Vocábulo derivante do termo latino “narro”, que significa “dar a conhecer”, “tornar conhecido”, o qual provém do adjectivo “gnarus”, que significa “sabedor”, “que conhece”. Por sua vez, “gnarus” está relacionado com o verbo “gnosco”, lexema derivado da raiz sânscrita “gnâ”, que significa “conhecer”. O narrador é a instância da narrativa que transmite um conhecimento, narrando-o. ALVES, Jorge .s.v. Narrador. *E-Dicionário de Termos Literários*, coord. de Carlos Ceia, ISBN: 989-20-0088-9, Disponível em: <<http://www2.fcsh.unl.pt/edtl/verbetes/N/narrador.htm>>. Acesso: 02/03/2010

<sup>22</sup> Conceito aristotélico que se refere a qualquer realidade que atingiu seu ponto de perfeição.



identidade, fácil de se confundir ou de perder-se entre os outros planos do romance, precisa de ser determinada com uma certa simplificação ideal: como um modelo virtual, como uma categoria de um *sistema de descrição*, dotada de uma clareza e de um rigor que raramente possui na realidade do texto. (1983, p. 63. Grifos do autor).

Quando se trata de autoria, parece que a elucidação se dá aparentemente pelo não ser do que pelo ser. O autor não é o homem referencial, com endereço determinado e documentação registrada, também não é aquele que escreve. O conceito de autoria supõe uma entidade de *ofício* (poético) instigada a criar e/ou haver criado um mundo. Nas palavras de Tacca:

A categoria de ‘autor’ é a do escritor que põe todo o seu ofício, todo o seu passado de informação literária e artística, todo o seu caudal de conhecimentos e ideais (não só as que sustenta na vida real) ao serviço do sentido unitário da obra que elabora. Esta entidade a que chamamos ‘autor’<sup>23</sup> surge muitas vezes na obra, por detrás do narrador, não confiando inteiramente nele, arranjando, compondo, aclarando, acrescentando, completando. (1983, p.19)

Ainda que a figura do autor espreite sobre os ombros do narrador, um pequeno esforço de abstração permite fazer a distinção entre um e outro. Tacca assevera que o narrador é a única realidade do romance, por isso mesmo seu eixo sustentatório, sem o qual o romance deixa de existir. Sua voz é a única que se ouve, mesmo não sustentando personalidade alguma, por se tratar de uma abstração.

Ao pretender aprofundar o estudo do narrador, é de fundamental importância entender que ele, juntamente com seu destinatário, se situa entre o autor, com este se confundindo às vezes, e o leitor, sempre virtual. Nesse jogo estético, autor e leitor devem emudecer, cada um cumprindo a função que lhe cabe exercer, qual seja: ao primeiro a de contar e ao segundo a de se inteirar do que lhe é contado.

A quem pertenceria, então, essa voz que, ao quebrar o silêncio, se intromete, interpondo-se à voz do narrador? Para Tacca, essa voz que se manifesta intrusa corresponde

---

<sup>23</sup> E esse era o sentido primitivo: autor, do latim auctor, de augere, aumentar, acrescentar, TACCA(1983).

às conhecidas intrusões do autor- “convenção puramente ideal”<sup>24</sup>-, intervindo no curso natural da narrativa, ora “dissimulada e subtil”, ora “descarada e insuportável”.

A relação entre experiência vivida e ficção perpassa toda a obra de Ana Maria. As noites de verão das serras de Manguinhos, Espírito Santo, eram povoadas de histórias encantadas que capturavam o olhar atento e ouvidos aguçados da menina Ana, que adulta relata: “...com meus avós, junto à natureza e às tradições. Como não havia eletricidade, todas as noites as pessoas se reuniam para contar e escutar histórias. [...]Tenho certeza que sem os verões em Manguinhos eu escreveria bem diferente.”(1999, p.12) Ana Maria justifica serem esses verões a razão de sua escrita: “Foram a principal fonte na qual me alimentei de histórias e do prazer de ler pela vida afora.”(1996, p.14) Como noutra momento comentei, a neta Ana Maria ouvia as histórias de sua avó Ritinha encantada com tamanha sabedoria e parte desse contexto trouxe para sua escrita. Convém reafirmar que é em condições adversas, no campo da possibilidade de ser, que a ficção se realiza, por isso mesmo, experiência e invenção se misturam na composição de uma nova realidade, a ficcional. A narrativa de Ana Maria Machado se entrelaça à sua autobiografia, mas é ficção. A título de exemplo, cito este fragmento da novela *Do outro mundo* em que essa imagem de contação de história real na infância da autora é (re)criada pela linguagem ficcional que remete aos contos de fadas:

Depois que Dona Carlota se instalou, se recostou numa almofada que a neta tinha trazido, e esticou as pernas para apoiar os pés num banquinho [...] É a mesma, Elisa, a mesma história. E é também a história de nós todos, da nossa família, deste sítio e desta pousada.[..]Há muitos e muitos anos...(2002, p.86-7. Grifos meus)

As memórias são uma busca de recordações com o intuito de evocar pessoas e acontecimentos que sejam representativos para um momento posterior, no qual o narrador escreve. Constituem a fonte que recebe, como o rio os seus afluentes, elementos da imaginação e, transformada, deságua como ficção. Assim, ao ler/reler textos e o mundo e ao contar/recontar histórias ouvidas ou inventadas, a autora amplia suas experiências, ordena ideias e sentimentos, em princípio desordenados, constrói uma estrutura de referências e

---

<sup>24</sup> É habitual transferir também essa função para o narrador. Martinez Bonati distingue, assim, a linguagem mimética da não mimética do narrador. Todorov chama-lhe ‘nível apreciativo’: diz que é inerente à obra e distinta da obra do autor real. Desaparecem, pois, as intrusões do autor. TACCA(1983).

sentido, que lhe permite melhor compreender a si mesma e a natureza humana e, mais, incorpora à sua consciência níveis diferentes de realidade:

Como tenho dito outras vezes, escrever para mim, obedece a dois impulsos. Por um lado, a tentativa de fixar uma experiência fugidia, assim, viver a vida com mais intensidade, aprendendo nela alguns aspectos que não havia percebido ainda [...] O outro impulso é a minha vontade de compartilhar essa visão e essa compreensão [...] Para isso, conto com a palavra escrita e os recursos que minha língua me oferece. Aí que tudo se origina - em meu amor pelo idioma. (MACHADO, 2001, p. 102)

O caminho menos arriscado para o “conhecimento poético” de uma obra passa, necessariamente, pelo texto; quer a obra se explicita nas linhas, quer esteja oculta nas entrelinhas, é preciso compreender o mecanismo usado na sua elaboração, que varia de um texto para outro e de autor para autor. Segundo Tacca, na maioria dos romances, o narrador é uma ausência, quando muito uma voz, como em qualquer relato anônimo, uma abstração feita a partir do texto e nele é confinada. A perspectiva cambiante e envolvente do romance provém do efeito da voz do narrador, das vozes, melhor dizendo. A polifonia assumida pelo narrador, num subtil jogo de espelhos, dificulta a sua identificação, provocando estranha complexidade. Essa voz não é a do autor, ao qual cabe o papel de “catalizador [sic] de certa linguagem”<sup>25</sup>, mas também não é de uma figura imaginária, que se mostra tão familiar às vezes, segunda Tacca:

Por detrás deste disfarce está o romance, que se narra a si mesmo; está o espírito deste romance, onisciente e onnipresente deste mundo artístico. É preciso aceitar o paradoxo: o autor cria o mundo do seu romance; mas também esse mundo se cria a si próprio através dele, transforma-o em si mesmo, obriga-o a entrar no jogo das transformações, para se manifestar mediante ele. São quase as mesmas palavras de Michel Butor: ‘Há uma certa matéria que se quer dizer; e, em certo sentido, não é o romancista que faz o romance, é o romance que se faz sozinho, e o romancista não é mais do que o instrumento da sua vinda ao mundo, o seu parteiro; é sabida a ciência, a consciência, a paciência que isto implica’. E Jean Pouillon: ‘A forma deve resultar de uma exigência do conteúdo; é um molde que se molda e não que molda’. Todorov, por seu lado, adverte: ‘Temos, pois, uma quantidade de dados sobre o narrador, que deveriam permitir-nos apreendê-lo, situá-lo com

---

<sup>25</sup> “catalizador [sic] de certa linguagem”- expressão de Georges Jean, *Le Roman*, Seuil, Paris, 1971, p.142. TACCA(1983,18).

precisão; mas essa imagem primitiva não se deixa aproximar e reverte constantemente máscaras contraditórias, desde as de um autor de carne e osso à de um personagem qualquer’. Enfim, ‘romancista seria uma espécie de catalizador [sic] de certa linguagem’. (1983, p.34-35).

Essa longa citação se fez necessária para mostrar quão movediço é tentar precisar um conceito no terreno da literatura. Nela conceitos herméticos não encontram ancoragem, abrem-se ao campo da possibilidade para aportar na importância da matéria narrativa e tentar aí situar as categorias do autor e do narrador. A atmosfera que envolve o romance é provocada por um narrador que é semelhante à água, que escapa à menor tentativa de se prender com as mãos; quanto mais se tenta dar um contorno definido, maior precisão e definição ao narrador, maior é o número de máscaras sob as quais ele se esconde, fragmentando-se em “identidades” contraditórias. Numa narrativa, dar voz a um narrador, mesmo considerando-o como uma identidade definida pelo relato, que se manifesta por meio de linguagem metafórica e que detém a credibilidade do leitor, não é suficiente para precisar que a voz que se manifesta no texto seja, de fato, a do narrador. Nas palavras de Tacca:

À margem desta linguagem estritamente narrativa encontramos dúvidas, interrogações, apreciações, reflexões, generalizações – aquilo a que se convencionou chamar ‘intrusões’ – que atribuímos ao autor: essas dúvidas, essas reflexões, nem sempre traduzem o pensamento real do escritor, do homem-que-escreve. Tais reflexões, que não podem pertencer ao narrador – porque é outra a sua missão – também não costumam ser do homem: são exigidas pela obra e apresentadas pelo oficiante. (1983, p.18)

É possível perceber que há uma tensão entre as categorias de narrador e autor; por estar o autor sempre presente, raramente se mantém calado, o que provoca ambiguidade na identificação da voz narrativa em muitos romances, novelas e/ou contos. O ideal é que o autor se mantenha calado e a sua voz restrita à categoria de narrador, mas, se a voz do narrador se legitima, a do autor parece “intrusa”. “Se o autor fala através do narrador, o narrador ‘dissimula’ juízos e opiniões do outro”, em outras circunstâncias cede o autor. (TACCA, 1978, p.38)

O escritor deve saber e também precisa sentir que o narrador não pode se confundir com o autor. Rosa Monteiro, em *A louca da casa*, cita Julian Barnes quando este afirma que “os romancistas não escrevem sobre seus assuntos, mas em torno deles” e, a seguir, escreve: “E Stephen Vizinczey arredonda este pensamento com uma frase precisa e

luminosa: ‘O autor jovem sempre fala de si mesmo, até quando está falando dos outros, ao passo que o autor maduro sempre fala dos outros, mesmo quando fala de si mesmo’. (2004, p.190) É o entorno da vida de Ana Maria que se transforma em obra de arte. É importante para o romancista manter certa distância daquilo que narra, pois, quanto mais se afasta de sua realidade, mais mergulhará dentro de si mesmo; opostamente, e comprova-o o escritor inexperiente, quanto mais tenta falar de si, quanto mais se aproxima do relato, dele mais se distancia. Aí reside outro paradoxo: quanto mais o escritor se afasta, mais se reconhece na obra; o artista necessita saber que a obra deve representá-lo como ser humano, de uma maneira simbólica e profunda, o que nada tem a ver com a representação de seu mundo empírico.

Com o advento do modernismo, os escritores realistas proclamam a objetividade, a imparcialidade e a impassibilidade, como se fosse simples a adoção desses recursos. O que se pode falar é em graus de parcialidade, uma vez que não existe um discurso isento de ideologia, genuinamente referencial. A impossibilidade de neutralidade absoluta acabou por gerar a técnica da “transcrição”, afirma Tacca. Em vez de o autor buscar o impossível, a referencialidade absoluta, ele não assume a autoria: “Não escrevi, só transcrevi”. O autor nega a autoria sob a máscara de editor, compilador ou redator, escapando, assim, à objetividade do relato. Assinala Oscar Tacca que o artifício da escamoteação do autor pode ocorrer em maior ou menor grau, conforme se busca a objetividade e verossimilhança, caminhos diferentes pelos quais progride a narrativa. Se o primeiro aponta para a pretensa imparcialidade do autor (subtração da autoria), o segundo busca a credibilidade para o que é narrado (apresentação de provas e indícios da ‘realidade’ documental). Em ambos os casos, o que se pretende é convencer o leitor, desconfiado, de que o que se narra de fato aconteceu. Nas palavras de Tacca, “...multiplica-se as cauções. Acumula indícios de garantia. Põe o sobrenatural em oposição a dados naturais...” (1983, p. 48). Ana Maria faz uso deste artifício para dar credibilidade ao que narra em *Do outro mundo*; como já dei conhecimento, o narrador da novela é um espectro.

Essa novela parece pertencer ao grupo de romances de coautoria que se situa, segundo Tacca, entre a total ausência do autor e o artifício do autor-transcritor, relato em que, no primeiro capítulo, o romancista prepara as condições - a moldura, para que um personagem relate a sua história - que é a história do romance.(1983, p.43) O primeiro capítulo da novela *Do outro mundo* contribui, assim, para estabelecer a perspectiva do relato; nele, o narrador Mariano tece a moldura e se prepara para contar a história que se dá em coautoria. Fixa a situação do transcritor e, numa espécie de confiança autoral, se desculpa com o destinatário

de seu discurso por não se sentir capaz para realizar a missão que lhe fora atribuída. Mariano recusa a sua plena condição de autoria; embora admita ser quem escreveu a história ‘real’ de Rosário, essa história não lhe pertence. Ainda assim, divide o relato com uma amiga, que, segundo o autor/narrador, domina melhor o idioma: “Mas não pensei que ia ser por escrito. Nem que a Elisa ia me ajudar tanto, fazendo a revisão, dando palpite, usando as coisas que ela aprendeu nas leituras. Por isso é que estou conseguindo.” (MACHADO, 2002, p.77) Esta flutuação entre autor e transcritor cria um clima de ambiguidade para a novela, que prejudica o seu *status* e deixa também confuso o leitor. Barthes, assinala que:

em geral, a nossa sociedade escamoteia, o mais cuidadosamente possível, a codificação da situação de relato: já não se contam os processos de narração que tentam dar naturalidade ao relato que se vai seguir, fingindo dar-lhe como causa uma ocasião natural e, se se pode dizer, ‘desinaugurá-lo’; romance por cartas, manuscritos pretensamente achados, autor que se encontrou com o narrador, filmes que lançam suas histórias antes do genérico. (BARTHES apud TACCA1983, p.50).

Frente à impossibilidade de eliminar os signos do código narrativo, joga-se com eles como se eles não existissem e se chega ao que Tacca denomina de “verossimilhança de segundo grau”, recurso que perpassa a ironia, uma vez que o leitor, embora saiba tratar-se de uma ilusão, aceita dela participar.

É saber generalizado que há na leitura, em diferentes graus, um consentimento de ilusão, não que o leitor tome a ficção por realidade, mas aceita o jogo, admite haver verossimilhança, uma verossimilhança convencionalizada pela ficção, pois “... em rigor, o romance nunca é verossímil: finge verossimilhança<sup>26</sup>”. (TACCA, 1983, p.59). Ao entrar no jogo ficcional, o leitor firma o “pacto romanesc<sup>27</sup>”, resulta daí a ironia de que fala Tacca; mesmo sabendo se tratar de engodo, de enganação, o leitor se deixa seduzir pela história, à semelhança do que ocorre na brincadeira infantil, afinal, sabe que tudo não passa de um “como se”, de um faz de conta, num processo de ativação consciente e intencional do imaginário. A literatura passa a ser entendida como operação que transforma a experiência do

---

<sup>26</sup> “Até que ponto cremos nas ficções que nos propõe a arte? O que importa, penso eu, não é crer nelas, mas na plenitude da imaginação que as sonhou”. (Jorge Luis Borges, “El arte de Susana Bombal”, in La Nación, Buenos Aires, 23-5-71).

<sup>27</sup> Esta expressão é de Philippe Lejeune (LEJEUNE, 2008).

homem e sua percepção do “real”, processado pelo imaginário, em obra ficcional, consideradas as limitações e as potencialidades que essa experiência envolve.

No campo das linguagens, a memória permite promissora intersecção entre experiências vividas e a ficção, pois emerge de uma construção de linguagem, entendida como um mecanismo de laboração textual, base de constituição de representações vinculadas, em maior ou menor grau, com o verossímil. Não é possível trazer o acontecimento passado por inteiro para o presente; justamente por serem lacunares as lembranças do sujeito é que ele preenche os vazios com a imaginação; além disso, o autor seleciona daquilo que é lembrado apenas o que lhe interessa relatar. O sujeito que lembra já não é o mesmo de outrora, a lembrança varia de um plano temporal a outro, por ser incapaz de registrar a dinâmica do tempo e inábil para assinalar cada uma das unidades do compasso, ele “ficcionaliza”<sup>28</sup>.

Considerando que a memória é lacunar, reside na relação memória e escrita uma necessidade absoluta e uma incompletude imanente, contradição evidente, pois a memória, que serve de base à escrita, não é suficiente para constituir matéria para a ficção, necessitando do acionamento da imaginação para complementar as lacunas que a recordação por si só não consegue reconstituir; a ficção é, pois, germinada de um processo em que memória e imaginação se complementam. Na criação poética, o autor tem liberdade para alumiar os espaços sombrios dessa memória fragmentária e labiríntica, mantendo na obscuridade informações que pretende interditar. Aí reside a imaginação fértil herdada da infância da qual a escritora Ana se alimenta. Recordação e memória são termos distintos, faz-se necessária, portanto, a sua distinção. Para tanto, recorro a Oscar Tacca:

A recordação é um estado, a memória um acto. Para que a recordação se torne presente na consciência é necessário que a memória a obrigue a isso. Toda a recordação surge de uma sombra, na qual se acha oculta. Esse lado

---

<sup>28</sup> Venho, há muito tempo, empregando o termo “ficcionalização”, sem me dar conta de ser ou não o vocábulo dicionarizado, incorporei o termo de tanto ouvi-lo no meio acadêmico, principalmente em estudos literários e crítica literária. Curiosamente, a dúvida surgiu justamente no momento em que o empregava nesta dissertação. Nenhum dicionário registra o verbo “ficcionalizar”. Desisto de empregá-lo? Não, melhor refletir. Vejamos, então, se consigo entender pelo menos de onde surgiu o termo. Temos na língua portuguesa o verbo «ficcionar», da mesma família que “ficcionalizar”, mas raros dicionários o registram. Supostamente, o termo “ficcionalizar” tem origem na palavra inglesa “*fictionalize*”, cujo processo de formação da palavra é similar ao processo empregado em nosso idioma, pelo acréscimo do sufixo ao radical do adjetivo. Assim são formadas grande parte das palavras derivadas da língua portuguesa: pela anexação de afixos à palavra primitiva. A mais comum é a formação de verbos terminados em “izar” a partir de adjetivos. Parece ser por este caminho que surgiu “ficcionalizar”. Uma hipótese aceitável. É difícil precisar se o verbete demora a fazer parte dos dicionários, mas é inquestionável o amplo emprego do termo no meio acadêmico, inclusive registrado em dissertações e teses. Reconhecido pelo uso, ganha identidade. Assim esclarecido, optei por conservar o termo no texto com essa pequena nota explicativa.

secreto, desconhecido, da memória chama-se esquecimento'. A memória viria, depois do meio-dia, com a tarde da vida. (1983, p.130)

A rememoração pressupõe uma atitude contemplativa, uma ideia de fixação e imutabilidade na relação entre o sujeito que contempla e o objeto contemplado, mas é pura ilusão. Entre o acontecimento e a narrativa do fato existe a noção de distanciamento<sup>29</sup> e de alcance limitado que o acontecimento pretérito suscita. Por não participar mais da cena observada, o contemplador tem dela uma imagem lacunar, embora acredite o contrário; por preencher os opacos com a imaginação, acredita-se estar diante do acontecido *ipsis litteris* como se deu, quando o que se tem é ficção. Cito, para ilustrar, um fragmento da orelha do livro *Do outro lado tem segredos*:

Ao escrever este livro, parti de lembranças muito concretas de minha infância no litoral do Espírito Santo. E também da observação de pessoas e coisas que continuavam existindo por lá naquele momento. Vários dos personagens existiram de verdade - a começar por meu amigo Bino, Benedito, filho de pescador, que ficava sentado na praia olhando o mar para avisar quando os cardumes de peixes se aproximavam e era hora de jogar a rede. Algumas das conversas dele com os amigos são ecos de conversas que todos tivemos diante da imensidão do oceano... (MACHADO, 2003, p.7)

Os momentos da infância vividos por Ana em Manguinhos e agora narrados são, na verdade, cenas fragmentadas e (re)elaboradas pela memória. Em flashes, avançando e retrocedendo no tempo, a recordação flagra cenas, colocando-nos face a face com o passado (re)visitado, mas é sempre uma interpretação do acontecido, nunca o fato como se deu. Reconheço que essa (re)construção não se dá como cópia de um modelo pretérito, o que seria

---

<sup>29</sup> O conceito de distanciamento usado neste texto aproxima-se daquele adotado no teatro de Bertold Brecht. Ao longo dos anos, o termo recebeu variadas denominações: *Verfremdungseffekt* (originalmente em alemão), *V-effekt* (países de língua inglesa) e nos países de língua portuguesa conhecido por Efeito-V, efeito de estranhamento, efeito de alienação. Elemento empregado para ilustrar aquele efeito que o drama deve produzir entre o público e os atores da representação teatral e o próprio texto da representação. O público devia ser alertado, ocasionalmente, para o valor puramente artístico da obra dramática representada, que pretende ser uma expressão teatral da vida e não uma rigorosa descrição dos fatos da realidade. O fenômeno de identificação dos espectadores com as personagens dramáticas devia ser acautelado, o mesmo se aplicaria à distância entre os atores e o texto representado. Neste texto, o efeito está relacionado ao estranhamento do sujeito que narra em relação à cena vivida no passado, que é na escrita representada. Posso fazer uma ponte com a relação que Costa Lima (2002) denomina de 'representação-efeito', a mimesis se explica pela diferença. CEIA, Carlos, s.v. Distanciação, efeito de alienação ou efeito-v (*verfremdungseffekt*), *E-Dicionário de Termos Literários*, Coord. de Carlos Ceia, ISBN: 989-20-0088-9, Disponível em:

<<http://www2.fcsh.unl.pt/edtl/verbetes/D/distanciacao.htm>>. acesso: 02/03/2010. Passim.



impossível, a memória é sempre suspeita e lacunar; principalmente quando se trata de literatura, a imaginação está sempre atuando. Toda memória, por conseguinte, pressupõe esquecimento, então (re)viver ou (re)construir o passado só é possível pelo filtro do indivíduo que agora narra, diferente em quase tudo daquele que viveu a experiência.

Embora a transcrição não se dê de forma escancarada, com o autor se travestindo de redator e discutindo no prefácio a sua participação na obra, falando quer do trabalho de seleção e ordenação, quer de proposta de correções ou total ausência delas por respeito aos originais, a novela *Do outro mundo* não deixa dúvidas quanto à fuga da autoria em diversas passagens do texto em que Mariano divide a função com outros personagens. Nas palavras de Oscar Tacca: “O autor flutua, como vemos, entre o ser e não ser, ou, melhor dizendo, entre ser e aparecer: desde a tímida presença até a ausência deliberada.” (1983, p.45).

Já foi abordado o quanto é difícil a tarefa de identificar e discutir a categoria do autor, que se dá sempre no limite do parecer. Em literatura a noção do autor supõe uma entidade que tem a poética como ofício. Se, no romance tradicional, a tensão entre a voz autoral e a voz narrativa já é bastante evidente, quando se trata de narrativa contemporânea, esta dificuldade se acentua. Se o autor fala através do narrador, o narrador finge juízos e opiniões daquele, mas se este hesita, a fraca voz do autor se revela. A dificuldade se agrava ainda mais e a ambiguidade se evidencia quando o romance de autor-transcritor é, à semelhança de *Dom Quixote* e da novela a que me dedico, construído em abismo, processo nomeado *mise en abyme*<sup>30</sup>, resguardadas as devidas proporções, em sucessividades infinitamente possíveis no primeiro romance e apenas uma história secundária (a de Rosário) dentro da principal em *Do outro Mundo*. Nas palavras de Tacca, como “a *extrapolação dos antigos relatos ‘incrustados’* (os franceses falam de ‘*enchassement*’ ou ‘*encartage*’).” (1978, p.55). Neste caso, a voz narrativa delega a voz para outro narrador de outra história que nasce dentro da história principal.

---

<sup>30</sup> Segundo conceituação de Annabela, a *mise en abyme* consiste num processo de reflexividade literária, de duplicação especular. Tal autorrepresentação pode ser total ou parcial, mas também pode ser clara ou simbólica, indireta. Numa modalidade mais simples, mantém-se no nível do enunciado: uma narrativa vê-se sinteticamente representada num determinado ponto do seu curso. Noutra modalidade, um pouco mais complexa, o nível de enunciação seria projetado no interior dessa representação: a instância enunciativa se configura no texto em pleno ato enunciatório. A modalidade mais complexa abrange ambos os níveis, o do enunciado e o da enunciação, fenômeno que evoca, no texto, quer as suas estruturas, quer a instância narrativa em processo. A *mise en abyme* favorece, assim, um fenômeno de encaixe na sintaxe narrativa, ou seja, de inscrição de uma micronarrativa dentro da outra principal, a qual, normalmente, arrasta consigo o confronto entre níveis narrativos. RITA, Annabela. *Mise en abyme*. In.: E-Dicionário de Termos Literários. Coord. Carlos Cea. ISBN: 989-20-0088-9, 2005. Disponível em: <[http://www2.fcsh.unl.pt/edtl/verbetes/M/mise\\_en\\_abime.htm](http://www2.fcsh.unl.pt/edtl/verbetes/M/mise_en_abime.htm)>. Acesso em: 18.02.2010.

A ambiguidade vai crescendo à medida que se tenta estabelecer os limites da autoria. Mas a qual autor referir? A Ana Maria ou a Mariano? Se se fala da história principal, Ana Maria, portanto, tem-se como limite de uma crescente busca de objetividade uma autora que intervém no relato com juízos e opiniões, que se dissimula na voz do narrador Mariano em algumas passagens. Mas se é Mariano o convocado, autor fictício da narrativa secundária e não menos importante que a primeira, tem-se diante dos olhos o autor que declara não o ser e se delega transcritor do relato oral feito por Rosário. Mas Mariano não é a identidade criada pela autora de *Do outro mundo*, texto que constitui objeto deste estudo? É a essa autoria que este texto se refere doravante e à sua relação com o narrador (Mariano), que, por coincidência, também tem a função de autoria na segunda história. Assim oscila o autor entre o ser e o não ser e nesse ir e vir dessa identidade fugidia me enredo pelo ambíguo, enveredando por um caminho que se mostra movediço, a narrativa literária. Esse tipo de texto de autor-transcritor, segundo explicação de Tacca, é como que uma duplicação do romance normal. Com palavras do crítico:

Se adotarmos o esquema de Jakobson (destinador-mensagem-destinatário), apresenta-se-nos como uma cena dentro da *mensagem*, que o destinador oferece à contemplação do destinatário: dentro dessa cena voltam a encontrar-se destinador-mensagem-destinatário. Teoricamente, pelo menos, a série pode ser infinita... (1978, p.55).

O recurso do transcritor tende para a verossimilhança. Em literatura a verossimilhança é uma convenção, pois não provém de uma dicotômica relação de verdade/mentira entre o discurso e seu referente, mas entre o discurso e aquilo que os leitores aceitam como verdadeiro por convenção. É a regra do jogo ficcional: o que conta o romancista na voz do narrador não se questiona, aceita-se apenas, porque o que diz o relato é “verificável.” Sem essas leis do jogo, sem a aceitação incondicional do leitor em se submeter ao engodo, o romance deixa de existir. É condição *sine qua non*, neste jogo, o fingimento pactuado: de um lado o que é narrado dá aparência de verdade, passa confiabilidade, de outro há o assentimento mais ou menos consciente do artifício da fantasia. O leitor não pode negar, nem duvidar, por isso se fala em caráter mimético do discurso narrativo, a opinião comum do leitor se entrega às leis do jogo, sem cuja aceitação não há romance. É com base no fingimento anunciado e consentido que o romance se realiza.

A escritora e pesquisadora Anna Cláudia diz: “Essa história de criar textos é na verdade um criar mundos que não existem, mas que passam a existir à medida que são

criados. E eles podem ser semelhantes à realidade, pois muitas vezes falam sobre coisas possíveis de terem acontecido ou de acontecerem. [...]” (2006, p. 118-9). Alguns autores almejam uma forma de verossimilhança com *status* de verdade. Reclamam uma leitura do texto como documento, daí a utilização de variados recursos como aqueles mencionados neste texto. Na novela *Do outro mundo* a utilização do sobrenatural como evidência e o castiçal como prova material dão certa “garantia de verdade” aquilo que é narrado. O verossímil não é a semelhança com o real; trata-se de um discurso que se assemelha a um outro e este, sim, se assemelha ao real. Esse duplo jogo é a própria imagem da convenção narrativa. A verossimilhança remete para a relação da obra com o discurso que se reveste como real:

... O romance de transcritor, portanto, finge que finge... vamos fingir que isto (que lemos) não é fingimento (mas sim ‘documento’). Tal superfetação (como lhe chamava desdenhosamente Balzac) vista assim, parece um artifício complicado. O que o autor-transcritor propõe não é a realidade, mas (como dizia Barthes) um efeito de realidade. [...] se pode aplicar aquilo que disse Jean Rousset que é só por ficção que se exclui o fictício, que o romancista se dissimula para melhor aparecer... (TACCA,1983, p.59-60)

O narrador é aquele que traz a informação sobre a história que narra, por essa razão não lhe é permitido falsidade, nem dúvida, variando, apenas, a quantidade de informação que detém. Se não lhe cabe titubear sobre a informação que deve revelar, qualquer questão que surja no fio do relato pode ser atribuída ao autor, ao personagem ou ao leitor. Nessa linha de pensamento, o narrador precisa ter a informação para poder contar, mas o que ele conta é secundário, porque os temas variam segundo época e tendências, o “como” ele conta, a forma, é que determina o seu verdadeiro estilo. Assim como existe uma seleção quanto à forma de contar, de igual modo há uma decisão quanto ao como saber, daí advém o que se convencionou chamar de perspectiva do romance, segundo Tacca. O narrador pode se apresentar sob a forma de pronome pessoal “eu”; identidade de um nome próprio ou manter uma voz narrativa. Em qualquer dos casos, trata-se de um sujeito com existência textual, que tem como função narrar. Narrador e autor são, essencialmente, “seres de papel”, expressão tomada de empréstimo a Barthes (1966, p.19). Mesmo em se tratando de uma entidade cuja existência se dá nos limites da escrita, é sempre no primeiro plano, quer da audição, quer da consciência, que se manifesta a voz do narrador. E é neste sentido, e somente neste, que esta dissertação se acostou.

Tacca alerta para o fato de que o problema da delimitação do narrador e o das diferentes formas de narrar não se resolvem apenas na categoria do narrador, pois ela é insuficiente para nortear qualquer discussão nesse sentido. É necessário considerar, segundo o teórico, que “as variações estão sempre em relação às diferentes instâncias: autor, narrativa, narrador, personagens, tempo, destinatário. É só em função do jogo de tais relações que se pode caracterizar a estrutura de um romance determinado”. (1983, p.26).

Nesse terreno movediço que é o texto literário, em que nada se fixa, em que tudo é volátil, o pensamento se deixa mover por uma propulsão instabilizadora e pelo esforço de lidar com teorias em que os conceitos não possuem determinação ontológica, operando através de funções que não se fixam. À semelhança do que escreveu Rebeca Monteiro, que a “literatura é um caso-limite da produção mimética tanto porque confirma quanto porque põe em crise aquilo que engendra, criando corpos tão mais desestabilizadores quanto mais ambíguos ou quanto mais sabedores da ambivalência que os constitui.”(2003, p.50) Tendemos, assim, a conceitos cambiantes que só podem ser caracterizados na relação com outros conceitos igualmente variáveis. Essa possibilidade teórica instigou uma atitude investigativa frente aos textos ensaísticos de Ana Maria, engendrando os necessários entrelaçamentos teóricos dentro dessa perspectiva analítica.

Recordo algo que li da escritora e pesquisadora Gláucia de Souza sobre narrar e tecer e o poema Tecendo a manhã, de João Cabral, já faz algum tempo e não lembro em que publicação, desculpando-me pelas falhas da memória que preencho com a imaginação. A imagem construída por Gláucia não é a mesma aqui edificada, mas foi a imagem criada por ela que levou a esta outra, filha da primeira, sem dúvida. Narrar, tecer com os fios da memória, entrelaçar os fios da imaginação um a outro e formar um novelo, puxar mais outros fios e trançar aos primeiros, fazer laçadas até tecer uma teia com os fios da história. Compor o tecido da vida a cada manhã, passar adiante esse fio condutor de imagens, como o galo de João passou o seu canto a Cabral e mais além ao Melo, de pai para filho e de avô ao Neto (1973). História parindo histórias, parecença de real, imaginadas. Relatar é que mantém o homem vivo, enovelado pela astúcia da narrativa, da sua e de tantas outras histórias.

Encerro este capítulo retomando o ponto de minha teia. Os fios da imaginação infantil e juvenil, os fios da memória, os fios do imaginário da escritora são pontas que se entrelaçam no presente, numa espécie de (re)invenção da infância, que, ao chegar em trança, num todo, livro tecido, outro fio encontra de uma imaginação leitora, que certamente iniciará nova trança de gente e de histórias.

## CAPÍTULO 3: FRIVOLITÉ<sup>31</sup> DE ANANSE - ANÁLISE DA NOVELA

### 3.1 Era uma vez, num lugar distante: *Do outro mundo*

*.... são fragmentos do real e do imaginário aparentemente independentes mas sei que há um sentimento comum costurando uns aos outros nos tecidos das raízes. Eu sou essa linha.*

Lygia Fagundes Telles (1980)

*Do outro mundo* é uma envolvente história em que presente e passado dialogam. Para grande prazer de todos os leitores, essa história, que não é “histórica”, pode ser recontada sem grandes perdas estruturais para aquela considerada “verdadeira”, pelo contrário, ganhou muito mais força pela manipulação dos “fatos” trazidos à trama ficcional em forma de encantamento, num exercício de liberdade e despudor que pode alumiar, com a luz do fingimento, todos os discursos ditos “verdadeiros”, uma transgressão anunciada àquelas narrativas que se convencionou chamar de “reais”.

A narrativa foi encomendada por um editor holandês que desejava uma história de terror para compor uma antologia com autores do mundo todo. Após muito refletir sobre o que seria a coisa mais horripilante que podia imaginar, Ana Maria concluiu que nada amedronta mais que a falta de liberdade. A ideia da escravidão tomou forma e se desenvolveu numa longa narrativa já distanciada do projeto inicial do holandês, que não foi adiante. Para ela, muito além da revolta e da raiva, a escravidão é a coisa mais assustadora que a humanidade já inventou. (MACHADO, 2002, p.101).

Ana Maria não menospreza a capacidade de apreensão de seus jovens leitores. Assim sendo, usa, com algumas restrições, construções mais elaboradas. No texto em foco, ela emprega, sem parcimônia, dois recursos, aparentemente complexos, por gerar, num leitor menos experiente, muitas dúvidas sobre a voz narrativa. Essa ambiguidade resulta, em grande

---

<sup>31</sup> O “frivolité” são pequenos nós feitos com fios, trabalhado com “navete”. Parece ser um trabalho muito complicado no início, mas tem somente um ponto básico: o nó, formado por dois meios-nós que são construídos com um fio condutor interno. À primeira vista parece ser um trabalho muito frágil, mas os nós do fio são apertados a cada passo, resultando numa trama bastante resistente. Usando a imaginação, pode-se formar anéis, correntes e entremeados de nós que se combinam em infinitas possibilidades.

<<http://www.frivolite.arte.nom.br/Index.htm>>. Acesso em 17/10/2009.

parte, do emprego da construção em abismo<sup>32</sup> e da utilização do recurso de analepse, mais conhecido pelo seu similar do cinema: *flashback*<sup>33</sup>. O seu emprego se deve ao fato de existirem momentos em que é necessário explicar as vicissitudes do presente por confronto com acontecimentos passados, cuja recuperação é fundamental para a compreensão da história narrada. É o caso do incêndio na senzala e a circunstância em que se deu, fundamental para a movimentação da narrativa e consequente compreensão dos fatos narrados.

Por se tratar de uma construção em abismo, a ambiguidade é decorrência inevitável, requerendo do leitor atenção redobrada. Para evitar distorções na leitura, começo por fazer uma descrição do processo utilizado, para elucidar tudo o mais que virá em seguida. A novela *Do outro mundo* conta a história de Mariano, um narrador de primeira pessoa. Uma personagem estranha é introduzida na narrativa principal e, em algumas passagens da história, a ela é concedida a voz que passa a relatar, também em primeira pessoa, sua história de vida. Esse relato, entretanto, é entrecortado pela voz de Mariano, que, ao retomar a voz, num discurso em terceira pessoa, também fala acerca da história de Rosário. Mas é o foco narrativo em primeira pessoa que determina tudo o mais na história, desde a descrição das personagens à compreensão dos acontecimentos que se entrecruzam nas histórias principal e secundária.

Mariano conta a aventura de desvendar o mistério que envolve Rosário. Ela é um “fantasminha”, que vive num sítio, antiga fazenda de café, transformada em pousada pela mãe de Mariano e a mãe de seus amigos Léo e Elisa. Os três e Terê, amiga comum, vão descobrindo os fatos ali ocorridos nos anos terminais da escravatura e relatados pelo espectro da garota escrava. A escravidão é lembrada por Rosário e questionada pelas crianças, que dela tomam conhecimento, no presente, pela voz de quem a viveu, diferente daquela ouvida na aula de História pelas crianças. Uma mesma história contada de perspectivas diferentes, uma reconhecida como fato e apenas citada na narrativa e a outra, inventada; e tal forma, descrita em detalhes, dá aparente caução do fato. Qual das duas seria mais verdadeira? Não

<sup>32</sup> Construção em abismo, vide nota de rodapé número 29, na página 76.

<sup>33</sup> Na narrativa literária ou cinematográfica, diz-se de todo fato que, pertencendo ao passado, é trazido para o presente da história relatada. Trata-se, portanto, de um fenômeno de anacronia, a que também se chama *flashback*, *cutback* ou *switchbac*. O *flashback* joga com a estrutura narrativa; pode corresponder à produção de uma presença anamnésica dos acontecimentos atuais com outros ocorridos no passado, gerando uma espécie de profundidade afetiva. É, em geral, utilizado para provocar efeitos de suspense, guardando em reserva a solução do enigma narrativo até ao desfecho da ação. Tanto as unidades relacionais como as unidades representantes distinguem-se das unidades referenciais e dísticas. Enquanto as unidades relacionais e as unidades representantes remetem para outras unidades presentes no texto, as unidades referenciais remetem para objetos do mundo, real ou fictício, e as unidades dísticas remetem para as instâncias enunciativas. RODRIGUES, Adriano Duarte, E-Dicionário de Termos Literários, coord. de Carlos Ceia, ISBN: 989-20-0088-9, disponível em: <<http://www2.fesh.unl.pt/edtl/verbetes/C/cotexto.htm>> Acesso em: 18.04.1010.

cabe aqui discutir essa questão, não se trata da análise das oposições verdade/mentira, real/imaginação. Interessa o texto literário e todas as possibilidades que dele se consigam abstrair, assim como o transbordamento de um no outro, como venho insistindo em discutir. O problema da escravidão não é tratado com muita profundidade, porque, acredito, o foco da narrativa não é a temática, embora importante, mas o processo de construção da escrita, a estrutura da novela.

Mariano anuncia que vai contar uma história e quebra o contrato tácito da abertura; em vez de se estirar em direção à narrativa e aprofundar na trama, ele convoca um receptor e se desculpa pelo mau jeito, por não saber como se começa uma narrativa; assim justifica a sua inabilidade e falta de capacidade em relação à tarefa para a qual foi escalado. Escrever um livro é, segundo o narrador, um trabalho difícil para o qual não se sente preparado, faltam-lhe os requisitos necessários que, segundo ele, a amiga Elisa tem de sobra.

A seguir, o narrador dá início à história, explicando os motivos que justificaram a transformação da antiga fazenda de café em pousada. O empreendimento se dá por diversas razões plausíveis. Elementos do universo empírico são convocados, a exemplo da utilização do “Fundo de garantia” e “curso de hotelaria do SEBRAE”<sup>34</sup>, para dar maior verossimilhança ao que está sendo narrado. Enquanto a reforma da velha fazenda colonial não é concluída e o anexo da pousada não é liberado para os hóspedes, a antiga instalação da senzala é utilizada para o deleite do grupo de crianças nos fins de semana.

É nesse ambiente envolto em mistérios que tudo acontece. Ruídos estranhos e choro sufocado por gemidos perturbam o sono de duas crianças. De onde vinham? Quem os estaria provocando? O mistério se estende por um capítulo inteiro. Apenas no terceiro capítulo é desvendada a origem daqueles ruídos estranhos e soluços noturnos. Rosário, uma garota negra e transparente, um espectro, é a causadora dos ruídos assustadores no meio da noite. A pousada constitui ambiente propício ao evento sobrenatural que se desencadeia a partir dali, principalmente por se tratar de um local cuja história remete ao século XIX. Na propriedade, é possível encontrar vários objetos que lembram aquela época, a exemplo de um castiçal, objeto mágico, casualmente encontrado e recuperado por Elisa. O castiçal, talvez por ter pertencido a Iaiá, filha do antigo proprietário das terras e que mantinha estreito vínculo de amizade com a escravinha, constitui peça-chave que propicia a comunicação entre os “mundos”, das crianças e do espectro, elo que liga os dois tempos da narrativa: passado e presente.

---

<sup>34</sup> SEBRAE- Serviço Brasileiro de Apoio às Micro e Pequenas Empresas

A partir do momento em que as crianças descobrem a fórmula para evocar Rosário, via luz do castiçal, todas as noites as crianças se reúnem para ouvir histórias que ela conta, de si mesma e dos demais cativos, no passado, moradores daquela senzala, hoje anexo da pousada. Inicia-se, nesta interrupção da história principal, a história dentro da história.

Conta Rosário que Sinhô Peçanha, proprietário do latifúndio, era um senhor inescrupuloso e malvado, que passou boa parte da vida explorando e abusando dos escravos. A pretexto de falar sobre a abolição com seus escravos, mandou reunir todos na senzala e, inconformado com a perda da mão de obra, ordena que a porta seja lacrada para, em seguida, mandar atear fogo na construção, exterminando todos os negros lá confinados. O “retorno” de Rosário se liga ao desejo de saber sobre o paradeiro de Amaro, seu irmão, que, momentos antes do incêndio, se encontrava no matagal perto da senzala, auxiliando na preparação de uma fuga, e sobre o qual não tem notícias desde então. A menina quer saber se o irmão saiu ileso ou, como ela, morreu no incêndio. Rosário solicita do grupo de amigos que a ajudem em duas empreitadas: a primeira, saber notícias de Amaro; a segunda, escrever e divulgar a sua história, para que eventos semelhantes nunca voltem a ocorrer. Aí está o motivo que justifica a escrita do livro, cuja narração ficou sob a incumbência de Mariano.

As tarefas são divididas pelas crianças. Enquanto Mariano inicia a escrita do livro, tarefa que lhe fora imposta por Rosário, os outros vão em busca de informações que levem ao paradeiro de Amaro. Pouco a pouco as pistas são encontradas e aliadas a algumas informações da avó dos garotos, Dona Carlota; finalmente as peças do quebra-cabeça vão se juntando e construindo sentido, o mistério vai se desvelando e revelando que Amaro é um ancestral de Léo e Elisa. Com a solução do mistério, a história de Rosário chega ao fim. Rosário descansa em paz e Mariano, auxiliado pelos amigos, coloca um ponto final na novela, acostado pela morte. A história de Mariano continua, plena de vida, porque narra.

Assim encerra o conteúdo da história dentro da história. No último capítulo da história principal, Mariano dá visibilidade para a preocupação comum a todos os escritores: a forma do texto. Tudo é resultado de um trabalho partilhado: “- “Eles é que acabaram dando as sugestões e escolhendo tudo. Até o nome do livro.” (MACHADO, 2002, p.116) É válido ressaltar que todo o processo de construção de um livro é observado nesse texto, desde a sua elaboração escrita e a dificuldade dela decorrente- para aqueles que não estão habituados ao exercício da escrita- até a ilustração. Elisa auxilia Mariano nos aspectos linguísticos e Léo cuida das ilustrações, numa visível preocupação com a editoração do livro, numa relação evidente entre forma e conteúdo.



Simultaneamente ao ato de narrar, o narrador se dobra sobre o ato de recordar e compara as suas recordações a sonhos. À medida que escreve, Mariano vai corporificando a sua lembrança e dando o testemunho do que viu e ouviu de Rosário. Ecléa Bosi afirma: “A narração da própria vida é o testemunho mais eloqüente dos modos que a pessoa tem de lembrar. É a *sua* memória.”(BOSI,1987, p.29) É impossível, para o leitor da novela *Do outro mundo*, confirmar a identidade daquele narrador e o que ele diz. Nos limites da literatura, o que ele diz é possível; assim sendo, não há por que o leitor duvidar. A memória é lacunar e por isso mesmo sujeita à invenção do sujeito que narra; ambos, sujeito e memória, são deformados com o tempo em constante mutação, razão de não ser possível apreender a coisa em si. Em se tratando de Mariano, o “pacto romanesco” não deixa dúvidas quanto à sua identidade ficcional. Ele narra a história que ouve de Rosário, esta conta a ele a sua história de vida e, à medida que Mariano escreve, vai dando caução de “fato” à narração, via provas como o castiçal, à negação de autoria e à construção em abismo, transformando em história a sua lembrança e transcrevendo o relato das lembranças de Rosário. Uma história gestada dentro da outra. Uma nascendo da outra. Puro deleite para as crianças, como uma brincadeira com bonequinhas russas.

### 3.2 “Recado do nome”<sup>35</sup> Mariano

*O menino aprendeu a usar as palavras.  
Viu que podia fazer peraltagens com as palavras.  
E começou a fazer peraltagens.  
Foi capaz de interromper o vôo de um pássaro  
botando ponto no final da frase.  
Foi capaz de modificar a tarde  
botando uma chuva nela.  
O menino fazia prodígios.  
Até fez uma pedra dar flor!  
A mãe reparava o menino com ternura.  
A mãe falou:  
Meu filho, você vai ser poeta.  
Você vai carregar água na peneira a vida toda.  
Você vai encher os vazios com as suas peraltagens.  
E algumas pessoas vão te amar por seus despropósitos.  
Manoel de Barros (1999)*

---

<sup>35</sup> Tomei parte do título dessa seção de parte do título do livro de Ana Maria Machado, resultado de sua tese de doutoramento em Linguística e Semiologia, sob o título **Recado do nome**: leitura de Guimarães Rosa à luz do nome de seus personagens, defendida na École Pratique des Hautes Études, França, sob a orientação do semiólogo Roland Barthes.

Assim como a aranha produz os fios da teia com que obtém os alimentos que lhe garantirão a vida e a preservação da espécie, também o ser humano tira de si a linguagem com que produz os fios de palavras que produzem narrativas que o mantêm vivo e à geração futura. Assim, a linguagem é parte indissociável do homem, por lhe conferir vida. É (re)criando e (re)inventando a linguagem que o homem encontra novas possibilidades de ser; em literatura essa capacidade se multiplica e se realiza em inusitadas imagens.

Não há pretensão de defesa de uma teoria sobre o nome próprio nesta seção, apenas a tentativa de relacionar o emprego de alguns nomes próprios em *Do outro Mundo*, procurando estabelecer uma ponte com o estudo teórico da autora Ana Maria, que percorreu a obra de Guimarães Rosa, “examinando a relação entre o sistema onomástico e a estruturação da narrativa em sua obra”. (MACHADO, 1976, p. 23) Este estudo nem de longe é aprofundado, nem tão bem sistematizado como aquele por ela realizado.

Em se tratando de um texto de Ana Maria em que nada se realiza ao acaso, em que a palavra é a essência, em que tudo significa, o nome também tem sua função na estrutura narrativa. Em *O canto da praça* (1986), por exemplo, a história é narrada em três tempos: “de antes”, “de depois” e “de agora”. Simão, o narrador, encontra Aziul, Okram e Leafar, crianças que lhe trazem uma mensagem do futuro. A passagem do espaço intergaláctico para o espaço da realidade se dá pela magia da palavra REVIVER. É este termo que os transporta do “Tempo de depois” para o “Tempo de agora” e que possibilita a decodificação dos nomes Aziul, Okram e Leafar em Luíza, Marco e Rafael. Os primeiros nomes bastante propícios para crianças de outras galáxias (imaginação) e os segundos naturais para crianças reais (mimético). Noutra passagem do mesmo livro, outra brincadeira com o nome. Okram veio de Harley King, cujo som remete a Arlequim, nome usado como disfarce para que os inimigos não descobrissem o gosto do pai por festas e divertimentos. Mais adiante, novamente o jogo com o som das palavras possibilita a coerência interna do texto, que fala sobre o respeito à diversidade e sobre a boa convivência entre as etnias: as crianças pronunciam uma sigla **baes**, Simão as corrige: é **BAZ**, Batalhão Antizigzag, inventado pelo império preto/ branco. Há uma proposital intenção de ambiguidade provocada pela semelhança sonora das consoantes oclusivas bilabiais **B/P**, remetendo a **PAZ**. Esse efeito se repete no som de outra sigla: **BAIS**, Brigada Arlequinal Internacional de Socorro, inventada pelo império colorido. Essas formas que os impérios criaram, para não se misturarem, resultam numa técnica de lidar com as palavras que o narrador domina, recurso amplamente explorado pela escritora Ana Maria. Esta releitura não se deu aleatoriamente, os nomes na obra da autora se prestam a brincadeiras de significar, seja pela sonoridade evocada, seja pela permuta dos significantes, seja pela

leitura em sentido contrário, seja pela metáfora e imagens sugeridas, todo o processo é um exercício lúdico com a linguagem. Nas palavras da autora:

Nome é sempre significativo. E sempre uma forma de classificação. Além disso, não é próprio por ser uma propriedade de seu portador, mas porque lhe é apropriado. Duplamente apropriado: marca de uma apropriação pelo outro, e escolhido segundo uma certa adequação àquele que é nomeado. Para exprimir aquilo que lhe é próprio enquanto indivíduo, aquilo que não é comum a toda a espécie. E com essa operação, volta-se à classificação. Significação e classificação estão sempre estreitamente ligadas no nome próprio. (1976, p.27)

Depreende-se dessa afirmação que a escolha do nome próprio nos textos de Ana Maria é consciente. Longe de constituir um sintoma de empobrecimento maniqueísta da narrativa, em que se situam de um lado os bons e de outro os maus, classificados segundo os nomes e suas características, os nomes próprios na obra da autora possibilitam uma circulação do sentido através da obra; se a autora foi ou não influenciada pelo processo experimentado por Guimarães Rosa, tendo por referência apenas este breve estudo, seria leviano dizer. Como a própria Ana advertiu, referindo-se ao emprego consciente do nome próprio na obra do autor de *Grande sertão: veredas*:

... as únicas palavras que o autor não podia, a rigor, usar como se estivessem surgindo pela primeira vez, eram os nomes próprios. A não ser em sua menção inaugural naquela narrativa. Em seguida, batizados os personagens, eles se convertiam nas únicas palavras pré-existentes ao texto que ia ser escrito. Não teriam como não desempenhar um papel relevante no engendramento desse texto, atraindo ou repelindo as outras palavras que o autor escolheria.<sup>36</sup>

O que é possível afirmar é que o processo é recorrente em toda a obra de Ana Maria e que me aterei apenas à obra selecionada para estudo e, ainda neste caso, à análise de quatro personagens considerados relevantes pela função que exercem na narrativa. Para três deles: Peçanha, Rosário e Amaro, apenas uma breve consideração; maior empenho foi

---

36 MACHADO, Ana Maria. *Personagens universais*. O Globo - Prosa e Verso, Rio de Janeiro 11/03/2006. Disponível no site da Academia Brasileira de Letras.< <http://www.academia.org.br/>> Acesso em: 21 de fevereiro de 2010.

reservado ao nome Mariano, por entender que o seu papel na obra não se restringe à individualização da personagem. Vai mais além. Há um desdobramento do nome, resultando na fascinante iluminação do significante. Nesse processo, o nome se desintegra em pequenas unidades, prenes de significação. Com as palavras de Ana Maria: “Os significantes se correspondem, se atraem, se encadeiam, tecendo os significados com seu movimento permanente.” (1976, p.197)

Para falar sobre a importância do nome, parto da escolha do nome para a pousada, local onde se desenrola a história. O nome escolhido, “Pousada da Mata Livre”, se relaciona em tudo com o enredo da novela *Do outro mundo*. Segundo informações de uma das personagens, trata-se de uma homenagem aos escravos que ali morreram, além de corresponder à palavra inglesa *Freewood*, marca do castiçal de Iaiá. O termo significa “mata livre”, expressão que se liga a dois eventos do texto: o fato de a pousada ter uma matinha verde, que todos desejavam preservar, e a liberdade, o que vem reforçar a ideia de que a escolha dos nomes na obra da autora é intencional.

Há o recurso de utilizar essas formas mais bem elaboradas de nomear os personagens, como, por exemplo: o nome **Peçanha**, que batiza o proprietário senhor de escravos do latifúndio cafeeiro, de cuja maldade ninguém duvida, nos remete ao vocábulo **peçonha**- secreção venenosa de alguns animais, principalmente das cobras-, um veneno mortal, assim como o veneno destilado por aquele que, na novela, sustenta o nome, o que demonstra como são ricos os caminhos da denominação literária no processo criativo da ficção. O algoz Peçanha se opõe à sua vítima **Rosário**<sup>37</sup>, nome que pode ser relacionado ao objeto de contas utilizado em orações, ligado à espiritualidade, portanto. Na iconografia hindu, o rosário é atribuído ao *alfabeto*, o poder criador da palavra; esse poder de transformação da palavra em história é muito familiar a Ana Maria. O nome Rosário pode ser fragmentado em partículas de significantes como: **ora**(rezar) e **sarar**(curar), **rosa** (simboliza a taça de vida, a alma, o coração, o amor) (CHEVALIER, 2000, p.788) e **rio** (o simbolismo do rio e o fluir de suas águas é, ao mesmo tempo, o da *possibilidade universal* e da *fluidez das formas* (F. Schuon), o da fertilidade, da morte e da renovação) (CHEVALIER, 2000, p. 780-1. Grifos do autor), e **riso** e **ira**, também dotadas de significado. Estes últimos vocábulos (rosa/rio, riso/ira) comportam sentimentos opostos; a rosa com raízes na terra firme, efêmera e o rio

---

<sup>37</sup> O rosário são as fileiras de pérolas enfiadas num fio, de que fala o Bhagavad-Gita, o fio sendo o **Atma**, no qual *todas as coisas são enfiadas*, a saber, todos os mundos, todos os estados da manifestação. Atma, o Espírito universal, liga esses mundos entre si; é também o *sopro* que lhes dá vida.[...] Na iconografia hindu, o rosário é atribuído a diversas divindades, mas sobretudo a **Brama** e a **Saravasti**, que é o *alfabeto*, o poder criador da palavra. (CHEVALIER, 2000, p.790).

em constante movimentação, perene. As raízes de Rosário se ligam à sua origem e ao irmão Amaro, mas sua existência é volátil, trata-se de um espectro. As novas palavras se oferecem ao uso e cada leitor escolhe ou privilegia o significado que quer dos significantes, pois tanto a alegria quanto a ira podem ser, simultaneamente, encontradas no nome Rosário. Significados que são relacionáveis com o papel da personagem na narrativa, qual seja o de administrar sentimentos antagônicos de amor e ódio, de permanência e de transformação. Há que se considerar ainda que o nome completo da personagem é Maria do Rosário; este nome, Maria, remete a tantos outros significados, mas fico restrita a este pequeno comentário: Maria que nasceu da outra Maria, a Ana.

O nome **Amaro**, do latim *amarus*, significa amargo. Em princípio, a escolha do nome parece estar ligada à vida sofrida da personagem, rapaz negro, explorado e cerceado de sua liberdade. A vida de **Amaro** era permeada pela dor e pela tristeza, por isso mesmo ajudava na organização de fuga de seus párias. Mas é possível também, numa outra perspectiva, encontrar outros significados via leitura das partes que compõem o nome, como, por exemplo, a palavra **amor**, elo que liga os irmãos **Rosário** e **Amaro**, e este a seus companheiros de infortúnio; **ramo**: na simbologia cristã representa a vitória da vida e do amor, uma mensagem de perdão e de renascimento. Podemos ainda pensar o ramo num sentido social como um segmento pertencente a um mesmo tronco (origem, procedência); **romã**: símbolo do amor e da fecundidade e para os judeus símbolo religioso com profundo significado no ritual do ano novo que traz bons fluidos. Novamente a água, desta vez do **mar**, mas também símbolo de mudança, de transformação, e **aro**, de grande valor semântico para a narrativa. Amaro é a personagem cujo nome se ramifica, recompondo a genealogia da família; como as águas marítimas, ele vai e volta às origens. É mais, é a personagem que fecha o círculo entre as duas histórias, a principal e a secundária, elo que interliga as duas narrativas e estabelece vínculo afetivo com quase todos os personagens envolvidos na trama. E se, num descuido de pronúncia ouve-se Mário de Andrade em vez de Amaro Andrade, isto seria uma feliz coincidência ou uma consciente escolha da autora em razão de sua paixão pela poesia andradina?

Doravante a atenção volta-se para o nome **Mariano** porque é ele que se relaciona diretamente com a discussão até aqui desenvolvida. O anagrama **Mariano/Ana Maria**, embora de leitura bastante óbvia, permite mais de uma possibilidade de significação. Não é esta uma ocorrência isolada na obra de Ana, mas suficiente, e por isso mesmo recortada, para o propósito deste estudo, passível de ser interpretada como um exemplo de polissemia na estruturação da narrativa, entendida em relação a um sistema mais amplo, que dá conta dos

outros nomes próprios do texto, entre eles aqueles considerados importantes mencionar. A discussão segue, refletindo a relação entre o nome da autora e o nome do narrador-protagonista e a constituição do escritor pela escrita. Segundo Ana Maria,

Quando um autor confere um Nome a um personagem, já tem uma ideia do papel que lhe destina. É claro que o nome pode vir a agir sobre o personagem e mesmo modificá-lo, mas, quando isso ocorre, tal fato só vem confirmar que a coerência interna do texto exige que o Nome signifique. É lícito supor que, em grande parte dos casos, o Nome do personagem é anterior à página escrita. Assim sendo, ele terá forçosamente que desempenhar um papel na produção dessa página, na gênese do texto. Não vem ao caso discutir se esse desdobramento do Nome no texto é ou não consciente por parte do autor. Em primeiro lugar, porque, mesmo que não seja consciente, não é obra do acaso nem ocorrência acidental. (1976.p.28)

Assim pensando, ao escolher o nome Mariano para protagonizar o seu texto, Ana Maria confirma a intencionalidade de lhe dar o papel que é próprio a si mesma: o de contadora de história. Parece que o nome age sobre a personagem, modificando-a. Mariano, no princípio avesso à escrita, passa a escrever a história embora sinta imensa dificuldade. Aqui interpenetram autor e narrador, desde a escolha do nome para o personagem que, por anagrama, possibilitou o encontro dos dois nomes em um: **Mariano/Maria Ana/ Ana Maria**, camuflagem do nome da autora no nome do narrador, chegando à representação do exercício da escrita. O nome Mariano pode ser decomposto, ou melhor, reorganizado em Ana Maria; e mais, **Mário** e **Maria**, o masculino e o feminino se fundem no nome Mariano, assim como a leitura dos nomes que resulta ora no nome de um, ora no nome do outro, dependendo da direção que escolhemos seguir na leitura. O percurso pela escrita dos autores Ana Maria e Mariano se dá em direções opostas: o nome da primeira liga a leitora assídua à escritora de qualidade, o segundo percorre o caminho inverso, torna-se um escritor pela força da necessidade, sem ter experiência alguma com a leitura, cada um à sua maneira termina a tarefa de escrever o livro. Muito mais que descritivo ou alegórico, o nome Mariano é evocação, carregado de significado, mesmo assim não compreende tudo. Trata-se de uma forma riquíssima em camadas semânticas. Impossível não notar nesse nome uma síntese de diversos elementos, que tento apontar.

Mais na superfície, temos no nome Mariano uma analogia com o Movimento Mariano, cujo objetivo é a renovação religiosa e moral do mundo, por meio da educação de homens novos, por isso colabora para que as pessoas consigam educação e, por meio dela,

melhorem as suas vidas e se tornem pessoas fortes, livres e responsáveis. O centro de espiritualidade do Movimento Mariano é Maria, presente como a grande educadora e renovadora da fé. É possível conjecturar uma ponte entre os princípios do movimento e o nome Mariano. O objetivo do primeiro é a renovação religiosa, do segundo a aprendizagem e renovação de si mesmo; o primeiro tem como mentora espiritual a Virgem Maria; o segundo como mentora intelectual a escritora Ana Maria. Ambos, o movimento Mariano e a história de Mariano abrangem todos os estados de vida e todas as idades.

O sufixo **ano** do nome Mariano indica, nos substantivos comuns, procedência, penso que não seria de todo absurdo dizer que Mariano é aquele que procede de Ana Maria, é cria da autora. O **rir**, que se relaciona por semântica à alegria natural e própria à infância e por analogia a todo escritor criativo, está centralizado no significante do nome Mariano. O **rio**<sup>38</sup>, travessia e renovação, também está presente no nome Mariano. Se ousar mais, recorto o vocábulo **mar**<sup>39</sup> no início do nome, podendo facilmente relacioná-lo ao nascimento, à transformação e ao renascimento, e **ano** no final da palavra, que leva a pensar em tempo de mudança. Mariano é uma personagem que se transforma pela escrita. Em ambos os nomes, Ana Maria e Mariano, o **mar** principia o nome evocado e, à semelhança de suas águas, os autores mostram-se diante do leitor autores em transformação, marcados pelas mudanças de curso de um protagonista que não se fixa na dificuldade em escrever (caminho de mão única), mas que flui como as águas num novo percurso impulsionado pela promessa. E Ana não se revela uma autora em busca de renovação?

Mariano parte, assim, como um grande número de escritores, de uma escrita que nasce de frágeis estruturas, percorre um caminho de amadurecimento, para atingir uma escrita mais densa e consciente. A promessa de escrever a história, feita por Mariano à personagem Rosário, estrutura que desencadeia a narrativa, constitui para o narrador uma experiência bastante difícil: “Você me desculpe. E, por favor, tenha um pouco de paciência. Eu não

<sup>38</sup> O simbolismo do rio, o fluir de suas águas é, ao mesmo tempo, o da *possibilidade universal* e da *fluidéz das formas* (F. Schuon), o da fertilidade, da morte e da renovação. O curso das águas é a corrente da vida e da morte. Em relação ao rio, pode-se considerar: a descida da corrente em direção ao oceano, o remontar do curso das águas, ou a travessia de uma margem à outra. A descida para o oceano é o *ajuntamento das águas*, o retorno à indiferenciação, o acesso ao **Nirvana**; o remontar das águas significa, evidentemente, o retorno à Nascente divina, ao Princípio, e à travessia de um obstáculo que separa dois domínios, dois estados: o mundo fenomenal e o estado incondicionado, o mundo dos sentidos e o estado da não vinculação. A *margem oposta*, ensina o patriarca zen Hhueineng, é o estado que existe para além do ser e do não ser.[...] o rio simboliza sempre a existência humana e o curso da vida, com a sucessão de desejos, sentimentos e intenções, e a variedade de seus desvios. (CHEVALIER, 2000, p. 780-1. Grifos do autor).

<sup>39</sup> Símbolo da dinâmica da vida. Tudo sai do mar e tudo retorna a ele: lugar dos nascimentos, das transformações e dos renascimentos. Águas em movimento, o mar simboliza um estado transitório entre as possibilidades ainda informes e as realidades configuradas, uma situação de ambivalência, que é a de incerteza, de dúvida, de indecisão, e que se pode concluir bem ou mal. Vem daí que o mar é ao mesmo tempo a imagem da vida e a imagem da morte. (CHEVALIER, 2000, p.592).

entendo nada disso. Só estou aqui escrevendo – ou tentando escrever - porque assumi um compromisso. Mais até do que isso: fiz promessa solene, um juramento muito importante.”(MACHADO, 2002.p.11) E em outro fragmento adiante, como se a escrita fosse uma sentença da qual não pode fugir: “... Enfim, estou só querendo lhe dizer que não sou muito chegado nesse negócio de contar história. Mas o escolhido fui eu e não tem jeito. Ainda mais numa escolha dessas, que vem de século atrás. De outro tempo. De outra vida. Ou outro mundo, nem sei direito.” (p. 12) Mais além: “- escravo, escrevo”(p.102) e, finalmente: “... - E que eu jurei que, com palavras, ia ajudar a lembrar sempre, para ninguém esquecer-reafirmei.” (p.117)

O percurso da escritora Ana foi diferente do percurso trilhado por Mariano. Teve uma infância rica em leitura dos clássicos da literatura e em bens culturais, seus avós sempre contavam histórias para ela; na adolescência não foi diferente, vivia cercada de livros e de pessoas que gostavam muito de ler. O incentivo à leitura que teve de todas as pessoas que a conheciam foi fundamental para o seu processo de escrita, Ana escrevia, desde muito cedo, gêneros textuais variados e em contextos diversos, o que contribuiu para o seu amadurecimento como leitora e conseqüentemente como escritora. Ela confere grande importância e respeito ao domínio da linguagem escrita e relaciona a escrita de qualidade com a prática constante da leitura. A escritora percebe seu processo de escrita como marcado pela tradição da narrativa oral e pela influência da leitura de clássicos. O passado ou a tradição, quando retomados no presente, podem ser reinscritos e reelaborados conforme as possibilidades de novas leituras críticas.

O processo de criação literária de Ana Maria vincula-se, segundo sua própria afirmação, a duas situações aparentemente contraditórias. Primeiro, assegura que sua escrita resulta de inspiração, o que permite supor que a escrita é destinada a uns poucos escolhidos. Em segundo lugar, a escritora associa a escrita a um fazer laborioso e metódico, um exercício diário da pesquisa e da prática que exige dedicação e muita disciplina por parte do escritor. Nas palavras da autora:

Escrevo o tempo todo, não só quando estou diante do papel ou do computador - esse é só o momento final, em que as palavras saem de mim e tomam forma exterior. A minha criação é assim, um processo meio mágico, que a gente não sabe de onde vem nem como se desenrola. Procuro merecer, estar pronta, criar condições. Essas condições passam por trabalho e disciplina. Em geral, escrevo todo dia, sempre de manhã, quanto mais cedo



melhor. Sem interrupções de fora. E com possibilidade de uma vista agradável, quando levanto os olhos da página.<sup>40</sup>(Grifos meus)

Percebemos, nesse fragmento, que a escrita absorve bastante tempo da escritora, num exercício contínuo de aprimoramento. Escrita que se materializa, num diálogo entre o tradicional e o contemporâneo. Preferência pelo nascedouro, num tempo cronológico desvirginando-se com o dia. Um ritual que se manifesta num ambiente propício à criação. É importante mencionar, embora não seja um privilégio em Ana, a relação que se estabelece entre a escrita e o corpo; segundo a própria autora, ela escreve sempre no mesmo lugar, no mesmo horário, num exercício diário, pois considera a escrita como seu oxigênio, concebendo-a como elemento indispensável à vida. Sua relação com a escrita parece ser passional: “...escrevi sobre a obsessão da escrita. Sabendo aonde eu ia chegar e que o final seria a vitória da palavra.” (MACHADO, Atual, 1996.p.69)

Essa preocupação é traduzida em vários de seus livros, onde traz a escrita ora como um ato doloroso e difícil, ora como um prazer, nos dois casos (doloroso/difícil ou prazeroso/lúdico) é uma realização movida por impulso, trabalho e deleite. Escrever para Ana “[...] é como se descesse numa onda: tenho que observar o bom momento, descobrir o ponto exato da arrebentação, me antecipar ao instante em que ela enche, soltar o corpo e me deixar levar, sempre atenta para corrigir o rumo se necessário e possível, mas sem querer dominar o impulso do mar.” (1996.p. p. 69-70) Assim como a palavra **mar** faz parte do seu nome, o seu processo de criação está intimamente metaforizado na figura do mar, no “impulso do mar”, como uma força maior do que ela mesma.

Embora a autora afirme que sua escrita seja resultante da inspiração e do trabalho árduo, enfatiza o trabalho como condição principal para a sua criação. Quaisquer que sejam os motivos-inspiração ou trabalho, contribuiu para o resultado o rico repertório de leitura que foi se formando ao longo da infância e juventude da autora, assim como o emprego de método de pesquisa e a disciplina diária da prática escrita. A memória e a imaginação também são elementos importantes no processo criativo da escritora: “Do meu ponto de vista, eu escrevo sempre a partir de duas coisas: o que eu lembro e o que eu invento. Memória e imaginação são as duas grandes fontes do que eu faço.”<sup>41</sup> Imaginação e memória constituem conceitos imprescindíveis no trato com a literatura infantil e juvenil.

---

<sup>40</sup> Web site oficial da autora < [www.anamariamachado.com.br](http://www.anamariamachado.com.br) >. Link: Caderno de notas: tudo ao mesmo tempo agora, perguntas e respostas. Acesso em 17/12/2008.

<sup>41</sup> Web site oficial da autora, [www.anamariamachado.com](http://www.anamariamachado.com) > Link: perguntas-e-respostas. Acesso em 17/12/2008.

Mais uma vez o caminho que os nomes (Mariano e Ana Maria) perseguem ou para o qual são conduzidos difere. Dos registros de menina num diário pessoal à vasta gama de títulos publicados, são vários anos de dedicação à literatura, sem adjetivos reducionistas, como a própria autora gosta de ressaltar. Mas reconhece uma limitação sua, a de ser incapaz de escrever ficção por encomenda, ou seja, movida por uma exigência externa. Se a motivação para a escrita em Ana Maria brota de dentro, em Mariano trata-se de uma exigência externa impulsionada pela promessa feita à Rosário. Muitos podem ser os motivos que levam à dificuldade para escrever. Ana Maria afirma que todo livro, por sua especificidade, apresenta algum tipo de dificuldade na sua elaboração, seja por exigir informações específicas ou pesquisas especiais, seja pelo acionamento de determinadas emoções que divergem de uma para outra obra. As dificuldades decorrentes são, portanto, diferentes em cada criação. Sobre essa questão assim se expressa a autora:

... Depois que passa o momento de escrever o que fica é só a memória desse momento, que pode não corresponder à verdade. Eu lembro que um dos mais difíceis, entre os infantis, foi 'Um Avião e uma Viola', que só tem uma linha por página. Os primeiros da série Mico Maneco também foram muito difíceis, por trabalharem com um repertório de sílabas muito limitado. Entre os de adulto, dois foram especialmente difíceis: 'Tropical Sol da Liberdade', por ter me lançado numa profundidade de dor para a qual eu não estava preparada, e 'E o Mar nunca Transborda', pelo intenso trabalho de pesquisa e recriação de linguagem que ele exigiu. Fácil, nenhum é.<sup>42</sup>

Há que se considerar ademais o medo de se expor enfrentado por cada escritor que, ao escrever, se desnuda ao mundo, exibindo os seus sentimentos e pensamentos mais secretos. Ana diz: "A ameaça de ridículo e rejeição. O medo de se revelar perigosamente. De se confrontar com forças íntimas sem controle. De nesse processo ter que ferir pessoas que ama mais que quaisquer outras na vida." (LAJOLO, 1983.p. 156.) Essa situação, entretanto, é comum a todo escritor. Quem deseja escrever com qualidade não pode evitar essa situação, é preciso ser verdadeiro no âmbito ficcional e emocional. Nas palavras de Ana Maria: "Não dá para escrever realmente uma obra literária significativa sem mergulhar em verdades pessoais dolorosas sem se arriscar a descobrir segredos profundos em si mesmo. Sem autenticidade emocional não se faz uma criação literária digna desse nome." (MACHADO, 1999,p. 156-57)

---

<sup>42</sup> Web site oficial da autora <[www.anamariamachado.com.br](http://www.anamariamachado.com.br)> . Link: Caderno de notas: tudo ao mesmo tempo agora, perguntas e respostas. Acesso em 17/12/2008.

Se o medo de Ana reside na exposição de “verdades pessoais dolorosas”, o medo de Mariano pauta-se na dificuldade que tem para escrever. Jovem escritor iniciante, pouco amante da leitura, sente-se incompetente para a tarefa que lhe foi determinada. A falta de prática no exercício da composição é seu maior adversário para escrever, fonte de seu medo e de sua insegurança.

O narrador Mariano pode ser lido como uma espécie de representação ao avesso da autora, por se tornar um escritor por mero acaso do destino, função para a qual nem para si mesmo admite estar preparado. A aproximação do protagonista com Ana Maria se dá pela busca inquietante de aperfeiçoamento e transformação decorrente dessa busca. Partindo de um estado íntimo de dúvidas e inquietações sobre o ato de escrever, Mariano, assim como outros personagens envolvidos na temática da escrita criativa, recorrência comum na obra da autora, percorre trajetórias em que a imaginação dialoga com fatos, ganhando força a capacidade criativa. No final da viagem, tendo superado os desafios do percurso, as personagens se apresentam transformadas interiormente, sugerindo um novo modo de ser e de estar no mundo, possibilitado pela composição.

Há também a possibilidade de teorização sobre a escrita, a partir da dificuldade do narrador Mariano para discernir entre o que lhe foi relatado, o que ele inventou e o que a sua memória, por ser lacunar, foi incapaz de registrar. Deve ser mencionada a incapacidade do narrador de lidar com o seu relato: “Mas isso é comentário meu. Desculpe, não devia me meter, mas é que eu estou me desviando, querendo ver se adio o que vem por aí. O que eu não quero contar, o que eu prometi contar, o que não dá pra contar.” (MACHADO, 2002, p.71) A escritora Ana Maria, por seu turno, afirma que “... inventar histórias é só um jeito diferente de perguntar e sair experimentando possíveis respostas”. (2007, p. 33) No discurso de cada um deles, percebe-se a evidente preocupação com a escrita; em Mariano a dificuldade em realizá-la, em Ana Maria um processo quase espontâneo.

É pertinente relembrar, neste momento, algo que Ana Maria disse: “... é bastante difícil pretender determinar o grau de consciência envolvida no processo de denominação das personagens...” (1976.p.33), contudo é inegável a força do papel que o nome Mariano representa na organização dessa novela, quer no nível do significante, quer no nível do significado, algumas de cujas possibilidades semânticas assinalarei. Também é fácil perceber as semelhanças que aproximam os nomes Ana Maria e Mariano e as diferenças que os afastam. Seja pelo afastamento, seja pela semelhança, é inquestionável a importância do nome na construção da novela *Do outro mundo*.

As afirmações de Ana sobre o nome próprio no texto de Marcel Proust e Guimarães Rosa também se aplicam a ela, que tem plena consciência desse fenômeno. Para ela, o nome próprio é: “um signo espesso e rico que escapa sempre aos limites de cada sintagma [...] para além do texto. É por causa disso que umas associações sensoriais ou culturais estão presentes o tempo todo no nome próprio e não permitem que se possa sustentar a noção de que o signo é arbitrário.” (MACHADO,1976.p.41) Os nomes são escolhidos por Ana tendo em vista sua polissemia. Cada um dos fios que se entreteceram para formar a narrativa dessa novela passa também pela escolha exata de um nome que cose esses outros fios. Nas palavras de Ana Maria: “ Os nomes significam em seu sistema a própria existência da significação, provando que não é possível falar de um sentido único para um texto, mas obrigando à incorporação de uma pluralidade de leituras – o que é completamente diferente de uma diversidade de interpretações...” (1976.p.194) Este estudo não teve pretensão de apresentar como única ou ideal esta leitura do nome Mariano, pois o nome abre um leque de outras possibilidades que a outros se oferecerão em fios para novas tramas. Conforme argumenta Ana Maria:

O que interessa agora não é mais a possibilidade da existência de uma alegoria, mais ou menos ingênua e evidente. O Nome é um signo, polissêmico e hipersêmico, que oferece várias camadas de semas e cuja leitura varia à medida que a narrativa se desenvolve e se desenrola. Não há mais um sentido único de leitura, mas uma decifração e recriação permanente, feita de dedução e de intuição, de sensibilidade e de exploração das diferentes possibilidades de atualização daquilo que é dito potencialmente pelo Nome... (1976, p.41)

Ana se refere a Guimarães Rosa como um escritor que, “não contente com esse processo de passar uma limalha no léxico, ainda se permitia inacreditáveis malabarismos sintáticos”<sup>43</sup>; talvez desse percurso rosiano Ana Maria tenha retirado o ensinamento de brincar conscientemente com as palavras numa alquimia criativa.

É profícuo mencionar que, quando se trata de processo criativo, não há certezas, apenas suposições. A autora admite não saber explicar ao certo como nem por que os escritores criam: “...qualquer resposta é insuficiente e frustrante[...] É mesmo um mistério

---

<sup>43</sup> MACHADO, Ana Maria. Personagens universais. O Globo - Prosa e Verso - Rio de Janeiro, 11/03/2006. Disponível no site da Academia Brasileira de Letras.< <http://www.academia.org.br/>> Acesso em: 21 de fevereiro de 2010.

delicado. Tem a delicadeza da fragilidade, por ser feito de algo muito tênue e indefinível passível de se romper à toa. E tem a delicadeza da generosidade, da gentileza do altruísmo – por ser algo destinado ao outro desde a origem...” (MACHADO, 1999, p.158) Para finalizar esta seção, vale lembrar que o personagem escritor frequenta, insistentemente, a obra da escritora. Em o *Canto da praça* (1986), por exemplo, Simão, o personagem narrador, assim como Mariano, também é escritor. A narrativa principia e termina com o processo de construção da escrita ficcional, é através da liberdade propiciada pela linguagem literária que a personagem constrói a sua identidade. A metanarrativa é anunciada, numa linguagem metafórica, logo no preâmbulo do livro: “... a engenhoca foi ligada, nela se acenderam luzes belíssimas, dela saíram vapores de perfumes deliciosos [...] ouviram sons que só podem ser as tais harmonias celestiais [...] de repente, por uma abertura da máquina, como se fosse uma mulher parindo, saiu um livro.” (MACHADO, 1986, p. 10) Uma máquina do tempo pariu *O canto da praça*, como uma mãe, uma linda metáfora da criação literária. Desse mistério inexplicável que é a criação, ou cuja explicação nunca se mostra completa, nascem obras que se oferecem a infindáveis percursos não menos criativos. A leitura do nome é apenas um fio de possibilidade na tessitura a se puxar, de muitos outros que formam o texto de Ana Maria transbordante de inventividade.

### 3.3 O verso e o avesso da trama

*Ler ficção não é uma atitude passiva, mas uma atividade que consiste em se dispor a aceitar algumas coisas, acreditar em outras e imaginar outras tantas. Cada texto traz implícitas suas regras do jogo, que é preciso observar. E o leitor passa a ser alguém ansioso para jogar.*

*Ana Maria Machado (1999)*

O trajeto percorrido até aqui constituiu uma tentativa de refletir sobre a escrita de Ana Maria, considerando os pontos que promovem a leitura de *Do outro mundo* (2002)<sup>44</sup> como uma obra de ficção na qual Ana revisita a si mesma como autora. Nessa busca, foi importante ficar atenta aos elementos que o próprio texto ofereceu à análise e que evidenciaram o processo de escrita da autora. Ana manipula, de forma engenhosa, detalhes

---

<sup>44</sup> Neste capítulo, todas as referências à novela *Do outro mundo* (2002) trarão apenas o número da página.

que adquirem o status de fato, um permanente diálogo entre as imagens da infância resgatadas pelas lembranças e uma imaginação bastante fértil, que a mantém em constante produção. Esses eventos da vida particular manipulados por um conjunto de processos linguístico-expressivos, dentre eles a construção em abismo, a desliteralização da linguagem, a intertextualidade e a metalinguagem revelam um alcance estético para além da mera representação.

Se no texto literário há sempre algo novo a se revelar, também há algo a ele anterior e que não se altera: a estrutura. Para a “análise estrutural de uma narrativa”, é condição *sine qua non* uma atitude de “assombro” do analista diante da obra; independentemente de outros meios que lhe possam determinar a identidade, é a estrutura que define a sua leitura. (TACCA, 1983, p.35) No texto ficcional, o jogo entre leitor e texto é um exercício de prazer incessante. Neste texto em particular, constitui matéria relevante a artimanha da autora no processo de construção da narrativa, que seduz pelo diálogo entre passado e presente, que se dá por meio da construção em abismo. Ana Maria tem consciência de sua tarefa, sabe que a coerência interna do texto depende da ligação lógica entre seus componentes e que qualquer desliz é percebido por um leitor atento. Ela chama atenção para a construção, que considera importante para a escrita ficcional: “Mesmo quando o autor não tem consciência de como se articulam os diversos componentes do livro que está fazendo, o leitor atento depois percebe que toda obra tem seu próprio esqueleto invisível, que lhe dá sustentação e coerência.” (MACHADO, 2007, p. 15).

Assim, foi realizada a leitura do texto, tanto no plano horizontal da organização das partes, que não se dá de forma sucessiva, como no plano vertical, das camadas, de modo a dar visibilidade e coerência às reflexões que vinham sendo desenvolvidas. Nos romances contemporâneos, é mais comum do que se imagina encontrar as anacronias.<sup>45</sup> O encontro entre passado e presente é a marca mais forte em *Do outro mundo*. Esta narrativa realiza-se à mercê da memória; nela Mariano subverte a linearidade em movimentos retrospectivos, para relatar, com mais detalhes, acontecimentos que julga serem essenciais para a compreensão da ação presente.

---

<sup>45</sup>[Termo grego que provém de *ana-* contra e *chronos* - tempo] Refere-se às alterações entre a ordem dos eventos da história e a ordem em que são apresentados no discurso. Assim, o narrador pode antecipar acontecimentos ou informações (prolepse) ou recuar no tempo (analepse). O uso de anacronias pode ter vários motivos, como, por exemplo, a caracterização retrospectiva de personagens, a reintegração de acontecimentos que não foram focados no devido tempo ou manter a expectativa do leitor ao fornecer informações antecipadas. ROSA, Vanda "Anacronia", E-Dicionário de Termos Literários, coord. de Carlos Ceia, ISBN: 989-20-0088-9, disponível em: <<http://www2.fcsh.unl.pt/edtl/verbetes/A/anacronia.htm> >, Acesso em: 16.05.2010.

O passado de Ana Maria transforma-se em matéria de sua obra, uma matéria única e singular, como meio de fixar a memória, notadamente de natureza efêmera, porque repousa no esquecimento. É bom frisar que, quando alguém transforma experiência de vida em linguagem, não há mais experiência, só arte. Seria coincidência o seu narrador valer-se de igual meio? A narrativa de Mariano também emerge da memória e da imaginação: “Acho que foi nessa hora que comecei a pensar em contar para mais gente aqueles encontros. Para que não desapareça da memória o que Rosário contou...”(p.77) e mais adiante: “De verdade, nem sei direito o que foi que ela contou mesmo, ou o que foi que eu imaginei. Principalmente, não sei o que foi que eu nem consegui imaginar, mesmo ela contando.” (p.89-90); depois o receio do esquecimento: “...Não sei se eu prestei bastante atenção para poder contar, se não vou me atrapalhar, me confundir, se vou esquecer alguma coisa.” (p.101) É um exercício que resulta na ficção dentro da ficção.

É possível extrair da novela *Do outro mundo* passagens que, possivelmente, seriam relacionáveis à vida da autora; nela, flagramos o diálogo entre o presente da escrita e o passado da escritora: “Tinha até quadros nas paredes – umas reproduções de gravuras antigas, de um certo Rugendas e um tal de Debret, que minha mãe encomendou em São Paulo.”(p.35). O excerto evidencia a intimidade da autora com a pintura, porque, além de escritora, ela também é pintora. Os acontecimentos vivenciados e lembrados por ela se apresentam de forma desordenada, a matéria é transformada no ato da criação e no texto passa por um processo de combinação: “Na verdade, porque lembrei de um caso verdadeiro que uma amiga me contou, acontecido com um bisavô dela – que herdou a fazenda da filha dos antigos senhores, após o incêndio criminoso da senzala.” (p.122-3) É a amiga para quem Ana Maria dedica a história *Do outro mundo*: “Para Verônica, que ao contar a história de seu bisavô me deu o ponto de partida.” (p.08). Outro evento, a leitura do livro: *As aventuras de Huck*, de Mark Twain, também pode ter servido de motivo para esta obra, paixão que Ana revela neste fragmento “... Livro que leio, releio e sempre me diz coisas novas [...] Quem sabe não foi aí que a idéia inicial começou a brotar em minha cabeça? Depois foi mudando e se misturando com outras...”(p.123) É nesse momento que a imaginação se insere na lembrança da experiência vivida e se cria, pelos elementos intratextuais, um novo mundo. O processo criativo de Ana Maria se constitui da experiência de vida e das leituras que realizou ao longo da vida, acrescido de fértil imaginação.

Aparentemente simples e sem a adoção de regras prévias, a autora escolhe na realidade extratextual o que pretende trazer para o texto. Não se trata de uma cópia desta realidade, os campos são demarcados e trazidos à percepção; esses elementos colhidos, dentre

outros disponíveis, dobram-se à força do imaginário e a seleção operada não se repete única e/ou passivamente no texto. O que antes residia inerte, tomado como a própria realidade, é perspectivado, segundo Iser, "através da divisão destes campos de referência em alguns elementos que são atualizados pelo texto, enquanto outros permanecem inativos."(1996. p.217) Desse mundo empírico que se dispõe a Ana Maria, com toda força e riqueza de possibilidades, a autora colhe elementos para a sua criação, a seleção opera a percepção de partes, alterando a visão do todo, tanto o todo do texto como o todo da realidade, resultando numa outra coisa que não a realidade.

A narrativa é pautada por um tempo que navega entre o passado e o futuro, sustentado pelo presente da escrita, um tempo interior, marcado pela interrupção que se engendra a partir duma memória, duma percepção, duma imaginação descontínua. Através da memória e da imaginação, a autora consegue articular experiências vividas e imaginadas e assim aproxima sua vivência de adulto do universo de expectativas da criança. A multiplicidade temporal processa-se na narrativa de *Do outro mundo* em diversas passagens, assim como a sobreposição de planos e de imagens. Vejamos um exemplo:

Acho que nós quatro estávamos com sentimentos parecidos. Porque de repente a Terê se levantou aos prantos, sentou na outra cama ao lado de Rosário, e passou o braço pelo ombro dela, sem dizer nada. Nossa nova amiga se aninhou nela, e começaram as duas a chorar, abraçadas. Imediatamente reconheci os soluços e gemidos que tínhamos ouvido antes, na escuridão. E entendi do que se tratava. Dor entranhada nas paredes da senzala, transpirando em lágrimas que escorriam pela alma, como se gritasse para que aquela memória não se perdesse e nada daquilo jamais pudesse voltar a se repetir. [...]Acho que foi nessa hora que comecei a pensar em contar para mais gente aqueles encontros. Para que não desapareça a memória do que Rosário contou. E nunca mais aquilo se repita. (2002, p.59-60)

Essa longa citação serve para ilustrar o diálogo entre os três tempos em Ana Maria, entrelaçados pela imaginação, que rejeita um encadeamento presidido por uma lógica causal. Ela apresenta uma história imaginária como se fosse real, constituída por uma pluralidade de personagens, cujos episódios de vida se entrelaçam num tempo e num espaço determinados pela própria narrativa. A combinação é o elemento intratextual da seleção que, segundo Iser, “abrange tanto a combinalidade do significado verbal, o mundo introduzido no



texto, quanto os esquemas responsáveis pela organização dos personagens e suas ações” (1999, 118-19).

É importante salientar que em *Do outro mundo* o leitor depara com indícios de acontecimentos históricos. Ora o enredo se volta para o ambiente característico do século XIX, como, por exemplo, nas passagens: “Aquilo era um horror, impossível imaginar algo mais terrível, só se comparasse com aquelas atrocidades dos campos de concentração na Segunda Guerra Mundial...”(p. 76), “...uma tal princesa tinha assinado uma lei e ninguém mais podia ter escravo [...] a Princesa Isabel...A Lei Áurea..”p.(85-6), “... ela não fazia a menor idéia do tempo que passara e da tarefa impossível que estava nos pedindo. O fim da escravidão tinha sido em 1888.” (p.91). Ora é visitado o cotidiano citadino do século XXI: “... eles não podiam usar o computador e ficar navegando na rede...” (p.56), “- Ainda outro dia tinha uma notícia sobre um navio que andava pela costa do Benin com carregamento de crianças, vendidas para trabalhar em plantações de cacau...(p.101)”. Num e noutro caso, embora possível a identificação de fatos históricos, trata-se de uma obra de ficção. Não se pode confundir a realidade com aquilo que é contado, ela se (re)escreve e se (re)constrói pelas possibilidades da invenção; se há uma permuta entre o real e o imaginário, há muito mais espaço para a fantasia. Iser afirma que "o fictício não é idêntico à obra literária, mas a possibilita" (1996, p. 209).

A novela *Do outro mundo* é uma narrativa curta, assim como a maioria dos contos destinados ao público infantil. Nele, Ana Maria cria Mariano, um narrador pré-adolescente, que cumula a função de protagonista do enredo. Dentro desta história, nasce uma segunda história protagonizada por Rosário, que relata a sua história de vida ou de morte a Mariano. Mariano é compelido por Rosário a escrever a sua história para que não seja esquecida: "... Ele é que ficou escravo da promessa. [...] Já tinha muito com o que me preocupar, com o peso daquela obrigação de escrever um livro. Lembrar a história da Rosário e botar tudo no papel, preto no branco, como ela tinha pedido”(p.102). Ao longo da narrativa principal, uma metaficção, vários elementos sobre criação literária entram em cena: discussão sobre como escrever ficção, a árdua tarefa do autor ao se comprometer a contar a história, a escolha do gênero textual que melhor dê conta de apresentar suas intenções, como proceder quanto aos aspectos textuais e extratextuais (editoração do livro). A reconstrução temporal permite perseguir algumas mudanças no crescimento das personagens e na mentalidade das pessoas do século XIX, época em que ocorreu a história secundária (história de Rosário), e do século XXI (história de Mariano), momento presente do qual a memória é ativada. Embora a autora não se detenha nos fatos históricos, tampouco deles recupere detalhes, ela pinça determinados

acontecimentos, datas e ambientes que são fundamentais à narrativa; o ambiente é favorecido pelos objetos que remontam ao século XIX. A ambientação rústica e o clima rural reforçados com referências ao modo de vida do lugar, nas duas épocas em que a novela se divide (passado e presente), compõem as cenas e determinam os espaços, mas também anunciam o futuro.

O espaço em que a história ficcional acontece está estreitamente ligado ao tempo da narrativa, entendido como o tempo da escrita e o tempo permitido pela escrita que aparece no romance por meio da memória das personagens que se movimentam na narrativa. Até certa altura, o lugar onde a história acontece é por todos denominado “barracão”, uma estrutura de adobe em ruínas. Posteriormente, quando é iniciada a reforma, passa a ser chamado de “anexo” da pousada. Penso que essa mudança de nome se refere às funções que o espaço demanda na narrativa; no primeiro caso, segunda história, o Império, regime escravocrata, grande latifúndio, exploração do homem pelo homem, sintetizado na **senzala**- hoje em ruínas, como se se referisse à escravidão se desconstruindo, embora não eliminada totalmente, assim como o barracão que a simboliza; no segundo, a República, regime democrata, pequenas propriedades, autossustentação rural, o futuro destinado à edificação, sintetizado na palavra **anexo**, um novo tempo, uma vida nova para o local, como fênix, ressurgindo das cinzas. Este fragmento do texto ilustra o que foi dito: “De qualquer modo, esse barracão ficou para trás. Num instante não se falava mais nele, nem ninguém mais lembrava de como tinha sido. Porque logo a Vera passou a chamá-lo de ‘anexo’ da pousada”. (p.23) É possível inferir do fragmento que a escravidão também caiu no esquecimento, como se nunca tivesse existido e, assim como a pousada, que guarda em suas paredes os gemidos daqueles que lá padeceram, a humanidade guarda adormecida na memória coletiva aqueles anos de exploração e cativeiro. O espaço da narrativa também pode ser sintetizado no vocábulo “Mata livre”, espaço definidor dos tempos passado, presente e futuro anunciado. Exemplifico: “Mata livre, que era como ele gostava de chamar o mato que ficava entre a senzala e o rio...” (p.83), século XIX; “- Taí, boa idéia. Como *Freewood*, que quer dizer mata livre em inglês. É a marca do meu castiçal [...] Pousada da Mata Livre... tem uma matinha que a gente quer preservar. [...] E muita liberdade que a gente também quer preservar.”(p.117), século XXI; “Se algum dia você viajar por Cachoeirinha, venha visitar. Pousada da Mata Livre. Pequeninha, mas linda. Agora sem nenhum fantasma.” (p.117), o devir, indeterminado.(Grifos meus)

É a memória, com seus volteios e desvios característicos, que orienta o desenrolar da história, presente e passado acontecem a um só e mesmo tempo, o que nos permite transitar entre os limites permeáveis do ficcional e da história convencional. Embora a novela

apresente uma estrutura em *mise en abyme*<sup>46</sup>, aparentemente confusa, o tempo pode ser recuperado indiretamente pelo leitor, como num quebra-cabeça, juntando-se as marcações temporais espalhadas ao longo do texto. Essa forma metanarrativa atrai ainda mais o leitor para o jogo da criação. Todas as marcas temporais estão ligadas a um tempo mítico<sup>47</sup>, que se movimenta no passado próximo (ontem) ou longínquo (fim da escravidão) e futuro como possibilidade de transformação. O presente, ponto de referência das demais temporalidades, é um tempo vital para a narrativa, pois vai se construindo como desafio, um tempo aberto para o novo.

Tais marcas temporais, típicas de uma narrativa guiada por idas e vindas na memória, não deixam dúvidas quanto às épocas em que ocorreram as ações e podem ser recuperadas através das flexões verbais, advérbios, estruturas e/ou semântica das frases. Para ilustrar, cito: “Pode parar de falar difícil você também, Mariano, e confessar logo que passou a semana inteira lendo história de fantasma.” (p.58)- passado próximo; “... o tipo de claridade que esta vela nos dá devia ser muito parecido com a que havia por aqui nas noites da senzala, no tempo da escravidão [...] estamos também fazendo uma ponte com o ambiente do tempo em que Rosário viveu.” (p.66)- passado longínquo; “Só que tudo isso era história muito velha. De antes da gente nascer. Ou de nossos pais e avós.” (p.22)- tempo pretérito indefinido como nas narrativas orais; “Ficamos curiosos. Que perigo seria aquele? Fizemos uma porção de perguntas.” (p.73)- presente; “Foi quase um mês depois.” (p.35), “Levantamos tardíssimo no dia seguinte [...] quando o sol já estava nascendo.”(p.79) - futuro ; “... A Iaiá é a dona da casa. A dona boa. Filha do sinhô. Ele é que é mau. E a sinhá, que é a mãe dela ...”(p.49)- vocábulos de época (Grifos meus). Até mesmo as personagens demonstram preocupação com o tempo relacionado à escrita, uma visível demonstração de apreço à linguagem que perpassa por toda a obra da autora: “...Rosário deve ser uma escrava – acrescentou Terê [...] -*Deve* ou *devia?*/-Dá no mesmo./-Não, não dá, não. Se *deve*, é porque ela está viva e ainda existe escravidão. Se

<sup>46</sup> Como no segundo capítulo dediquei uma nota para o conceito *mise en abyme*, nesta nota considero pertinente informar, mesmo que sinteticamente, o seu aparecimento no contexto da obra do escritor e ensaísta francês André Gide, que utilizou dessa estrutura para colocar em xeque o próprio conceito de Ficção e de Real. Em *Os moedeiros falsos* (1925), é por meio do diário de Édouard (escritor que planeja escrever um romance chamado *Os moedeiros falsos*) que o leitor é tragado pela estrutura abismal, segundo Gide - uma obra dentro da obra, onde os limites entre o ficcional e o real se atenuam e vêm à tona a metalinguagem e a reflexão sobre as possibilidades e os limites de um romance *mise en abyme*. (FIORI, 1998)

<sup>47</sup> Jung refere-se a um tempo mítico, ligado à maneira de pensar dos gregos, que se referiam ao tempo, *chronos* e *kairós*, como demarcadores do discurso. O primeiro, o tempo cronológico, é uma sequência de instantes homogêneos, que se sucedem ininterruptamente; o segundo, *kairótico*, não é um tempo homogêneo, é descontinuidade, marcado pela diferença e pela ruptura. Este tempo corta a sucessão temporal, marcando uma significativa diferença entre o que vem antes e o que vem depois. Aqueles que vivenciam o tempo *kairótico* não podem determinar antecipadamente o tempo certo para então agir, aguardam um futuro desconhecido e se preparam para responder; a resposta é vital, já que neste tempo o presente não está predeterminado e plenamente formado; antes, o presente é oportunidade e desafio: é um tempo aberto para o novo. (JUNG, 2002. p.35).

*devia*, é porque ela viveu há muito tempo, e é um fantasma – insistiu Léo, com sua lógica implacável. – Nesse caso, a Terê não tem como fugir do fato” (p.64)(Grifos da autora).

Assim como muitos escritores que a precederam, Ana Maria faz uso do recurso da construção abismal para se referir a uma visão em profundidade sugerida pelas matrioskas<sup>48</sup>, promovendo o deslizamento do conceito para o campo dos estudos literários. Essa forma de composição possibilita a captação simultânea dos elementos que entram em atividade na narração, sua inter-relação e o modo de seu funcionamento. Os jogos desse tipo de narrativa permitem alternar os momentos de realidade da vida com os da realidade da obra de arte: uma recriação da experiência da vida real imiscuída na experiência criativa e estética. É necessário dividir neste momento que o reflexo do fragmento incluído no relato de Rosário e/ou na narrativa de Dona Carlota não possui o mesmo grau de analogia com a obra que o inclui, aquela narrada por Mariano, variou de acordo com a interação que Ana desejou estabelecer entre os níveis da narrativa, dando às três narrativas a coerência exigida pela estrutura da novela e seu enredo. Histórias imbricadas dentro da história principal. Este tipo de estrutura corresponde àquela dos *Contos de mil e uma noites*, em que uma segunda história contida na primeira deve emoldurar uma outra. Relembro aqui Dom Quixote, cuja riqueza está, entre outras coisas, na construção de um universo em que ficção e realidade não estão muito bem demarcados: o jogo constante entre os narradores, os manuscritos com versões diferentes sobre a história narrada, os relatos paralelos e as discussões de crítica e teoria intercalados. Essa espécie de autoconsciência ficcional ou narrativa é uma das formas da *mise en abyme*, em literatura, e se dá, como no exemplo de Dom Quixote, quando a ficção se volta e pensa sobre si mesma; resguardadas as devidas proporções, como já foi dito, estrutura semelhante é adotada por Ana Maria nesta novela.

Essa construção constitui um processo de desdobramento, de modo que a expansão decorrente da inserção resulta num certo afunilamento, numa interiorização cada vez maior do processo, uma estrutura da trama dentro da trama, de tal sorte que a história *Do outro mundo*, que se passa desde os planos de transformar a antiga fazenda de café em

---

<sup>48</sup> Matrioska ou boneca russa é um brinquedo tradicional da Rússia, constituído por uma série de bonecas ocas de madeira inseridas uma dentro da outra, geralmente em número de sete. Minha mãe repetia esta história, infinitas vezes, antes de eu dormir: um senhor que esculpia e vendia bonecas de madeira, uma vez fez uma boneca tão bonita que não quis vendê-la, levou-a para casa e a colocou sobre um móvel e deu a ela o nome de Matrioska. Todas as noites, antes de dormir, perguntava para a bonequinha se estava feliz. Até que em certa noite, ela pediu um bebê. O senhor, compadecido da bonequinha, esculpiu uma boneca menor, serrou a Matrioska e colocou o bebê dentro dela. Mas logo na noite seguinte, a outra também pediu um bebê. E lá se foi o senhor fazer outra bonequinha para colocar dentro da segunda. Assim foi nos sete dias seguintes. A cada noite a boneca recém-feita pedia um bebê. O artesão, prevendo que isso não teria mais fim, fez um bebê e desenhou um bigode nele, garantindo assim que, sendo homem, não pediria bebê algum.

pousada até a sua instalação, é moldura da história secundária, estabelecendo, assim, o argumento para as ações posteriores: o contato com o espectro de Rosário e consequente narrativa de sua história de vida, ou de morte, melhor dizendo, a trama emoldurada. Num outro plano, Mariano empresta a voz para Dona Carlota, avó de Léo e Elisa, que passa a narrar, num tom de “Era uma vez...”, a história da Iaiá. Aos poucos, a avó vai contando a história do sítio e da família, que se revela coincidente com a história de Rosário, mas numa outra perspectiva narrativa. Essa técnica denuncia uma dimensão reflexiva do discurso, uma consciência estética ativa, que evidencia a ficção pela redundância textual que reforça a coerência e a previsibilidade ficcionais, o que se torna providencial no caso da literatura infanto-juvenil e prática recorrente na obra de Ana.

Na história principal, o ser humano é movido por duas necessidades relacionadas ao passado e ao presente. A primeira, a de preservar as lembranças da origem (lugar da infância); e a segunda, a de conseguir encontrar uma sustentabilidade para o local de memória de onde essas lembranças são ativadas:

A tristeza de Vera ao pensar em vender a terra onde nascera. [...] Mas ao mesmo tempo, a insatisfação de Vera com seu emprego, com a vida que estava levando [...] De noite a minha mãe chegou em casa e comentou com meu pai [...]. [Vera] falou que estava com vontade de ver se conseguia dar algum aproveitamento econômico para o sítio, porque não queria vender o lugar onde nasceu, onde a mãe e o avô tinham nascido [...] que talvez eles pudessem abrir um hotel-fazenda, ou pelo menos uma pousada. (p.16-8)

Na história secundária as necessidades também se ligam ao passado e ao presente. A primeira, saber notícias do irmão desaparecido e a segunda, dar conhecimento, “registrar” os acontecimentos passados que resultaram na morte de muitos escravos, história imbricada com a que Dona Carlota conta sobre o sítio e a sua família, que remonta ao tempo do Império. As histórias se costuram pelo tempo num contínuo movimento entre o passado, o presente e o futuro, este último à mercê de uma imaginação criativa. Ao recorrer à metalinguagem, o código desnuda-se e possibilita a reflexão sobre o provisório da significação e, conseqüentemente, a sua incessante procura, uma vez que se encontra multifacetado na polissemia, o que configura a incompletude de todo texto literário. Essa estrutura acaba permitindo que os próprios leitores, percebendo com mais nitidez a natureza

do ficcional no jogo de relações entre as personagens da obra central e as das narrativas secundárias, gozem, de forma mais consciente, de tal experiência estética.

O conhecimento é uma necessidade humana e se faz paulatinamente, deixando as marcas de sua aquisição pelo caminho que percorre. Na história de Rosário, a mudança é inerente ao sentido da vida e se processou de forma dolorosa. “- Parecia que não ia acabar nunca. Mas, então, de repente, acabou – concluiu ela. – Eu morri”. (p.90) Na história de Mariano, a transformação por que passou também foi dolorosa, pois o percurso para a constituição do sujeito escritor passou, necessariamente, pela superação da dificuldade com a escrita e pela aprendizagem em variadas fontes: “... Só estou aqui escrevendo – ou tentando escrever...”(p.11); “Só sei que vai ser muito difícil. Eu não gosto muito de ler, não costumo escrever...” (p.99); à conquista no final: “... elogiaram meu jeito de escrever, quiseram saber de onde eu tirei aquelas idéias, riram quando eu disse que foi da memória.” (p.116) Em ambas as histórias a necessidade humana se confunde com a vida e a escrita, dois elementos imprescindíveis e indissociáveis para Ana Maria.

Com relação à caracterização das personagens, trata-se de crianças espertas, inteligentes, meninos questionadores, “donos do próprio nariz”, muito imaginativos e capazes de grandes realizações. Eles passam por um processo de transformação que se dá no âmbito coletivo, comum às obras contemporâneas, com exceção de Mariano, que passou por uma metamorfose à semelhança das borboletas. A composição das personagens é feita segundo a função que desempenham na narrativa ou conforme necessidade do enredo; é possível colher ao longo do texto elementos para essas caracterizações: “Meu nome é Mariano. Eu sou um cara normal [...] agora estou usando óculos. [...] ainda não tinha descoberto que era um pouco míope. A Elisa até acha que era por isso que eu não tinha paciência de ler [...] a Elisa, uma garota esperta e legal...” (p.12-3. Grifos meus) Destaquei no fragmento algumas informações que provavelmente justificam, mediante explicação da amiga “esperta”, a dificuldade e o afastamento do protagonista da prática da leitura. Nessa mesma linha, outras personagens são caracterizadas pelas ações ou informações que são requeridas pelo enredo: “Minha mãe explicou que a amiga [Vera] ia se matricular num curso de hotelaria do Sebrae [...] E estava disposta a investir no negócio – usar o dinheiro do Fundo de Garantia quando saísse da Cooperativa...”(p.19). O emprego de expressões como: “matricular num curso” e “investir no negócio” configuram ações que viabilizaram a realização do empreendimento: “transformar a antiga fazenda em pousada”, atividade hoteleira que compõe o ambiente espaço-temporal em que o enredo se desenrola, conferindo coesão interna à narrativa.

Toda a história gira em torno do contraste claro/escuro, preto e branco: estrutura, enredo, personagens e alguns elementos da história. Para ilustrar, cito os títulos dos capítulos: “Café com leite”; “Peças pretas, pintas brancas”; “Feijão com arroz”; “Preto no branco”. As personagens compõem dois grupos: brancos de origem italiana e negros de origem africana, resultando no mulato miscigenado brasileiro. Objetos como as peças de dominó (preto com bolinhas brancas) e o livro com letras pretas sobre páginas brancas de papel; o galo carijó com penas riscadinhas de preto e branco. Ao incumbir Mariano da missão de escrever, Rosário disse: “Agora não se esqueça. Agora você é escravo de sua promessa. Preto no branco” (p.93). A ambiguidade da expressão “preto no branco” leva a duas possibilidades interpretativas. Uma para o sentido mais próximo do sentido literal: promessa, compromisso, contrato firmado e assinado (tinta preta no papel branco); o outro, em que o vocábulo “preto” aparece como elemento simbólico da etnia negra (dominado, escravizado), e o “branco” outra etnia (dominador, explorador), como se coubesse ao branco a responsabilidade de incorporar a experiência do oposto e dar a ela visibilidade. Do capítulo seguinte, que leva o nome: “Escravo, escrevo”, é possível depreender que as posições entre dominado e dominador se inverteram, o branco se tornou escravo do negro em razão da promessa feita, mas se trata de uma escravidão diferente. A primeira se dá no limite da mão de obra forçada, relação de exploração involuntária do corpo, posse e domínio. A escravidão de Mariano ocorre via intelecto, uma servidão consentida, compromisso feito, promessa a ser cumprida.

A energia que envolve o prazer da leitura não fica restrita à estrutura, concentrada na dinâmica do enredo, no movimento das peripécias das personagens, na ação em si, mas impregna a própria expressão criadora, que costura todos os demais componentes estilísticos e estruturais da narrativa, conferindo-lhes, inclusive, um estilo. Reflito sobre alguns elementos da linguagem que caracterizam o modo peculiar de Ana se expressar e sua preocupação evidente com a língua, nas palavras da autora: “Sem essa obediência a uma estrutura de sustentação, o edifício do idioma não fica em pé e ninguém se entende.” (MACHADO, 2004, p. 82). Ana Maria Machado volta ao passado e resgata da infância lendas, ritos, mitos, provérbios e chistes da tradição oral, elementos que recria e transforma para a sua produção, como, por exemplo, os aforismos. Para ilustrar: “- Devagar com o andor, que o santo é de barro”(p.20). A eles se somam experimentações linguísticas, evidenciadas quer seja no jogo com as palavras, quer na permuta das sílabas formando neologismo: “escravo, escrevo”(p.95). Ela busca sempre se desvincular dos estereótipos criados para a literatura infantil-juvenil, quais sejam textos demasiadamente curtos; de construções fráscas muito simples; de vocabulário comum, do emprego de diminutivos e de aliteraões forçadas; da opção por

personagens superficiais demais e/ou pretensamente engraçados, que trazem sempre uma lição de moral, à maneira das fábulas; escolha de temática que atenda a necessidades pedagógicas; abordagem previsível e uso de ilustrações redundantes que, na maioria dos casos, dispensam a leitura do texto. Sobre a preocupação com a língua nos textos de Ana Maria, a pesquisadora Anna Cláudia escreveu:

Ana Maria faz uma excelente mediação entre a literatura e a sociedade por meio da forma, da linguagem e das personagens. Há um grande jogo de atuação das personagens, como se elas jogassem um jogo do tempo, sendo capazes de ir e vir e renovar a vida. É curioso, pois a linguagem, que de certa forma é o limite, acaba sendo desmontada e ganhando novas formas. Ana ensina um jeito novo de olhar para as palavras por esse desmonte do sentido convencional das palavras, num jogo com a linguagem, e faz a LIJ alcançar a maioria. (2006, p. 194-5)

Desde as primeiras produções, que fizeram de Ana uma escritora de sucesso, é possível reconhecer vestígios da filiação de pensamentos de filósofos, intelectuais e artistas que formaram a sua identidade autoral, num jogo entre as leituras escolhidas e a escrita assimiladora que fomentaram a sua veia literária, marcadas pela intertextualidade. Em *Do outro mundo*, assim como em outros livros destinados ao público mais jovem, a intertextualidade aparece quando se conta uma história dentro da história e se faz menção a personagens de outras histórias, a exemplo das personagens Peter Pan, do escritor James Matthew Barrie, e Huckleberry Finn, de Mark Twain. A utilização desse recurso, mais que demonstrar erudição, é uma tentativa de despertar no leitor o desejo de conhecer a obra referida, numa evidente demonstração de defesa da leitura. A autora justifica o emprego da intertextualidade da seguinte forma: “uma das técnicas que um autor pode utilizar para demorar-se ou diminuir a velocidade é a que permite ao leitor dar passeios referenciais ...”(MACHADO, 2004.p 43). O leitor é levado, constantemente, a inúmeros referentes extratextuais, mas é da tradição literária de Monteiro Lobato e Mark Twain que a autora é tributária.

Ana Maria revela o caráter intertextual de seus escritos e contribui para consolidar um dos mais importantes traços que a moderna literatura infantil e juvenil brasileira assume. São poucas as vezes em que os textos de projeto literário tão claramente engajado encontram tempo para as sutilezas da linguagem. Mas, Ana Maria aprendeu, com Lobato, que linguagem de se falar com a criança exige os mesmos cuidados que a linguagem com que se fala aos



adultos. Se, por um lado, há constantes pausas na narração para trazer à cena, via discurso indireto, a linguagem da própria narração, por outro, essas pausas são inesperadas dado à carga de urgência que seus textos costumam assumir pelo emprego do discurso direto, que acentua a oralidade: “ – Com a minha avó Galdina aconteceu a mesma coisa... – contou Rosário. – Fizeram uma lei que proibia velho de ser cativo.”(p.71) Ana intercala os discursos direto e o indireto em *Do outro mundo*. Quando a autora emprega o discurso indireto, dá maior autonomia ao narrador, que vai aos poucos demonstrando a sua forma de narrar, o seu estilo:

Devagarzinho, Rosário veio entrando. Deslizava, como se os pés descalços patinassem no chão. Mas não atravessou paredes nem surgiu do nada. Entrou pela porta. Como qualquer pessoa normal. Nem mesmo estava transparente. A única coisa que mostrava que não era tão normal assim, uma coisinha só, pouca coisa, coisa de nada mesmo, era que Rosário não tinha sombra. Lembro que reparei bem, e fiquei dizendo a mim mesmo que não precisava arrepiar, isso não tinha a menor importância [...]A luz da vela projetava as silhuetas de nós quatro. Mas passava através da menina. Enfim, o que se podia fazer? Ninguém é perfeito... (p.67.Grifos meus)

Ao empregar o discurso direto, Ana põe o leitor em contato com o universo narrativo, e a reprodução hipotética de diálogos permite a quem lê imaginar como é a voz das personagens ou, ainda, como é a voz do narrador, reproduzindo a fala das personagens, o que é muito atraente para o leitor. Como ele imaginaria a voz de Rosário? Esse discurso possibilita também maior integração entre protagonista e as demais personagens, sem que o protagonista interfira nos pensamentos delas ou em suas ações. Tendo em vista maior riqueza expressiva, Ana constrói parágrafos com discursos híbridos, mesclando o indireto livre<sup>49</sup>, com o direto puro e/ou o indireto. Esta conciliação entre os discursos permite uma narrativa mais fluente de ritmo, e tom mais artisticamente elaborado. A combinação entre os discursos no indireto livre favorece, no plano formal, absoluta liberdade sintática e adesão à vida das personagens. Contudo, essa liberdade gramatical pode levar ao leitor confusão quanto à voz

---

<sup>49</sup> Forma de expressão que, em vez de apresentar o personagem em sua voz própria (discurso direto), ou de informar objetivamente o leitor sobre o que ele teria dito (discurso indireto), mescla os discursos e, ao fazê-lo, aproxima narrador e personagem, dando-nos a impressão de que passam a falar em uníssono. CUNHA, Celso. *Gramática da Língua Portuguesa*. Disponível em: <<http://www.portrasdasletras.com.br/pdtl2/sub.php?op=redacao/teoria/docs/discursos>> Acesso em: 25/05/2010.

que se pronuncia, se do narrador ou do protagonista. Assim, o contexto passa a ter grande importância para amenizar a ambiguidade causada, tamanha é, em alguns casos, a sutileza entre as vozes do narrador e da personagem nesse tipo de discurso. Maria Teresa Gonçalves Pereira, acerca da linguagem na obra de Ana Maria, assim se expressa:

No âmbito da linguagem, a escritora atua nos planos fônico, morfossintático e léxico-semântico, lançando mão dos recursos possíveis que a língua coloca a seu dispor, trabalhando a palavra como artesã experiente, enriquecendo o discurso e oxigenando o código utilizado. Nada mais oportuno, então, para se travar contato com a língua do que um texto pleno de possibilidades em que se verifica o domínio de estruturas do próprio idioma, deflagrando a expressividade que encanta, pela sutileza, leitores de todas as idades, sem perder de vista a simplicidade, a clareza e a objetividade, fatores indispensáveis à compreensão imediata, sem quaisquer firulas lingüísticas. (2004, p. 141)

A novela *Do outro mundo*, muito mais do que uma reflexão temática sobre a escravidão, constitui uma imagem do processo de evolução intelectual da autora através das reflexões e questionamentos das personagens sobre o ato de escrever e sobre a própria linguagem. É como se a realidade do texto ficcional surgisse de um espaço dentro do mundo exterior, como um jogo que se diferencia do princípio de realidade referencial. Com esta novela, mais uma vez, Ana comprova sua preocupação com a linguagem e com a criança, ela foge dos estereótipos criados para a literatura infanto-juvenil e não poupa o leitor da experiência da crueldade quando ela julga que essa experiência é necessária para elaboração da narrativa:

... os escravos, trancados no escuro lá dentro da senzala, ouviram a ordem:/- Pode jogar o óleo!/ Em seguida sentiram o cheiro. E logo sentiram o calor, viram o clarão do fogo, ouviram os estalos das chamas que se espalhavam rapidamente, subiam pelo telhado de palha, despencavam em cima deles [...] Queimar todo mundo vivo. Para que, pelo menos, a liberdade não fosse uma festa e ele não tivesse que encarar os olhares dos pretos livres. [...] Com o olhar perdido no vazio, as lágrimas escorrendo pelo meio do soluço, o espírito da menina [Rosário] só contava as sensações. O calorão, a correria, o atropelo, os gritos, a dor. [...] - Parecia que não ia acabar nunca. Mas então, de repente, acabou – conclui ela. - Eu morri./Ficamos em silêncio. Ninguém conseguia se mexer nem dizer nada. Como deve ter ficado a senzala no final, só fumegando, com um monte de corpos carbonizados, irreconhecíveis. (p.71-3)

No fragmento citado, é perceptível o uso de inúmeros recursos estilísticos, a exemplo da sinestesia, que aparece em quase todo o fragmento, e de imagem poética como em: “Com o olhar perdido no vazio, as lágrimas escorrendo pelo meio do soluço, o espírito da menina só contava as sensações”(p.71); e outros momentos extremamente cruéis, como o parágrafo final da citação; o emprego do assíndeto, que nos traz uma sensação de angústia e de ansiedade, como se estivéssemos na senzala, acuados pelo fogo. Esta função estética da linguagem encontra-se espalhada por todo o texto: “... para falar alguma coisa e ver se quebrava aquela sensação de um pouquinho de medo que fica com a gente depois de um susto.”(p.39), “Parada junto à porta, com uma roupa comprida branca e um lenço ou turbante claro na cabeça, pretinha e descalça como se tivesse saído de uma das gravuras de Debret, estava uma menina mais ou menos da nossa idade.” (p.42), ou em “E entendi do que se tratava. Dor entranhada nas paredes da senzala, transpirando em lágrimas que escorriam pela alma, como se gritasse para que aquela memória não se perdesse e nada daquilo jamais pudesse voltar a se repetir.” Ou ainda a prosopopeia “línguas de fogo comendo tudo que encontravam pelo caminho”(p.90. Grifos meus). Num estilo pessoal e criativo, Ana Maria ousa aliar, na sua literatura, a racionalidade de uma linguagem acadêmica a uma linguagem acessível trazida da oralidade, seja para destacar uma ideia, seja para transmitir uma emoção, construindo uma ponte com seus leitores e um diálogo mais íntimo consigo mesma. Nas palavras da autora: “Com grande tranquilidade a esta altura da minha experiência, vou driblando os pronomes oblíquos de terceira pessoa sem cair na armadilha do solecismo.” (2004, p.84). Assim, consegue conciliar o que, em princípio, parece se opor: o emprego de uma linguagem comunicativa que se nega ao hermetismo e o apelo a imagens poéticas que buscam o prazer estético.

Através da memória e da imaginação, a autora consegue articular experiências vividas e imaginadas e assim aproxima sua vivência de adulto do universo de expectativas da criança e do jovem. Tal facilidade explica-se pela artista criativa que guarda em si a criança de outrora e que se revela no texto que escreve. Ao se distanciar do acontecimento em busca da criação, o texto de Ana provoca um estranhamento entre o que é (re)criado, ficção, portanto, e o mundo empírico. Na narrativa, o narrador nunca é o escritor, mas um papel por ele inventado, é uma abstração, personagem de ficção sob cuja máscara o autor realiza suas fantasias; noutras palavras, o escritor pertence ao mundo real, enquanto o narrador pertence ao imaginário.

Ana afirma que muito do que escreve é “verdade”. O que significa ser “verdade”? Ana colhe do seu cotidiano e das leituras que fez elementos para a sua criação, combinando-

os no texto de variadas formas estruturais. Conforme Iser (1996), a combinação é um ato de fingir porque também essa combinação possui a caracterização básica, qual seja a transgressão de limites. Ao dar uma aparência de “verdade” ao que escreve, Ana concretiza o imaginário, assim os limites traçados pelo fictício no texto ficcional são rompidos, a fim de assegurar a necessária concretude ao imaginário, com a qual ele se torna eficaz, é assim que se produz nos destinatários a necessidade de controlar a experiência de acontecimento do imaginário. É do fingir que emerge um imaginário da autora que se relaciona com a realidade do texto.

É infrutífero discutir se o que se diz na obra literária é verdadeiro ou falso, o mais razoável é entender que as afirmações ficcionais são verdadeiras dentro da própria estrutura da obra ficcional; o que o narrador diz ser verdade, é inquestionável, não há o que duvidar: “...quando um fantasma diz uma coisa dessas, a gente tem que acreditar...”(p.81). Umberto Eco ilumina o assunto: “A obra de ficção nos encerra nas fronteiras de seu mundo e, de uma forma ou de outra, nos faz levá-la a sério.”(1994,p.86) É a estrutura, teia anterior ao texto e não explícita na história, que possibilita a lógica narrativa e que dá um aval de verossimilhança à ficção; ela é necessária para que tudo ganhe corpo. Iser (1996) complementa essas ideias ao afirmar que os elementos que existem na vida real também permeiam a literatura. Nela, entretanto, a articulação desses elementos é organizada, mesmo não podendo ser totalmente fundamentada, um elemento serve de contexto para o outro. O fictício é a vertente intencional do autor, esta vertente se torna contexto para o imaginário, vertente espontânea. Estabelece-se, assim, o jogo, um espaço de troca e de expectativas. No caso da novela *Do outro mundo*, o jogo provoca suspense e mobiliza o imaginário da criança e/ou do jovem, levando-os a interagir com o texto através de sua imaginação. Esta situação leva o leitor a embarcar no imaginário de Mariano, criação do imaginário de Ana Maria; em ambos a realização de desejos pessoais se dá mediante a fantasia de ser outro; no caso do leitor de carne e osso, ainda há a possibilidade da viagem na sua própria imaginação aguçada pelas aventuras do protagonista. E não é com esse jogo que o leitor se encanta? Ana Maria seleciona fatos, personagens, lugares e combina todos estes elementos, constituindo ações, transgressões intratextuais, rompe com os limites do próprio texto, permitindo que o leitor crie, a partir destas situações, muitas outras que caracterizam o seu imaginário.

Falamos até agora sobre uma consciência subjetiva da autora, que, no processo de criação literária, ativa intencionalmente o imaginário. Em várias passagens da novela, também Mariano aciona o imaginário dele. Parece que o narrador, à semelhança do que ocorre com os autores de modo geral, também se dissimula na segunda história, finge que finge tratar-se de

um outro narrador, conferindo, desta forma, maior verossimilhança à narrativa: “Rosário fez uma pequena pausa, olhando por cima de nós como se não nos enxergasse. Suspirou. Talvez quisesse lembrar melhor, ou estivesse procurando as palavras mais exatas para contar o que lembrava – agora que também estou me metendo a escrever, sei como isso pode ser difícil...” (p.84) Podemos reconhecer também a possibilidade de teorização sobre a escrita, a partir da dificuldade do narrador para discernir entre o que lhe foi relatado, o que ele inventou e o que a sua memória, por ser lacunar, foi incapaz de registrar. Assim como Ana Maria, Mariano retira sua matéria do que viveu, lembra e inventa tudo o que recria com a imaginação. E assim, como todos aqueles que se valem da memória, também ele vacila, pois, quando se trata de literatura, a memória é sempre suspeita: “Digamos que tenha sido assim: [...] Mas tem coisas que eu não sei, não lembro [...] ou se isso foi só coisa que imaginei, de tanto já ter visto [...] Quando eu tento lembrar do que ela disse exatamente, tenho dúvidas se falou das chamas [...] Mas também pode ser que não...” (p.90. Grifos meus)

A dificuldade com a escrita persegue o narrador do princípio ao fim da narrativa. No próximo recorte, Mariano afirma que, se fosse ficcionista, talvez fosse mais fácil inventar, deixar a narrativa mais lenta, mas não sabe fingir: “Se eu estivesse mais acostumado a escrever, talvez soubesse inventar alguma mentira, contar que ficamos dias e dias pensando no choro na madrugada, acho que ia aumentar muito o suspense. Mas não é verdade. No fim da semana seguinte, já tínhamos esquecido o assunto.”(p.32) Daí é possível depreender que, para Mariano, o que ele narra é “verdadeiro”, posto que ele não consegue fingir. Ele transcreve a história de Rosário e tem consciência de seus limites como autor:

Por isso nem me meto a tentar reproduzir direito as palavras de Rosário em seguida, como tenho feito até aqui. Ou, pelo menos, procurado fazer, com a maior fidelidade possível. Mas agora não sei se consigo. Talvez mais para o final da história não dê mesmo, e então vou só resumir o que ela contou [...] Mas não sei se nós dois [Mariano e Elisa] – mesmo juntos – vamos ter capacidade de contar. Só sei que o início foi mais ou menos assim:... (p.82)

Em alguns momentos, a voz da autora cruza com a do protagonista/narrador, deixando o leitor em dúvida quanto à identidade do enunciador do discurso, fundem-se autor e narrador no corpo do texto. Volta e meia, surge uma voz que, furtivamente, encena-se na narrativa de maneira desleal, tornando perceptível a distância entre essa voz autoral e o discurso do narrador ou das personagens. Segundo Oscar Tacca,

... quando essa separação ou distância [entre narrador e personagem] é demasiado grande e apreensível, surge, irremediavelmente, a certeza de uma intrusão do autor, ainda que subreptícia: o discurso, excessivamente casual, pertence falsamente ao personagem: entrevemos o autor dando-lhe corda para que diga o que quer que ele diga. (1978, p.86)

Essa voz que se denuncia pela insistência em que aparece, torna-se parte integrante da narrativa, parecendo por vezes impertinente: intrusão em forma de explicação: “...a gente não gostava de ir lá, era muito escuro e lúgubre (gostou? Essa palavra eu aprendi num livro que Elisa me emprestou, e pensei que nunca ia usar. Se não gostar, pode escolher outras: *soturno, ameaçador* também servem)”(p.22) ou neste outro fragmento: “Nunca pensei que podia ouvir esse verbo assim, conjugado na primeira pessoa e no passado, sem que fosse para alguém falar no sentido figurado— *morri de rir, morri de medo, de vergonha, de susto...*” (p.81-2); intrusão para correção: “Trisavô, como se diz corretamente.”(p.114); intrusão em forma de cobrança, desta feita a voz da autora se traveste como pensamento do protagonista acerca do livro, como se o livro se dirigisse a Mariano: “como é? olha que se não começar logo, não vai dar tempo, e o teste é na quarta-feira...” (12); intrusão como reflexão: “Aboliram mesmo? De verdade, geral? Em todo canto? Para sempre? [...] pessoal que estava trabalhando em algum lugar sem receber nada e sem poder sair, devendo ao armazém do patrão...”(p.101); intrusão como opinião:“- Absurdo... Vendeu a liberdade por um prato de feijão com arroz...”(p.86); intrusão do autor na fala da personagem, perceptível pela discrepância entre a linguagem adulta e a juvenil; a informação lembra o discurso de um especialista em espiritismo:

– Pelo que andei [Terê] pesquisando, há vários relatos de episódios desse tipo, mas em geral os espíritos se manifestam de modo independente da vontade dos vivos [...] há vários relatos de episódios diversos em que os vivos chamam a si a tarefa de se comunicar com o além e invocar os espíritos mortos. De minha parte, quero deixar bem claro que afasto essa hipótese completamente, não pretendo participar de cerimônias desse tipo, e peço que vocês me respeitem. (p.56-7)

Em outra passagem mais adiante, a intrusão do autor ocorre em duas explicações sobre nomes próprios. Na primeira, o sobrenome Silva. Terê afirma que o pai explicou a origem: “... antigamente, quando não se sabia qual ia ser o nome de família de alguém, muitas

vezes se registrava a criança como “da Silva”, que era como se fosse “da selva”, “do mato”... (p.104). E a seguir, na voz de Elisa:

- Puxa, [...] O que eu sabia era que quando os judeus foram perseguidos em Portugal e tiveram que se converter de qualquer jeito para não serem presos, disfarçavam os nomes para parecerem cristãos e adotavam sobrenomes em homenagem a árvores que tivessem no quintal, ou animais que criassem ou admirassem. Então apareceram muitos Pereira, Nogueira, Carvalho, e mais Coelho, Carneiro, Leitão, Leão... (p.104)

Essas intrusões aparecem também no emprego de expressões próprias ao universo acadêmico: “...nessa linha de discussão...” (p.53), “...Não deixa de ser científico. O princípio da causalidade...” (p.59), “... Então, pela sua teoria, temos mais da metade...” (p.100), “-Podemos trabalhar com algumas hipóteses...”(p.103-4) Grifos meus. A voz autoral se insinua sobre os ombros do narrador, raras vezes emerge no discurso direto; quando ocorre, a saída encontrada para fugir à intrusão é recorrer a pesquisa ou a informação obtida de um adulto. Embora essa voz permita uma leitura também como um recurso metalinguístico, talvez necessária por se tratar de um livro destinado ao público mais jovem, como uma forma de abertura ao texto, é também razoável, numa outra perspectiva, entendê-la como uma intrusão do autor, que não consegue se calar e, ao imiscuir-se de forma incisiva, essa voz ecoa como se cercasse outras possibilidades de leitura, fechando-se àquela sugerida pela voz autoral. A autora projeta sua visão de mundo no narrador, que, por sua vez, a transfere para alguma personagem, a qual recria essa visão de mundo, deixando no leitor a impressão de que a personagem fala por si mesma.

Na novela *Do outro mundo*, a narrativa é conduzida por um narrador onipresente, é através de seu ponto de vista que conhecemos o que se passa no texto, auxiliado pelos pontos de vista secundários de Léo, Elisa e Terê, um grupo de crianças de classe média. O narrador não está atrelado a um ponto de vista que o limite, coloca-se sempre onde for mais conveniente aos objetivos da narrativa. Mariano é narrador e também o protagonista da história, alguém que acumula o papel de sujeito da enunciação (narrador) e de sujeito do enunciado (história), i.e., ele conta a história por ele vivida, é o personagem central dos acontecimentos. A sua função é revelada por índices específicos, aparelho da enunciação, que constitui todos os elementos que se relacionam com o emissor, com o discurso e com o

destinatário. A enunciação se manifesta no ato da escrita, exprimindo-se no tempo presente, portanto.

Por se tratar de um narrador protagonista, ele se incorpora na primeira pessoa do discurso, participando diretamente do enredo; embora mais crítico de si mesmo, seu campo de visão é limitado pela própria condição de selecionador das lembranças, que são pinçadas do passado e transportadas para o presente narrativo de forma fragmentada e, por diversas vezes, Mariano o admite. Assim, Mariano vai construindo seus conhecimentos paulatinamente, de maneira a incorporar as informações, para tirar delas o melhor proveito: “- Mas eu estou contando com a ajuda de todos. Não sei se eu prestei bastante atenção para poder contar, se não vou me atrapalhar, me confundir, se vou esquecer alguma coisa [...] Você é que vai escrever [...] mas vai ser em nome de todo mundo.” (p.101)

A função do narrador- “entidade virtual, criada pelo autor, cujo papel é o de narrar a história”- permite postular a existência de um destinatário na narração. Esta categoria narrativa é o narratário<sup>50</sup>. Recurso bastante usado por Ana Maria, em que o seu narrador estabelece um diálogo com um destinatário, um personagem de ficção, que não se confunde com o leitor, trata-se de uma simulação, que dá mais vigor à narrativa, porque o narrador fica estimulado a narrar. Em razão de ser escrita em primeira pessoa, a narrativa traz um tom pessoal e subjetivo, uma vez que é a personagem mesma quem narra os acontecimentos e que a si própria se desnuda. Sutis emoções e dúvidas, questionamentos e observações, tudo o que faz parte da intimidade do narrador é confessado a um narratário. Esses traços aparecem desde o início da narrativa como algo intrínseco à própria personagem, que, ao vivenciar as suas experiências no decorrer da história, vai ganhando mais ênfase porque sofre processos de reflexão possibilitados ora por sua reflexão, ora pelos diálogos.

Em *Do outro mundo*, o narrador vacila entre admitir tratar-se de um único receptor (você), ao qual chama para confidências, e outros (vocês), aos quais conta a história, provocando certa dúvida no leitor quanto à “identidade” desses destinatários. Assim, o narrador, “ser de papel”, conta para outro “ser de papel”<sup>51</sup>, que ouve atento a história narrada. Na estrutura narrativa da novela em análise, o discurso do narrador pode ser analisado em dois momentos; no primeiro, o narrador no processo de enunciação narrativa; e no segundo, a enunciação com relação ao narratário; ambos numa interlocução dentro da história, plano do

---

<sup>50</sup> Narratário origina-se do termo “narrar” e significa: “entidade, singular ou plural, a quem se dirige o relato”. (PAZ & MONIZ, 1997, p. 132). Neste trabalho os termos narratário, receptor, destinatário serão usados indistintamente.

<sup>51</sup> “O narratário é uma entidade fictícia, um ‘ser de papel’ com existência puramente textual, dependendo directamente de outro ‘ser de papel’” cf. Roland Barthes, (1966).



enunciado, mesmo que a voz do narratário não seja ouvida, que apenas insinue a sua presença e participação no enredo através da voz de Mariano.

Na tessitura da novela se instala um destinatário, evocado, logo na primeira linha, pela voz do narrador, que o convida à cumplicidade, e nesta função de “ouvinte atento” acompanha o narrado do princípio ao fim do texto; embora portador de uma presença não manifesta por voz, a sua existência é inquestionável e exerce uma função importante: a de motivar o desenrolar da narrativa. Com as palavras de Tacca: “há uma modulação da voz do narrador [...] motivada pelo destinatário ou receptor. [...] as formas do discurso narrativo estão em função do destinatário a quem o destinador se dirige [...] tácito ou explícito, pode pertencer a duas categorias diferentes [...] interno ou externo.” (1978, p.143). Com efeito, o narratário tem também a função de dinamizar ou conter a narrativa, processo dramático interiorizado no narrador. Não existe interferência direta do narratário na história contada, o que há é a possibilidade de questionamento implícito deste com relação a Mariano. O que se percebe constantemente é um diálogo em que apenas o narrador interage com o narratário, a voz deste personagem não aparece no discurso, seus questionamentos são implícitos nas respostas elaboradas ou reflexões do narrador. Desde o princípio da novela, parece haver um contrato de leitura firmado entre o narrador e o narratário:

Você me desculpe. [...] Para começar, não sei começar. E não garanto que vou saber acabar. Mas isso só vamos ver depois [...] Na certa o melhor jeito é assim. Como se estivesse conversando, e fosse contar alguma coisa para os meus amigos. Mas nem sei se é para um amigo só ou para uma porção de gente. Se peço desculpas a você ou a vocês. Seja como for, peço [...] Nisso sou muito diferente da Elisa, irmã do meu amigo Léo - tudo gente que você já *vai conhecer* daqui a pouco. (p.11-2.Grifos meus)

Como é possível constatar, há uma voz narrativa convocatória que se faz audível em função de um ou mais destinatários tácitos. Neste fragmento é possível perceber que o narrador vacila entre se dirigir a um apenas ou a muitos narratários: “Mas nem sei se é para um amigo só ou para uma porção de gente. Se peço desculpas a você ou a vocês.”(11-2. Grifos meus) Noutro momento da narrativa, a evocação é inclusiva na primeira pessoa do discurso: “Mas isso só vamos ver depois” (p.11) Nesse momento, parece que o narrador fala a um destinatário mais próximo a quem convida para participar do diálogo, buscando envolvê-lo como cúmplice, parceiro, ou testemunha de sua tentativa de elaboração da escrita.

Mais adiante, situando o ouvinte acerca das personagens que participarão da trama e de algumas informações que considera importantes ao relato, Mariano, novamente, se dirige a apenas um destinatário: “... Campinho do Feijão (ele mesmo, o grande artilheiro do Campeonato Nacional),  você não sabia que o Feijão é daqui? Pois é, nascido em Cachoeirinha do Rio das Pedras...” (p.14). Essas inflexões de voz nos sugerem uma interlocução entre o narrador e o narratário. Nessa mesma página, o narratário é pelo narrador convocado para vê-lo e compará-lo ao amigo Léo: “Só [você] olhar para ver como somos diferentes...”(p.14) A seguir, falando com esse interlocutor sobre a amiga Elisa ser uma garota legal: “E[você] pode ter certeza de que não estou dizendo isso só porque sei que ela vai ler...”(p.14) Essas modulações da voz do narrador nos conferem poder para identificar esse destinatário externo a quem o discurso se dirige mesmo que ele seja tácito. O foco narrativo é entendido como a relação entre o narrador e o narratário, este não deve ser confundido com o leitor de carne e osso, mas com o leitor virtual, i.e., o tipo ideal<sup>52</sup> de leitor que o narrador, como produtor do discurso, tem em mente.

Essa marca da presença de um ouvinte, para quem o narrador conta a história e com quem mantém um “diálogo”, se efetiva ao longo do texto e corrobora a incerteza do narrador quanto a ser apenas um ou mais destinatários: “Por isso nem me meto a tentar reproduzir direito as palavras de Rosário [...] Isso que você (ou vocês, nunca sei) está lendo já vai ter passado pelas mãos dela.” (p.82). Mais além: “Ficamos em silêncio. Francamente, eu tinha até esquecido disso.” (p.102) E este ouvinte atencioso é constantemente requisitado: “Pronto, viram só? Sobrou para mim de novo. Não só eu tinha que escrever porque estava escravo de uma promessa feita a um fantasma (como não expliquei direito mas você já deve ter entendido a essa altura)”(p.115). E assim como começou contando a sua história a um ouvinte imaginário, de papel como ele, Mariano a encerrou: “E assim ficou. Se algum dia você viajar por essas bandas, e passar por Cachoeirinha, venha visitar. Pousada da Mata Livre. Pequenininha, mas linda. Agora sem nenhum fantasma. Garanto que você vai gostar.”(p.117) O narratário é, assim, “o simétrico do narrador”. Ele se revela segundo as marcas textuais, pode ser identificado em pronomes pessoais da segunda pessoa a quem o narrador se dirige, ou pode ser visto como o leitor virtual.

---

<sup>52</sup> “Mas também ninguém escreve para os *outros*. Como ninguém escreve para o leitor de hoje ou para o leitor do futuro. Na verdade, o escritor escreve para um leitor ideal, feito tanto de si mesmo como dos demais, e de uma modificação de si mesmo como de uma modificação dos demais. Quer dizer, para um estranho leitor que, muitas vezes, o autor recria em si mesmo quando relê a obra.” (TACCA, 1978, p.148).

Enquanto a existência do narrador é evidente através do discurso que elabora, a presença do narratário, embora tão necessária quanto a do narrador e por ele exigida, é menos visível. Quer esteja presente no texto de forma explícita, quer implícita, perceptível apenas pela voz do narrador, como ocorre na novela *Do outro mundo*, tal como o narrador, o narratário é sempre uma categoria narrativa. O narratário está para o leitor, assim como o narrador está para o autor, são instâncias narrativas diferentes, mas ambas no nível do texto. Assim, o narratário é hipotético receptor do discurso narrativo, entidade igualmente imaginária que pode, por vezes, ser confundida com um leitor.

Essas convocações demonstram a importância do ouvinte para o relato, como se ao narratário coubesse o papel de testemunhar, validar a narrativa: “Rosário passou os olhos por nós quatro [...] Como se estivesse examinando, testando se podia contar aquilo. Se nós merecíamos a confiança. Ou se nós agüentávamos a verdade” (p.81) O decorrer da narrativa vai confirmar que, para o narrador, a presença do destinatário é um elemento instigador para a continuidade do relato, indício de que o narratário é também uma instância importante dentro da narrativa e que não se restringe a um mero receptor pacífico, consumidor das informações do narrador. Penso nele como um destinatário imediato do discurso do narrador e que interfere no texto, às vezes mais, outras menos explicitamente, mas que instiga o narrador em sua função de narrar. O narratário adquire, então, uma função de elo entre leitor e narrador; é um foco discursivo orientado para outro horizonte da narrativa e que vai revelar outras características do narrador, delineando-o melhor como um “indivíduo”.

Na novela *Do outro mundo*, por se tratar de uma história dentro da história, Mariano empresta a voz para Rosário; ao ser por ela substituído em algumas passagens, há como consequência uma breve mudança de perspectiva. Mariano é o narrador da história principal e se dirige a um destinatário a quem chama você/vocês. Na história secundária, Mariano, juntamente com seus amigos, assume a condição de destinatário interno da história de Rosário. A mudança de destinatário, externo e tácito na primeira história, para interno e participativo na segunda, também dá origem a uma mudança de perspectiva. O relato de Mariano “adquire, assim, um eco diferente daquele que teria sem a introdução: aparece como que justificado, ou pelo menos, isento de qualquer suspeita de exibicionismo.” (TACCA, 1983, p.44) Mariano, confidente destinatário da história, recebeu uma incumbência oral de escrever o relato de Rosário e o transcreveu.

A autora não apresenta respostas prontas, apenas pistas que auxiliam na solução do mistério. Mariano tem como ponto de partida a sua realidade, o seu mundo circundante e as relações de amizade nesse ambiente conquistadas. Embora Mariano seja o escolhido para

escrever a história, as crianças trabalham em coparticipação, uma tendência contemporânea da valorização de grupos. A voz narradora se mostra mais consciente da presença de um leitor possível, num tom mais familiar e até de diálogo, numa perspectiva de interlocução, comum em tempos de “valorização da análise do discurso e também da pragmática”. Todas as crianças do texto vivenciam a mesma experiência marcante de conviver com um espectro e com ele dividir angústias, preocupações e desejos, para retornarem à “realidade”, transformadas. Mariano não esconde a sua condição de transcritor, a fuga da autoria se justifica inclusive na coparticipação dos amigos na escrita e organização gráfica do texto; no final, chega a afirmar que os amigos (re)estruturaram ou praticamente (re)escreveram o livro.

Nesta novela, Ana busca recuperar um tempo em que ainda não houvesse se manifestado essa cisão entre o eu e o mundo. Nele floresce a (re)criação do passado, a infância, tempo mágico com o qual é possível um escritor manter uma relação de intimidade. A ambição “dos narradores” da novela *Do outro mundo* é, em essência, recuperar a totalidade de sua experiência vivida, mas tanto no universo ficcional, quanto na realidade, recuperar o pretérito comporta sempre um percentual de imaginação: as experiências de Mariano são marcantes e são guardadas na memória para serem narradas posteriormente: “Tenho certeza de que ouvir a menina dizendo ‘morri’, assim com essa naturalidade, me deu um calafrio daqueles. Talvez por ter entendido de repente a intensidade daquela experiência que estávamos vivendo, ao conversar com uma morta.” (p.81-2). De igual forma, na história secundária, as lembranças de Rosário só podem ser trazidas à tona por meio das sensações, das correspondências de uma sensação presente análoga a outra passada, fazendo reviver as imagens de outrora que recria e que Mariano escreve: “... Com o olhar perdido no vazio, as lágrimas escorrendo pelo meio dos soluços, o espírito da menina só contava as sensações. O calorão, a correria, o atropelo, os gritos, a dor.” (p.88) O processo de evolução criativa da escritora costura as narrativas numa espécie de linha espiral que, conduzida pela memória em movimentos de ir e vir, propicia um amálgama de diferentes versões de si mesma e do mundo, edificada no corpo da escrita.

As narrativas: principal e secundária trazem como pano de fundo as relações humanas e o conflito delas resultante, para discutir um tema central e importante que é a literatura e o processo de formação do ficcionista. A criação literária é perpassada pela temática da escravidão, que pode ser tomada como rica discussão para um estudo sociocultural, que não constitui objeto de meu interesse no momento. A história gera-se a si mesma como a escrita, construindo um universo inesgotável e, como tal, o poder da escrita conserva em si um aspecto inacabado, como algo que pode se travestir sob a forma de uma

promessa ou de uma ameaça, num desabrochar que supõe algo por vir. Como perspectiva de vir a ser, a escrita assume-se como caminho, percurso de uma verdade, cuja essência está no devir. “Desconheço liberdade maior e mais duradoura do que esta do leitor ceder-se à escrita do outro, inscrevendo-se entre suas palavras e seus silêncios.” (QUEIRÓS, 1999, p.23) Assim é que o leitor se delicia.

Uma última palavra sobre o narrador inspirada em Oscar Tacca: como um mestre de mil e uma máscaras, o narrador esquivou-se pela narrativa, afastando-se a cada tentativa de aproximação de análise; quanto mais dele pensei conhecer, quanto mais dados acumulava sobre ele, que pudessem me levar à sua apreensão, maior o distanciamento e maior o número de disfarces e máscaras sob os quais se escondia ou que eu supunha existir, minhas tentativas beiraram a contornos fugidios. Sei de Mariano o que está nas páginas de *Do outro mundo*.

## CONCLUSÃO: DANDO LAÇADAS E ARREMATANDO OS NÓS

*[a leitura] é liberdade, não liberdade que outorga o ser e o capta, mas liberdade que acolhe, consciente, diz sim, não pode dizer senão sim e, no espaço aberto por esse sim, deixa afirmar-se a decisão perturbadora da obra, a afirmação de que ela é – e nada mais.*

*Maurice Blanchot (1955)*

Aquela aquarela de digressões cotidianas estava cercada por um potencial mistério a ser desvendado sob o olhar curioso desta leitora, em princípio estrangeira, a quem centelhas da revelação da narrativa se mostraram, a todo instante, como possibilidade, assim fui enredada a cada linha gestada por Ana e, aos poucos, me tornando mais íntima da narrativa, que outrora me fora estranha.

Tal como as narrativas da autora que me serviram de guia, esta dissertação percorreu caminhos labirínticos e profícuos em busca do necessário amadurecimento. A intenção inicial de investigar apenas o narrador sob a perspectiva das relações entre realidade, ficção e imaginação, focando o olhar nos recursos linguísticos/expressivos, na estrutura da trama e na multiplicidade temporal, teve de ser revista. Ao penetrar a obra, surgiu um destinatário, requerido pelo narrador, que não me permitiu passar indiferente à sua presença, convidou-me a outra abordagem que o incluísse, o que me surpreendeu, mas não me preocupou, considerando que a pesquisa em literatura se abre ao campo da possibilidade.

A narrativa de Ana Maria assemelha-se a um trabalho de *patchwork*<sup>53</sup>, pois, assim como este se constrói com pedacinhos de retalhos que são costurados segundo um critério, também a escrita de Ana se constrói juntando-se fragmentos das leituras realizadas, das experiências de vida e da imaginação fértil da autora. Esses elementos são costurados por uma estrutura que confere sentido ao texto, possibilitando uma leitura vertical da obra, que se aprofunda em camadas como o edredom,<sup>54</sup> que é composto por uma parte superior, mosaicos bordados, depois uma manta acrílica, e, finalmente, o tecido do fundo, tudo preso por uma

---

<sup>53</sup> Técnica que une tecidos com uma infinidade de formatos variados, que “é muito mais que uma simples colcha de retalhos, pois nesse tipo de cobertor, os pedacinhos de tecidos são costurados como num mosaico de pano, mas nada é feito ao acaso”. No país de origem, as mulheres se reuniam para costurar juntas, cada uma seu pedacinho, seguindo o plano predeterminado. (MACHADO, 2001, p. 44)

<sup>54</sup> **Edredom** ou **edredão**: sm (francês *édredon*). 1. palavra de origem islandesa, que significa “penugem do êider” –[grande pato marinho nórdico, de penugem profusa, fina e macia]; 2. Cobertura acolchoada para cama, que contém essa penugem ou outra semelhante; acolchoado. (MICHAELIS, 1998, p. 764). É uma coberta de espessura grossa, usada nos dias mais frios, pode ser acolchoada com penas, lã, algodão, fibras em geral.

técnica conhecida como *quilting*<sup>55</sup>; as emendas dos retalhos seguem padrões predefinidos. A narrativa da escritora é construída, à semelhança do que ocorre no trabalho artesanal mencionado, de uma trama bem estruturada em que cada elemento é com critério selecionado, nada é casual, o que garante a coerência interna do texto. A seu modo, Ana costura os pedacinhos de sua vivência, dos livros que leu, das histórias que ouviu e monta o seu motivo, o mosaico de sua ficção. Também a narrativa *Do outro mundo* é composta de camadas, uma mais superficial em que lemos a história, cuja estrutura abismal aponta para um enredo não linear, que o leitor resgata e (re)organiza na leitura. Depois, uma estrutura mais profunda em que os elementos: narração, narrador, personagens, narratário e autor se imbricam de tal maneira, que resulta num todo estrutural repleto de sentido, tudo amarrado de forma a dar coerência interna e consequente “verdade” à ficção. Saber combinar as cores e os tons e conseguir uma harmonia entre eles, é um grande desafio de bom gosto e criatividade para quem faz um bom trabalho de *patchwork*. A língua é o elemento essencial da literatura, seu domínio é fundamental para a construção da trama narrativa, o seu conhecimento possibilita a escolha certa das palavras que leva ao emprego criativo e poético da língua. Ana Maria é uma artesã de palavras, conhece-as bem, como a um filho, e com elas é capaz de gestar narrativas que encantam leitores de todas as idades.

A literatura infanto-juvenil vem buscando atingir a sua maioria através de textos cujo primor estético nada deixa a dever a qualquer outro gênero literário. Ao dar voz à criança e ao jovem e ao mesmo tempo respeitá-los como destinatários, valorização que se dá pela liberdade e autonomia que confere à personagem para refletir sobre si e o mundo, Ana Maria rompe com a assimetria adulto/criança e/ou adulto/pré-adolescente e privilegia a estética. A criação de formas vigorosas de linguagem e, ao mesmo tempo, adequadas ao universo infantil-juvenil faz dos textos da autora um discurso privilegiado com o qual o leitor se identifica. Ela associa criação e liberdade, amplia nosso sentido normal de tempo e espaço, do cotidiano e do misterioso, é pela linguagem que a autora torna as fantasias plausíveis.

Ana Maria tem plena consciência de que o texto de literatura infanto-juvenil requer ludicidade e imaginação, mas seus textos também convidam à reflexão e à quebra de paradigmas. Segundo minha leitura, sua obra é permeada pela tentativa de não perder o fio da meada, qualquer que seja o aspecto considerado: a linguagem, as informações que veicula, os recursos estético-expressivos utilizados, a escolha de obras com as quais mantém diálogo, a introdução do inusitado e da magia, toda escolha se processa sob o olhar atento da escritora.

---

<sup>55</sup> *Quilting*- acolchoamento

Se isso é positivo ou negativo não coube neste trabalho discutir, importou discutir, sim, o jogo literário que Ana estabelece com seus leitores e sobre o qual tem plena consciência. É a magia no universo do cotidiano que a encanta e a língua em suas possibilidades que a instiga. Ela persegue o inusitado sem se perder no improvisado, em seu texto nada ocorre por acaso, prefere deixar os olhos abertos às circunstâncias de sua obra, demonstrando pleno domínio sobre sua escrita. Consciente da natureza mutável do signo linguístico, a autora transita livremente entre o tradicional e as transgressões possíveis, em busca da inovação estética, o que resulta numa trama híbrida de linguagens, como as bordadeiras dedicadas na escolha das linhas, dos motivos e na elaboração dos pontos e laçadas. A leitura de suas obras revela alguém que conhece a cultura de seu povo, movimentando-se naturalmente entre a cultura popular e a erudita. Ao colocar o seu leitor diante de uma multiplicidade de sentimentos e de pontos de vista, Ana cria com ele um jogo de identificações e de estranhamentos, o que provoca a contínua interação entre as expectativas modificadas e as memórias transformadas.

Na obra de Ana Maria, o diálogo entre tempo, espaço e enredo realiza-se, sobretudo, pelo discurso da memória, espaço opaco contraposto pela imaginação. O universo imaginário é para a criança tão real como é real o mundo da ficção para quem cria. Neste estudo, procurei ressaltar o movimento contínuo entre o que a autora é e o seu processo de criação, refleti sobre os deslizamentos entre a identidade da autora e sua criação, que constituem objeto de interesse para o discurso literário. À medida que a autora lembra, sejam acontecimentos vividos, sejam narrativas ouvidas, ou, ainda, leituras empreendidas, ela dispõe de liberdade, consciente ou não, de selecionar o que lembrar e o que esquecer. Resgato este fragmento de um de seus textos ensaísticos, que, penso, sintetiza o pensamento de Ana sobre a matéria de que é feita a sua criação:

Um escritor não tem que inventar a escrita a cada nova obra. Existe o alfabeto, existe uma tradição literária, existe toda a história da literatura, que ao mesmo tempo pesa e norteia, obriga a ser diferente e estabelece paradigmas. Um autor é também leitor, vive as duas pontas do diálogo, sabe do que gosta e não gosta nos textos lidos, intui suas afinidades e famílias, rejeita suas idiossincrasias. Tudo indica que, quanto mais leitor, melhores condições terá para ser bom escritor. E, como cidadão, sabe também onde se situa em sua história e sua cultura, como se posiciona diante da sociedade onde vive. Como indivíduo, conhece sua própria história, tangenciou a de outros, percebe o que quer guardar, o que não consegue descartar mesmo que queira. Em uma palavra, está inteiramente imerso em memória. Crescendo a cada minuto que passa, com as novas impressões que retém. Um manancial inesgotável. Também essa vertente contribui para o processo mental de dar idéias e estimular a criação. (2007, p.34-5)



Embora seja um fragmento extenso, considere importante citá-lo, pois se coaduna com o que venho refletindo nesta dissertação sobre o processo criativo da autora. Ana Maria redefine as suas lembranças não como imagens congeladas de um passado estático, intacto e distante, mas de um pretérito que é (re)significado pelo presente, que se altera e se reconstrói a partir da experiência do vivido, da incursão da imaginação e a partir da própria linguagem. Tudo transborda do passado para as páginas que Ana Maria escreve e, ao sair, invade tudo, chegando à tona num turbilhão de palavras que se transfiguram em infinitas imagens e formas humanas.

*Do outro Mundo* é uma obra que condensa várias cápsulas espaço-temporais num único *continuum*, que nos leva a experimentar o prazer de navegar nos vãos recuados e aproximativos entre os tempos, até o ilimitado que o prazer estético propicia. Na vida o tempo é indomável, impossível mesmo de ser precisado e apreendido; na literatura há a ilusão de que o tempo pode ser domado, aí mesmo é que o tempo prolifera. Divididos e complementares, os tempos na novela tecem, na percepção do presente, na memória do passado e na imaginação de uma possibilidade futura, os fios fundamentais da criação literária de Ana.

A novela *Do outro mundo* oferece uma visão mais ampla das personagens, dos interesses práticos do cotidiano, na busca e necessidade de fantasia quase de forma natural, sem conflitos internos causados por qualquer tipo de preocupação do mundo adulto. Quando o próprio cotidiano se torna tema de ficção, ele adquire outra relevância, é através da inserção de algo surpreendente que a imaginação se fortalece e se torna densa. A natureza ficcional dá-se pela verossimilhança, pode ser verificável na relação causa/efeito, que é verdadeira para o leitor em razão da organização lógica dos elementos na narrativa.

Em *Do outro mundo*, nem tudo é invenção, podemos identificar fatos históricos como, por exemplo, a Abolição, mas o que importa à literatura é a efabulação que o leitor aceita como verdadeira. O maravilhoso se desmitifica no cotidiano da novela *Do outro mundo*, colocando em xeque a lógica e a coerência da realidade propostas pelo senso comum. Ao criar um vigoroso mundo imaginário, com personagens “vivas” e situações “verdadeiras”, Ana mobiliza todos os recursos que a língua lhe oferece, e que a literatura lhe possibilita, conseguindo uma composição de alto valor estético, sintomático em grande parte de sua obra e não especificamente em *Do outro mundo*. As imagens que se dispõem na novela, não seguem uma lógica direta e objetiva do cotidiano, mas apresentam possibilidades paralelas de uma dimensão mais ampla para o espírito humano.

Ana Maria demonstra imensa sintonia com as questões de seu tempo. Os problemas sociais que a preocupam estão sempre presentes nas suas obras, deixando vestígio

através da subjetividade das personagens. A autora deixa-se seduzir pelo cotidiano ficcional como se ocupasse os lugares das personagens, entretanto, provoca, simultaneamente, um deslocamento desse referente imediato para um “entrelugar”<sup>56</sup> que é possível na arte. Se, por um lado, os homens se alimentam de utopias, espaços essencialmente irrealis; por outro, a história miúda do dia a dia tenta fixar o homem no mundo real, inscrevendo-o nas instituições sociais que lhe são próprias. Esse entrelugar é um espaço que não se fixa nem no irreal nem no mundo empírico, um espaço que, mais do que a representação do real, é o efeito do real no sujeito. Um espaço que, embora passível de ser localizado, não se fixa em nenhum lugar, espaço/tempo em que as dicotomias oralidade e escrita, palavra e imagem, formas arcaicas e modernas, passado e presente, racionalidade e magia, realidade e imaginação se decompõem e se refazem em formas híbridas. A literatura, assim, se projeta em direção à ocupação desse entrelugar, a terceira margem anunciada na poética de Guimarães Rosa, um espaço intersticial em que a ficção se realiza. Na ficção de Ana Maria, o cotidiano é invadido pelo elemento inusitado, ela cria um universo repleto de magia e de verdade, um entrelugar em que o imaginário e o realismo dialogam. Nesse espaço da novela *Do outro mundo*, grande relevância é dada à escrita como elemento fundamental para a constituição do narrador escritor, um percurso de autoconhecimento e de busca de identidade. Embora se trate de um sujeito de ficção, a experiência de vida do narrador Mariano contribuiu para compreender as relações entre realidade e imaginação e a importância que essas relações representam para o resgate das relações indivíduo/meio, como estabelecimento de um sentido maior para a percepção do sujeito no mundo, neste caso, os leitores de Ana Maria.

A novela *Do outro mundo* é parte de um projeto maior que Ana refaz a cada livro. Parte de uma labiríntica cadeia da obra total. Cada obra se assume como itinerário, cujo horizonte é a totalidade que se cumpre naquilo que ainda não foi dito, pois está por ser inventado. Há nela um ímpeto, uma força consciente que a move e a conduz ao início e ao centro de toda a sua obra, dando-lhe uma unidade de lugar que é a sua paixão pela língua portuguesa, que se realiza na sua escrita, seja ficcional, seja ensaística. Na maioria dos textos, a escrita e a leitura ocupam lugar principal, são ímãs que atraem o leitor para aquele foco,

---

<sup>56</sup>A expressão “entrelugar”, tomo-a emprestada a Silviano Santiago (1978/2000), e Homi Bhabha (1994/2003) embora não tenha aqui os mesmos sentidos empregados pelos críticos dos estudos culturais (Santiago - lugar aparentemente vazio, lugar de clandestinidade, onde se realiza o ritual antropofágico da literatura latino-americana; Bhabha- local de negociação, contato e interação entre culturas e indivíduos diferentes, “hibridismo”). Concebo “entrelugar” como o espaço do texto literário em que realidade e ficção dialogam; entendido, portanto como “um lugar entre”, pois não se trata da representação da realidade, tampouco a narração de um espaço irreal.

contra o que não há como se esquivar ou resistir. Trata-se de uma escrita de múltiplos significados, que se gera a si própria, abrindo infinitos caminhos que ora se cruzam, ora se afastam, mas sempre se harmonizam num todo. É por isso que a escrita de seus textos precisa ser entendida como um inventar contínuo e não como simples representação.

A garota que vive no interior de Ana, íntegra e vibrante, reitera a dimensão poética da alma da artista, propulsora do jogo lúdico da criação. A escritora se coloca de corpo inteiro na menina Ana, realçando na sua literatura a inteireza das origens praianas. As lembranças da menina Ana estão vivas dentro dela, estão *Do outro mundo*, do lado de dentro e do lado de fora, na ficção. *Do outro mundo* é pura magia de ser livro, que dentro esconde outro mundo, um universo onde autora e leitores podem ser o que quiserem. Seres de papel, prenes de palavras de múltiplos significados. Ela está em cada personagem que cria, em cada narrador sob cuja máscara se esconde, mas não são ela. As personagens resultam de uma composição híbrida de Ana e de outros “elas”, personagens e pessoas que encontra pelo caminho, partes que compõem um todo com características próprias, em cuja totalidade as partes não encontram mais a singularidade. Não há como negar que as personagens são o olhar de Ana sobre os mundos: o de dentro, de onde brota o inefável; e o de fora, em livro que o olhar do leitor acaricia. Ana é uma boa autora de livros para crianças e jovens, porque escreve para a criança e jovem que foi. Ao ver o mundo sob a ótica poética, a autora não carece de fabricar artifícios para um discurso que sensibilize o leitor, porque a linguagem e a forma de ver o mundo brotam naturalmente da criança que a habita e que com a Ana adulta se reconcilia na escrita. É o olhar da escritora (des)velando a sua própria história, que também é a história de todo leitor que em suas histórias se reconhece. Ela estabelece com eles um diálogo profícuo por meio de diferentes recursos linguísticos expressivos que a eles encanta, e também consigo mesma, o que lhe permite se renovar e se enriquecer a cada novo livro.

O diálogo da autora com a memória e com a realidade é vigoroso e inteligente, próprio de uma leitora requintada. Como escreveu Marisa Lajolo, dialogar com seu tempo implica “dialogar com tudo o que já se produziu, na longa cadeia de escritores e textos cujo conjunto configura uma literatura” (LAJOLO apud MACHADO, 2004, p.148) É preciso frisar que, se a infância não determina totalmente a obra de Ana Maria, constitui um elo que integra ficção e teoria de forma sensível e também consciente, num entrelaçamento, como fios, de memória, de leituras, de criatividade, de uma grande habilidade no trato com as palavras e de um agudo senso de observação. A arte de Ana Maria está ligada ao discurso literário e, por extensão e afinidade, à criança e/ou ao jovem, sejam eles personagens das histórias que conta e aos quais dá voz e profundidade, sejam como leitores previstos desse texto.

Como viajante do tempo, Ana Maria assume duplo papel: de autora de ensaio e de ficção. Quando exerce a primeira função, ela teoriza, critica e dá visibilidade aos seus pensamentos através da linguagem escrita, que fixa o movimento das ideias acerca da leitura literária nos últimos decênios; quando assume a segunda, apropria-se da tríade: presente, passado e futuro e monta um cenário de forma articulada e possível de existir dentro de sua ficcionalidade, onde o real e o imaginário se fundem, espaço mágico e atemporal, onde narrador e leitor se encontram. Uma Ana não existe sem a outra, sem a leitora e ensaísta não existiria a ficcionista, e o inverso se aplica, naturalmente. Quer por meio de suas vivências, quer por meio das leituras realizadas, Ana conquistou um acervo cultural que lhe permite produzir ficção e textos ensaísticos da melhor qualidade. O projeto teórico e o projeto estético de Ana Maria levam a pensar na busca da identidade da própria literatura infantil, quer quando nos ensaios defende os bons textos modernos e/ou difunde a leitura dos clássicos universais, quer na ficção, quando cria personagens leitores e escritores, verdadeiros cavalheiros defensores da leitura literária. Ana concebe a literatura como sinônimo da fusão entre prazer e conhecimento, assim continua produzindo, independentemente da classificação etária que se possa aferir às suas obras.

Para expressar minha opinião sobre a obra de Ana Maria Machado, tomo emprestado a Marina Colasanti uma afirmação sobre o que considera qualidades em um texto literário: “Da literatura não fazem parte: o lugar-comum, a frase feita, a história previsível, a linguagem infantilizante, a função didático-moralizante” (COLASANTI, 2005, p.180). Não considerando apenas o fato de Ana ter vários livros premiados e a maioria deles ter-se tornado *Best-seller*, posso afirmar, respaldada nos estudos que fiz, que sua obra possui muitos predicativos que a qualificam como boa literatura. A criatividade, a força de sua escrita, a cumplicidade nas frases curtas, objetividade que não abre mão do lirismo, tramas “verdadeiras” e fortes, modernidade que açambarca a erudição, beleza viva para ser sonho e força para ser realidade, fazem de Ana Maria figura proeminente das letras brasileiras. E mais, a autora está afinada com as tendências críticas pós-modernas, que buscam uma retomada de temas e recursos, com o objetivo de intercambiá-los às novas estruturas, e a valorização da linguagem como elemento imprescindível à literatura. Pretendi mostrar como a obra de Ana Maria pode contribuir para a história teórica e crítica da literatura infantil brasileira, mediante a análise dos aspectos constitutivos do livro *Do outro mundo*, em particular, e outras obras da autora com as quais compõe uma teia; procurei estabelecer uma interface com a reflexão teórica da autora.

À semelhança das tecelãs que passam o ofício de geração para geração, ponto a ponto, num fio contínuo, dando laçadas, assim é a arte de narrar, tão íntima de Ana Maria, que vai entrelaçando fios de variadas histórias com outras linhas de outros “tecelões”, herdeiros de Ananse, como ela criadores de textos e têxteis. Como diz Ana, é com uma teia resistente formada por fios que contam e ouvem “... que dá para agüentar todo o peso de um povo, de uma aldeia, de uma nação, de uma terra.” (1981,p.32) Assim como as aranhas tecem, também a produção de Ana é um fazer contínuo. O fio que produz, logo se transforma numa outra coisa. Carga simbólica associada desde a antiguidade ao cordão umbilical, fio da vida. As histórias de Ana seduzem o seu leitor e o mantêm cativo, por isso a autora vive, porque escreve e se apaga como biografia e passa a ser só literatura. Aquilo que a obra nos mostra está nela, mas aponta para além dela, remete-nos para um entrelugar que nos possibilita um conhecimento maior sobre o mundo e sobre nós mesmos.

Ana diz que “as palavras podem tudo”<sup>57</sup> e podem mesmo. Em meio a essa “trança de textos e de gente” e por meio de um jogo de esconder e revelar, a autora se eterniza. Quando falo da obra de Ana Maria, falo sempre de um começo. Ao ler a afirmação de Ítalo Calvino, no livro *Balaio*, de Ana Maria, de que “um escritor escreve para um lado e para o outro” (2007.p. 53-4), uma palavra maluca me veio à cabeça: “**escrevelescreve**”, e a ligação com Ana Maria foi imediata. Por quê? Primeiro por sua história de vida que tem no centro a leitura, patrimônio conquistado pelo percurso na escrita alheia, e mais leituras de mundo que lhe possibilitaram gestar uma escrita própria. A posição de leitor no centro do vocábulo parece ser referência à escrita de antes e depois, num contínuo que não é circular, porque não percorre o mesmo caminho. Labiríntica talvez. Um movimento de ir e vir novo. Buscar atrás e impulsionar adiante. Ana escreve para todos os lados, em todas as direções e de diferentes modos. Uma escrita múltipla em todos os sentidos. Pluri-significa-ativa para um leitor atento. “**Escrevelescreve**”, uma palavra esquisita que brinquei inventar, mas que me obriga a pensar em várias possibilidades, inclusive nos três tempos: passado, presente e futuro, que movem a criação artística e também a Humanidade. E essa palavra, por justaposição inventada, ficou fazendo cócegas na minha cabeça. E ousei mais, se, pela pobreza criativa, somei o óbvio escrever – ler-escrever, pelo esforço de generosidade da língua abstraí, pela decomposição do significante, algumas possibilidades de palavras com certidão de nascimento registrada no Aurélio e prenes de significados: **ver, rever, ser, reler, eleve, leve, eles** (os outros), **vele e revele** e outras tantas mais, se recorresse a outras línguas que sequer domino. Percebo ainda

---

<sup>57</sup> Frase de abertura do livro *O canto da praça* (MACHADO,1993).

que, com esses vocábulos colhidos, é possível compor uma rede de sentidos, cujos fios têm relação semântica com a escrita de Ana Maria, mas esta é uma longa discussão que ficará por ser escrita.

Ana testa novas cores, desmancha e experimenta diversos motivos. Nesse desfazer e refazer, brincando de tecer e desmanchar o tecido da vida, ela aprende a ler fios transparentes, até se tornar uma bruxa nessa arte de inventar/contar histórias. “Bruxaralha”, especialista em desmascarar ficções alheias e com elas recriar a sua própria teia, reescrevendo-se na magia/bruxaria, ininterruptamente. Interessante labirinto percorre toda a trama de Ana, cosendo invenção e vida vivida. Memória fiada no presente, pontos que compõem motivos. Diferentes. Fontes. Evocação de sentidos. Costurados. É Penélope, é Sherazade... Ana é os contadores sem nome.

Passeando “pelo bosque da ficção” de Ana Maria Machado, com as minhas mãos atadas às de Iser, penso no leque de possibilidades que sua ficção pode abrir ao leitor. Um convite permanente à brincadeira de dar sentido às coisas do mundo real de agora, de antes e de imaginar aquele que virá, mas isso é uma outra história, para um tempo futuro, onde a imaginação é caminho infundável de possibilidades... ouro em pó de pirlimpimpim.

Algumas laçadas e nós são necessários, mas não apontam para o final da tapeçaria. Trata-se de mais um fio, que, ao se elevar, procurando o fundo da agulha, aponta para outras direções, que não o próprio bordado, possibilidades infinitas de novos desenhos e cores. Isso me reporta ao que escreveu Tacca: “... mal assinalamos um mecanismo literário, logo nos assalta a convicção da sua pobreza ou insuficiência para explicar a riqueza e plenitude poéticas em que se acha inserido [...] e a suspeita de termos ido demasiado longe, de termos dito demasiado...” (1978, p.20) Inúmeros foram os fios críticos que se ofereceram à pesquisa, escolhi alguns poucos. Minha interpretação, longe de pretender dar conta da riqueza de possibilidades de reflexão que o processo de escrita de Ana Maria incita, apenas sugere alguns fios que podem contribuir para o fortalecimento das reflexões sobre a memória, a imaginação e a ficção, assim como ajudar a situar o texto literário infanto-juvenil no contexto dos estudos literários.

E se juntar a outros tantos fios e iniciar inúmeros e diferentes trabalhos ainda sonhados. Fiar os fios da memória. Trançar leituras e vivências. Fazer riscos, debuxar palavras com imaginação. Tecer um *Quilt*<sup>58</sup> de infinitas cores de retalhos. Outras tantas

---

<sup>58</sup> *Quilt* é um termo inglês usado para denominar uma colcha, coberta ou manta acolchoada. É composto por três camadas: frente e verso de tecido e um recheio de lã, que são unidos entre si por um pesponto. (MICHAELIS, 1998, 764)

mesclam, parem. Escrever histórias de mil e uma tramas, emaranhadas e não. Tramam, enfim, a vida, de quem escreve e de quem lê. Universo atado. Nós e laços desamarram e amarram, zigzagueando sentidos. Coser palavras uma a uma e às outras, passando por entre, como linha na agulha. Simultâneo, inteiro e livre para criar motivos outros e tanto. Tecer o fio, tecer a vida. Duas vidas envolvidas nas tramas do tear e mais outra, outras. Diferentes lugares, povos multi-face-atados, cores mais que três, formas muitas e línguas tantas que não sei entender não. Este leitor sem cara. Este autor com endereço fixo no texto pare um narrador, por vezes com ele se fundindo. Pura ambiguidade. Terreno movediço.

Palavra aberta para outro narrador. História que continua. Contar, viver. Tecelagem. Criação. Narrar só importa. E dissertar é senão uma forma diferente de narrar os passos mais maduros que de infância escritos. Se nego, minto. Finjo ser. Envelheço desde o parto. Que a luz doutro continua. “Ponta de lápis fincada na paixão” igual à narradora de *A troca e a tarefa*<sup>59</sup>. De quem furto. Nesta tarefa coloco ponto final, palavras interrompidas, desnudadas na incompletude. Ponte com Guimarães Rosa: “O senhor me ouve, pensa e repensa, e rediz, então me ajuda. Assim, é como conto.”<sup>60</sup> Outros alumiarão doravante.

A escrita de Ana continuará a contar histórias, uma após outra, oferecendo-se ao prazer da leitura ou à análise literária, em cadeia de infindáveis teias, distanciando, a cada leitura, qualquer possibilidade de conclusão. Arrematei os pontos soltos, ou nós desfeitos, o que significa dizer que deixo um quadro de tecido pronto e uma (umas?) pontas de fios se oferecendo a quem desejar tecer um outro quadro e a este se costurar, oferecendo-se adiante. A vida é assim como a escrita: um eterno (re)fazer-se. E esta “história”, que começou com fios e aranhas, termina com uma rede de palavras. Acabo, para visitar, tempo de um cafezinho, outra produção da autora.

*Vivendo, se aprende;  
mas o que se aprende, mais,  
é só a fazer outras maiores perguntas.  
Guimarães Rosa*

---

<sup>59</sup> \*Nota de Lygia Bojunga Nunes: A escritora morreu sem acabar a frase. Deram com ela debruçada na mesa, a ponta do lápis fincada na paixão. (NUNES, 1986, p.67).

<sup>60</sup> ROSA G., 2005, p.96.

## BIBLIOGRAFIA<sup>61</sup>:

*... evitemos retirar à nossa ciência o seu quinhão de poesia.  
Evitemos sobretudo corar por isso.*

*Marc Bloch(1976)*

### 1. OBRAS DA AUTORA

#### 1.1 Obra objeto de estudo desta dissertação:

*Do outro mundo*. São Paulo: Ática, 2002. (Publicado também na Espanha e Inglaterra)

#### 1.2 Autobiografia:

*Esta força estranha*: trajetória de uma autora. São Paulo: Atual, 1996.

#### 1.3 Web site oficial da autora: <[www.anamariamachado.com.br](http://www.anamariamachado.com.br)>

#### 1.4 Ensaios:

*Balaio*: livros e leituras. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2007.

*Ilhas do tempo*: algumas leituras. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004. (Publicado também em espanhol, alguns dos ensaios fazem parte de *Lectura, escuela y creación literária*. Madrid: Anaya, 2002; e de *Literatura infantil: creación, Censura y resistência*. Buenos Aires: Ed. Sudamericana, 2003).

*Como e por que ler os clássicos universais desde cedo*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002. (Publicado também na Espanha, Bogotá: Editorial Norma, 2004).

*Texturas*: sobre leituras e escritos. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

*Contracorrente*: conversas sobre leitura e política. São Paulo: Ática, 1999. (A primeira edição é de 1997, à qual não tive acesso. Publicado também em espanhol: *Buenas palabras, malas palabras*. Argentina: Ed. Sudamericana, 1998).

---

<sup>61</sup> Segundo as normas da ABNT, as referências bibliográficas podem ter uma ordenação alfabética, cronológica e sistemática. Por acreditar que daria mais visibilidade à bibliografia utilizada nesta dissertação, optei por organizá-las de acordo com o seguinte critério: 1.Obras da autora subdivididas em categorias; 2.Fortuna crítica subdividida em tipos de publicação; 3.Referências bibliográficas subdivididas em: citadas e consultadas. Todas as seções se encontram em ordem alfabética por autores e as obras de mesma autoria em ordem cronológica decrescente. As obras de Ana Maria, bem como aquelas relacionadas na fortuna crítica, que foram citadas na dissertação não são encontradas na relação de referências citadas, encontram-se nas respectivas seções, evitando assim, repetições desnecessárias.



Língua portuguesa: impressões pessoais. (1996, p.54). In. HENRIQUES, Cláudio Cezar & PEREIRA, Maria Teresa Gonçalves.(Orgs.) Língua e transdisciplinaridade: rumos, conexões, sentidos. São Paulo: Contexto, 2002.

*Recado do nome: leitura de Guimarães Rosa à luz do nome de seus personagens*. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

### **1.5 Romances:**

*Palavra de honra*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

*Para sempre*. Rio de Janeiro: Record, 2001.

*A audácia desta mulher*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

*Canteiros de saturno*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.

*O mar nunca transborda*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995. (Em espanhol, *El Mar no se Desborda*. Bogotá: Editorial Norma, 2003).

*Aos quatro ventos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

*Tropical sol da liberdade*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

*Alice e Ulisses*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

### **1.6 Principais publicações Infanto-juvenis:**

*Mensagem para você*. São Paulo: Ática, 2008.

*Cadê meu travesseiro?* Rio de Janeiro: Salamandra, 2004a.

*Que lambança!* Rio de Janeiro: Salamandra, 2004b.

*O príncipe que bocejava*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004c.

*O Canto da praça*. Rio de Janeiro: Ática, 2002. (A primeira edição é de 1986, à qual não tive acesso. Foi publicado também na Espanha).

*O Menino que virou escritor*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2001.

*Para sempre: amor e tempo*. Rio de Janeiro: Record, 2000. (Série: Amores extremos)

*Uma história de páscoa*. Rio de Janeiro: Salamandra, 1999.

*Ponto a ponto*. Rio de Janeiro: Berlendis, 1998.

*Avental que o vento leva*. 4.ed. São Paulo: Ática, 1997. (Coleção: Barquinho de Papel)

*Beijos mágicos*. Rio de Janeiro: FTD, 1996. (Publicado também na Espanha).

- O gato Massamê e aquilo que ele vê.* Rio de Janeiro: Ática, 1994.  
Exploration into Latin America. London: Belitha Press, 1994. (Publicado também na Espanha, Suécia, Dinamarca, Noruega e França).
- Beto, o carneiro.* 5.ed. Rio de Janeiro: Salamandra, 1993.
- Mistérios do mar oceano.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.
- Uma vontade louca.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990. Rio de Janeiro: Ática, 1998. (Publicado também na Espanha).
- Severino faz chover* (1987). Rio de Janeiro: Salamandra. (Coleção Batutinha - reunião de quatro contos, reeditados em separado a partir de 1993).
- A velhinha maluquete.* Rio de Janeiro: Moderna, 1988. (Publicado também na Espanha).
- Menina bonita do laço de fita.* São Paulo: Melhoramentos, 1986. São Paulo: Ática, 1998. (Publicado também na Espanha, Inglaterra, Suécia, França, Dinamarca e Japão).
- A Jararaca, a perereca e a tiririca.* São Paulo: Cultrix, 1985. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998. (Publicado também na Espanha).
- O Menino que espiava pra dentro.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- Passarinho me contou.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983 (Publicado também na Espanha).
- Mico Maneco.* Série. São Paulo: Melhoramentos, 1983-88.
- Bisa Bia, Bisa Bel.* Rio de Janeiro: Salamandra, 1982. (Publicado também na Espanha, Inglaterra, Suécia e Alemanha).
- Era uma vez um tirano.* Rio de Janeiro: Salamandra, 1982. (Publicado também na Espanha, e Alemanha).
- De olho nas Penas.* Rio de Janeiro: Salamandra, 1981a. (Publicado também na Espanha, Suécia, Dinamarca e Noruega).
- Palavras, palavrinhas, palavrões.* São Paulo: Codecri, 1981b (Publicado também na Espanha).
- Bem do seu tamanho.* Rio de Janeiro: EBAL, 1980a. (Publicado também na Espanha e França).
- Do outro lado tem segredos.* Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980b. (Atualmente Nova Fronteira - Publicado também na Espanha).
- O Gato do mato e o cachorro do morro.* Rio de Janeiro: Ática, 1980c. (Publicado também na Espanha).

*Conte outra vez* – série (O domador de monstros; Uma boa cantoria; Ah, cambaxirra, se eu pudesse...; O barbeiro e o coronel; Pimenta no cocuruto). Rio de Janeiro: Salamandra, 1980-81. (Atualmente FTD-Publicado também na Espanha e França)

*História meio ao contrário*. Rio de Janeiro: Ática, 1979a. (A primeira edição é de 1978, à qual não tive acesso - Publicado também na Espanha, Suécia e Dinamarca).

*O menino Pedro e seu boi voador*. São Paulo: Paz e Terra, 1979b. (Publicado também na Espanha).

*Raul da ferrugem azul*. Rio de Janeiro: Salamandra, 1979c. (Publicado também na Espanha).

*Bento-que-bento-é-o-frade*. São Paulo: Abril 1977. (Atualmente Salamandra - publicado também na Espanha e Portugal).

### **1.7 Organização de antologias:**

*O Tesouro das virtudes para crianças*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, vols. I e II em 1999 e 2000; vol. III em 2002.

*Tesouro das cantigas para crianças*. vol. I em 2001; vol. II em 2002.

### **1.8 Traduções e adaptações:**

BARRIE, James Mathew. *Peter Pan: o livro*. São Paulo: Quinteto, 1992. (Il. Walter Ono)

BJORK, Christina. *Lineia no jardim de Monet*. Rio de Janeiro: Salamandra, 1992.

BURNETT, Frances Hodgson. *O jardim secreto*. Rio de Janeiro: 34, 1994. The secret garden. (Il. Tasha Tudor)(Coleção 34 Infanto-juvenil).

CHERRY, Lynne. Sumauma, *Mãe das árvores: uma história da floresta amazônica*. 3. ed. São Paulo: FTD, 1993.

GRIMM, Jacob. *Chapeuzinho vermelho e outros contos de Grimm*. 3 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989. (Il. e projeto gráfico de Ricardo Leite).

IBSEN, Henrik; PALMIRO, Sérgio. Peer Gynt: *O imperador de si mesmo*. São Paulo: Scipione, 1985.

KUSS, Danièle; TORTON, Jean. *A Amazônia*. São Paulo: Ática, 1995. (Mitos e Lendas).

MALDRY, Thomas. *O rei Arthur e os cavaleiros da Távora Redonda*. São Paulo: Scipione, 1991. Le Morte Darthur. (Reencontro).

RAGACHE, Claude-Catherine; PHILLIPPS, Francis. *A cavalaria*. São Paulo: Ática, 1996. (Mitos e Lendas).

RIMM, Jacob. *Branca de neve e outros contos de Grimm*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

ROGERS, Hargreaves. *Coaxito: uma espécie de sapo de Catimbó*. São Paulo: Melhoramentos, 1982. Tradução de Croak. (Catimbó) (Coordenação: Ana Maria Machado).

ROGERS, Mary. *Que sexta-feira mais pirada!* São Paulo: Ática, 1994. Freaky Friday. (Outras terras outros jovens).

SHAKESPEARE, William. *Sonho de uma noite de verão*. São Paulo: Scipione, 1986. Midsummer nights dream. (Reencontro)(Contém dados bibliográficos).

TANAKA, Beatrice. *Maia ou a 53ª semana do ano*. Rio de Janeiro: Salamandra, 1978.

TWAIN, Mark. *As viagens de Marco Polo*. São Paulo: Scipione Autores e Editores, 1986. The adventures of Marco Polo.

**1.9 Poesia:** *Sinais do Mar*. Rio de Janeiro: Cosac & Naify, 2009.

## 2. FORTUNA CRÍTICA

### 2.1 Livros, capítulos de livros e periódicos:

BASTOS, Dau (Org). *Ana& Ruth: vinte e cinco anos de literatura*. Textos de MORAES, Carlos; LAJOLO, Marisa. Rio de Janeiro: Salamandra, 1995.

BASTOS, Luciete de Cássia Souza Lima. Do outro lado tem segredos: memória e história na ficção infanto-juvenil de Ana Maria Machado. In: *Congresso internacional de leitura e literatura infantil e juvenil*, Porto Alegre-PUCRS/ 2009. Disponível em:

<<http://www.pucrs.br/edipucrs/CILLIJ/imagem-e-palavra/DO%20OUTRO%20LADO%20TEM%20SEGREDOS%20MEM%20D3RIA%20E%20HIST%20D3RIA%20NA%20FIC%20C7%20C3O%20INFANTO%20JUVENIL%20DE%20ANA%20MARIA%20MACHADO.pdf>> Acesso em: 14/02/2010.

\_\_\_\_\_. Mimesis e imaginação nos contos Do outro lado tem segredos e Bisa Bia, Bisa Bel. In: *Congresso de leitura do Brasil, 17*, 2009, Campinas. Anais do 17º COLE, Campinas, SP: ALB, 2009. Disponível em:

<[http://www.alb.com.br/anais17/txtcompletos/sem15/COLE\\_1446.pdf](http://www.alb.com.br/anais17/txtcompletos/sem15/COLE_1446.pdf)>

Acesso em: 8 dez. 2009. ISSN: 2175-0939.

\_\_\_\_\_. Memória na ficção infanto-juvenil de Ana Maria Machado. *Revista da Pesquisa & Pós-Graduação*, Ouro Preto-MG, v. 8, n. 1, p. 5-9, jan./jun. 2008. ISSN:1517-5405.

\_\_\_\_\_. Como e por que ler os clássicos universais desde cedo, de Ana Maria Machado. Resenha. *Revista Letras de hoje*. PUC-RS, Porto Alegre, v. 39, n. 2, p. 123-127, jun., 2004. ISSN 0101-3335

BENEVIDES, Ricardo. Bem do seu tamanho: literatura do diálogo, proposta de questionamento. In: PEREIRA, Maria Teresa Gonçalves; ANTUNES, Benedito. (Org.). *Trança de histórias: a criação literária de Ana Maria Machado*. São Paulo: UNESP; Assis-SP: ANEP: 2004, p. 87-104.

CARVALHO, Neuza Ceciliato de. A emancipação do sujeito infantil pela discursividade do delírio em *Bisa Bia, Bisa Bel*. In: PEREIRA, Maria Teresa Gonçalves; ANTUNES, Benedito. (Org.). *Trança de histórias: a criação literária de Ana Maria Machado*. São Paulo: UNESP; Assis-SP: ANEP: 2004, p.67-86.

\_\_\_\_\_. A mensagem ideológica de *História* meio ao contrário. *Revista das Letras*, n. 25, p. 67-73, 1985.

\_\_\_\_\_. O discurso do delírio e a emancipação do sujeito infantil em *Bisa Bia, Bisa Bel* de Ana Maria Machado. In: *1º Encontro Internacional: A Criança, a Língua e o Texto Literário: da Investigação às Práticas*, 2003, Braga. Cd rom do 1º Encontro Internacional: A Criança, a Língua e o Texto Literário: da Investigação às Práticas, 2003.

COSTA, Marta Morais da. *Bisa-Bia, Bisa-Bel: uma trança com ovos e avôs*. *Revista de Letras*, Curitiba, p. 94-101, 1989.

DI GREGORIO, Anete Mariza Torres, O texto de Ana Maria Machado: os teares estéticos do adjetivo. In: PEREIRA, Maria Teresa Gonçalves; ANTUNES, Benedito. (Org.). *Trança de histórias: a criação literária de Ana Maria Machado*. São Paulo: UNESP; Assis-SP: ANEP: 2004, p. 154 -181.

LACOMBE, Amélia. *Ana Maria Machado*. Rio de Janeiro. Agir, 2000.

LAJOLO, Marisa. Teoria literária, literatura infantil e Ana Maria Machado. In: PEREIRA, Maria Teresa Gonçalves; ANTUNES, Benedito. (Org.). *Trança de histórias: a criação literária de Ana Maria Machado*. São Paulo: UNESP; Assis-SP: ANEP: 2004, p.11-21.

MARTHA PENTEADO, Alice Áurea. A narrativa dos anos 90: retratos de jovens. In: PEREIRA, Maria Teresa Gonçalves; ANTUNES, Benedito. (Org.). *Trança de histórias: a criação literária de Ana Maria Machado*. São Paulo: UNESP; Assis-SP: ANEP: 2004, p.105-120.

OLIVEIRA, Cristiane Madanêlo de. *Traços pós-modernos em Ana Maria Machado: uma vertente infantil do questionamento do poder*. Disponível na internet em: <http://www.graudez.com.br/litinf/trabalhos/anmachado1.htm>. Acesso em: 12/06/2010.

PALO, Maria José; OLIVEIRA, Maria Rosa Duarte. *Literatura infantil: voz de criança*. 4 ed. São Paulo: Ática, 2006. p.5- 41.

PEIXOTO, Maria do Rosário da Cunha. Transgressão tem cara de criança: o espaço social da infância em Ana Maria Machado. *Projeto História: Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em História do Departamento em História da PUC/SP*. nº 14, fev., 1997.

PEREIRA, Maria Teresa Gonçalves; ANTUNES, Benedito (Org.). *Trança de histórias: a criação literária de Ana Maria Machado*. São Paulo: UNESP; Assis-SP: ANEP: 2004

POTHAKOS, Bernadete Patrus Ananias. Ana Maria Machado, lavrando com a palavra. A alma Fértil. *Releitura*, v. 5, p. 30-35, 1994.

RAMOS, Anna Claudia. *Nos bastidores do imaginário: criação e literatura infantil e juvenil*. São Paulo: DCL, 2006.

RIBEIRO, Francisco Aurélio. Imagens do feminino em Ana Maria Machado e Lygia Bojunga Nunes. In: DUARTE, Constância Lima (Org.). *Gênero e representação na literatura brasileira*. Belo Horizonte: UFMG, 2002. p.190-202. (Coleção Mulher e Literatura– V. II)

SANTOS, Neide Medeiros. Bisa-Bia, Bisa-Bel: um processo heterônimo. *Correio das Artes*, Paraíba, 10, jul., 1983. p. 3.

SILVA, Vera Maria Tietzmann. *Mundos e Submundos - Estudos sobre Ana Maria Machado*. Goiânia-GO: Cãnone, 2004a.

\_\_\_\_\_. De sonhos, vãos e penas (um vol d'oiseau sobre a narrativa de Ana Maria Machado). In: PEREIRA, Maria Teresa Gonçalves; ANTUNES, Benedito. (Org.). *Trança de histórias: a criação literária de Ana Maria Machado*. São Paulo: UNESP; Assis-SP: ANEP: 2004b, p.121-136.

SILVESTRE Simone Michelle, *A dispersão do sujeito no discurso de Ana Maria Machado*. Disponível em:

<<http://www.gel.org.br/4publica-estudos-2005/4publica-estudos-2005-pdfs/a-dispersao-do-sujeito-735.pdf?SQMSESSID=a38ffc79c82bcbe561e1c641326fd16c>>

Acesso em: 29/07/2008.

TURCHI, Maria Zaira. As pontes do outro mundo. In: PEREIRA, Maria Teresa Gonçalves; ANTUNES, Benedito. (Org.). *Trança de histórias: a criação literária de Ana Maria Machado*. São Paulo: UNESP; Assis-SP: ANEP: 2004, p.53-66.

VIEIRA, Ilma Socorro Gonçalves. O diálogo entre literatura e história na obra de Ana Maria Machado. In: Maria Teresa Gonçalves Pereira; Benedito Antunes. (Org.). *Trança de histórias: a criação literária de Ana Maria Machado*. São Paulo: UNESP; Assis-SP: ANEP: 2004, p. 35-52.

XAVIER, Elodia. Ana Maria Machado e as relações autênticas. In: *Declínio do Patriarcado: a Família no Imaginário Feminino*. Rio de Janeiro: Record: Rosa dos Tempos, 1998. p.101-09.

YUNES, Eliana. Escritura: as leituras de Ana e a minha. In: PEREIRA, Maria Teresa Gonçalves; ANTUNES, Benedito. (Org.). *Trança de histórias: a criação literária de Ana Maria Machado*. São Paulo: UNESP; Assis-SP: ANEP: 2004, p.23-34.

## 2.2 Teses e dissertações:

BOSSI, Ana Maria da Silveira. *A (in)evitável didatização do livro infantil através do livro didático*. Belo Horizonte, 2000. Dissertação (Mestrado em Educação). - Faculdade de Educação, Universidade Federal de Minas Gerais- UFMG, Belo Horizonte, Brasil, 2000.

CARVALHO, Diógenes Buenos Aires de. *A adaptação literária para crianças e jovens: Robinson Crusoe no Brasil*. Tese (Doutorado em Letras). - Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul- PUCRS, Porto Alegre, 2006.

CERBINO, Victoria Wilson Coelho. *A seriedade do brinquedo: era uma vez um tirano*. Dissertação (Mestrado em Letras). - Faculdade de Letras, Universidade Federal Fluminense-UFF, Niterói- RJ, Brasil, 1987.

CRUZ, Cassandra G. Medeiros. *Dúzias de sorrisos, dezenas de risadas, centenas de gargalhadas: o riso na obra de Ana Maria Machado*. Dissertação (Mestrado em Letras). - Faculdade de Letras, Universidade Federal Fluminense- UFF, Niterói- RJ, Brasil,1991.

DALCASTAGNÉ, Regina. *O espaço da dor: o regime de 64 na produção romanesca brasileira*. Dissertação (Mestrado). - Universidade Federal de Brasília-UnB, Brasília, Brasil, 1993.

FERREIRA, Roberta Penna. *A articulação textual na literatura infantil de Ana Maria Machado e Ruth Rocha*. Dissertação (Mestrado em Letras). - Universidade de Franca-UNIFRAN, Franca-SP, Brasil, 2008.

GARRAFA, Lílian Christofe. *Coerência e literatura infantil: introdução à análise textual de produções literárias para a infância*. Dissertação (Mestrado em Letras).- Pontifícia Universidade Católica- PUC- São Paulo, Brasil,1987.

GREGÓRIO, Anete Mariza Torres D. *A (re)utilização estética do adjetivo e suas manifestações: Língua e Estilo em Ana Maria Machado*. Dissertação (Mestrado em Letras).- Universidade do Rio de Janeiro-RJ, Brasil, 2001.

JACOMEL, Mirele Carolina Werneque. *Na contramão da ordem vigente: a mulher no contexto da Ditadura Militar em Tropical Sol da Liberdade, de Ana Maria Machado*. Dissertação(Mestrado).-Universidade Estadual de Maringá- UEM, Maringá, Brasil,2008.

LE-ROY, Luciana Faria. *A representação da mulher na literatura para crianças e jovens: um estudo de obras de Júlia Lopes, Ana Maria Machado, Lygia Bojunga Nunes e Marina Colasanti*. 2003. Dissertação(Mestrado em Letras). - Universidade Federal do Rio de Janeiro-UFRJ, Rio de Janeiro, Brasil, 2003.

NEUMANN, Bettina. *Literatura infantil brasileira: Lygia Bojunga Nunes e Ana Maria Machado*- Tese (Doutorado). - Universidade Livre de Berlim, Alemanha,1994.

OLIVEIRA, Cristiane Madanêlo de. *Brincando de desconsertar o masculino: um olhar sobre a produção para crianças de Ana Maria Machado*. Dissertação(Mestrado em Letras). - Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro-RJ, Brasil, 2006.

PEREIRA, Maria Teresa Gonçalves. *Recursos Linguístico-expressivos da obra infanto-juvenil de Ana Maria Machado*. Tese (Doutorado em Letras).- Universidade Federal do Rio de Janeiro- UFRJ, Rio de Janeiro, Brasil, 1990.

QUINTANA , Suely da Fonseca. *Trança de gente: Ana Maria Machado na curva do arco-íris*. Dissertação (Mestrado). - Universidade Federal do Rio de Janeiro- UFRJ, Rio de Janeiro, Brasil,1989.

RAMOS, Anna Claudia. *A estética do imaginário: um olhar sobre a literatura infantil e juvenil*. Rio de Janeiro, 2005. Dissertação (Mestrado em Letras). - Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro- UFRJ, Rio de Janeiro, Brasil, 2005.

REIS, Waltina de Almeida Lara. *Entre dragões e cavaleiros*. Dissertação (Mestrado em Letras). - Universidade Federal Fluminense- UFF, Niterói- RJ, Brasil, 1990.

RODRIGUES, Etienne Mendes. *Bem do seu tamanho e Bento-que-bento-é-o-frade: da análise à sala de aula*. Dissertação (Mestrado em Letras). - Universidade Federal da Paraíba. Paraíba- UFPB, Paraíba, Brasil. 2006.

SILVA, Claudiomiro Vieira da. *A reinvenção do passado em Tropical sol da liberdade*. Dissertação (Mestrado em letras). - Universidade Federal do Paraná- UFPR, Curitiba, Brasil, 2005.

SILVESTRE Simone Michelle. *Sobre o que é ser escritor no discurso de Ana Maria Machado*. Dissertação (Mestrado em Letras). - Universidade Estadual de Campinas- UNICAMP, Campinas-SP, Brasil, 2007.

TOCHETTO, Zelinda Macari. *Um olhar sobre a construção do leitor infantil*. Dissertação (Mestrado). - Universidade Estadual Paulista- UNESP, Araraquara-SP, Brasil, 2001.

VIEIRA, Ilma Socorro Gonçalves. *O tema da viagem na obra de Ana Maria Machado*. Goiânia. Dissertação (Mestrado em Letras). - Universidade Federal de Goiás-UFG, Goiânia, Brasil, 2001.

VILLAÇA, Maria Cristina Conduru. *Novos finais felizes: a mulher e o casamento em Ana Maria Machado, Ruth Rocha e Sylvia Orthof*. Dissertação (Mestrado). - Universidade Federal do Rio de Janeiro- UFRJ, Rio de Janeiro, Brasil, 2004.

YAZLLI, Senise Camargo Lima. *Bem do seu tamanho (1980), de Ana Maria Machado: afirmação de um gênero literário*. Dissertação (Mestrado em Letras).- Universidade Estadual Paulista-UNESP, São Paulo, Brasil, 1999.

\_\_\_\_\_. *Vozes de criança: o discurso de autoafirmação na literatura infantil de Ana Maria Machado*. Tese (Doutorado em Letras). - Faculdade de Ciências e Letras de Assis – UNESP – Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Assis-SP, 2008.

### **3. BIBLIOGRAFIAS CITADAS E CONSULTADAS**

#### **3.1. Referências:**

ACADEMIA BRASILEIRA DE LETRAS. Disponível em: < <http://www.academia.org.br/>>. Acesso em 28/06/2008.

ARIÈS, Philippe. *História social da criança e da família*. Tradução de Dora Flaksman. 2 ed. Rio Janeiro: Zahar. 1981. (A primeira edição brasileira, à qual não tive acesso, é a tradução de uma versão francesa de 1973, um resumo do estudo original publicado em 1960, com prefácio do autor, no qual ele faz um balanço das repercussões e críticas que seu trabalho despertou).



BAKHTIN, Mikhail (1992). *Estética da criação verbal*. Tradução de Paulo Bezerra. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BARROS, Manoel de. *Livro Sobre Nada*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

\_\_\_\_\_. *Exercícios de ser criança*. Rio de Janeiro: Salamandra, 1999.

BARTHES, Roland. *Introduction à l'analyse structurale des récits*. Communications, n.8. Paris: Seuil, 1966.

BELTRÃO, Lícia Maria Freire. *Por que ler Ana Maria Machado*. Disponível em: <[www.portalseer.ufba.br/index.php/rfaced/article/download/2725/1931](http://www.portalseer.ufba.br/index.php/rfaced/article/download/2725/1931)>. Acesso em: 05/01/2010.

BENJAMIN, Walter - O bom escritor. In: \_\_\_\_\_ Rua de mão única. *Obras Escolhidas*. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. 5ed .Vol. II. São Paulo: Brasiliense, 1995.

BHABHA, Homi (1994). *O local da cultura*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.

BLANCHOT Maurice, *L'espace littéraire*. Paris: Gallimard, 1955.

BLOCH, Marc. *Introdução à História* . 3. ed. Lisboa: Europa-América, 1976.

BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade: lembrança de velhos*. 2 ed. São Paulo: T. A. Queiroz – Ed. Universidade de São Paulo, 1987.

CHEVALIER, Jean et al. *Dicionário de símbolos*. 15. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000.

CNPq. PLATAFORMA LATTES. Disponível em: <<http://buscatextual/index.jsp>>. Acesso em: 25/07/2008.

COELHO, Nelly Novaes. *Literatura: arte, conhecimento e vida*. São Paulo: Peirópolis, 2000. (Série Nova Consciência).

\_\_\_\_\_. *Panorama histórico da literatura infantil/juvenil – das origens indo-européias ao Brasil contemporâneo*. 4.ed. São Paulo: Ática, 1991. (Série: Fundamentos).

\_\_\_\_\_. *Dicionário crítico da literatura infantil/juvenil brasileira (1882-1982)*. 2.ed. São Paulo: Quíron; Brasília: INL, 1984. p. 21.

COSTA LIMA, Luiz. (1937) *Mimesis e modernidade: formas das sombras*. 2 ed.atualizada. São Paulo: Paz e terra, 2003.

\_\_\_\_\_. *Mimesis: desafio ao pensamento*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

\_\_\_\_\_.(1937) O controle do imaginário. Cap. 1. In: *O controle do imaginário: razão e imaginação nos tempos modernos*. Rio de Janeiro: Forense Universitária.1989, p. 11-60 (Col. Imagens do tempo).

\_\_\_\_\_. *Sociedade e Discurso Ficcional*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.

DAMAZIO, Reinaldo Luiz. *O que é criança*. 3 ed. São Paulo: Brasiliense, 1995. (Coleção: Primeiros passos).

ECO, Umberto. *Seis passeios pelo bosque da ficção*. 10 imp. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

FIORI, José Luís. *Os moedeiros falsos*. 5a ed. Petrópolis-RJ: Vozes, 1998. (Coleção Zero à Esquerda).

FREUD, Sigmund. *Escritores criativos e devaneio*. In: Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud (Vol. IX, p.147-58). Rio de Janeiro: Imago. 1976. (O texto original de Freud foi proferido em 1907 e publicado em 1908, ao qual não tive acesso).

GIL, Gilberto. *O oriente*. Letra da música. Disponível em:  
<<http://letras.terra.com.br/gilberto-gil/376449/>>. Acesso em: 20/03/2010.

GRIMM, Irmãos. Rumpel-Stiltis-Kin. In: \_\_\_\_\_. *Contos de Grimm*. Tradução de Celso M. Paciornik. 2. ed. São Paulo: Iluminuras, 2001.

HELD Jacqueline, *O imaginário no poder*. Tradução de Carlos Rizzi. São Paulo: Summus, 1980, (Coleção Novas buscas em educação, v.7).

ISER, Wolfgang. O jogo do texto. In: LIMA, Luiz Costa. (Org.) *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. 2.ed. São Paulo: Paz e Terra, 2002a.

\_\_\_\_\_. (1979). Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional. Tradução de Heidrun Krieger Olinto e Luiz Costa Lima In: COSTA LIMA, Luiz (Org.) *Teoria da literatura em suas fontes*. 2.v. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, Cap.31, 2002b. p. 955-88.

\_\_\_\_\_. (1976b). *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*. Tradução de Johannes Kretschmer. São Paulo: Ed. 34, 1999. v. 2.

\_\_\_\_\_. (1976a). *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*. Tradução de Johannes Kretschmer. São Paulo: Ed. 34, 1996. v.1.

\_\_\_\_\_. O fictício e o imaginário. In: ROCHA, João Cezar de Castro (Org.). *Teoria da ficção: indagações à obra de Wolfgang Iser*. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 1999. 63-78.

\_\_\_\_\_. *O Fictício e o Imaginário: perspectivas de uma antropologia literária*. Tradução de Johannes Kretschmer. Rio de Janeiro: EDUERJ, 1996. p. 209 - 302.

\_\_\_\_\_. A interação do texto com o leitor. In: COSTA LIMA, Luiz (Org.) *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1979. p. 83-132.

JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. São Paulo: Ática, 1994.

JUNG, Carl Gustav. *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*. Tradução de Maria Luiza Appy et al. Petrópolis: Vozes, 2002.

LAJOLO, Marisa. *Do mundo da leitura para a leitura do mundo*. 6. ed. São Paulo: Ática, 2001.

\_\_\_\_\_; ZILBERMAN, Regina. *Literatura Infantil Brasileira. História & Histórias*. 6. ed. São Paulo: Ática, 1999. (A primeira edição é de 1984, à qual não tive acesso).

\_\_\_\_\_. *Ana Maria Machado: Sel. de textos, notas, estudos biográfico, histórico e crítico*. São Paulo: Abril Educação, 1983. (Coleção Literatura Comentada).

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet*. NORONHA, Jovita Maria Gerheim (Org.). Tradução de Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

LOBATO, Monteiro. Disponível em:

<[www.sitedoescriptor.com.br/sitedoescriptor\\_escritores\\_mlobato\\_texto007.html](http://www.sitedoescriptor.com.br/sitedoescriptor_escritores_mlobato_texto007.html)>

Acesso em: 20/08/2009.

MASTROBERT, Paula. *Literatura infanto-juvenil: gênero, estilo ou etiqueta?* Jornada de Literatura. Passo Fundo: 2007. Disponível no site oficial da escritora e ilustradora: <[www.mastroberti.art.br](http://www.mastroberti.art.br)>. Acesso em: 07/07/2008.

MEIRELES, Cecília. *Problemas da Literatura Infantil*. 2. ed. São Paulo: Summus, 1979. (Novas Buscas em Educação - a primeira edição é de 1951, à qual não tive acesso).

MELO NETO, João Cabral de. Tecendo a manhã. In: *Antologia Poética*. 2. ed. José Olympio: Rio de Janeiro, 1973.

MONTEIRO, Rebeca. Atos de fingir, técnicas de despertar: um projeto de tradução entre Wolfgang Iser e Walter Benjamin. In: *Transgressões à obra de Iser*. BRANDÃO, Luis Alberto (Org.). Belo Horizonte: Cadernos de Pesquisa, NAPq/FALE/UFMG, N° 42. Novembro, 2003.

MONTEIRO, Rosa: *A louca da casa*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

NUNES. Lygia Bojunga. *A troca e a tarefa*. In: Tchau. 2.ed. Rio de Janeiro: Agir, 1986.

OLIVEIRA, Cristiane Madanêlo de. *Traços pós-modernos em Ana Maria Machado: uma vertente infantil do questionamento do poder*. Disponível em: <http://www.graudez.com.br/litinf/trabalhos/anmachado1.htm> >. Acesso em: 13/07/2007.

OLIVEIRA Ieda de. Palestra proferida na Academia Brasileira de Letras, Novembro/2003. Disponível em: <<http://www.iedadeoliveira.com/acontecendo.htm>> . Acesso em: 12/07/2009.

\_\_\_\_\_. (Org.). *O que é qualidade em literatura infantil e juvenil?* com a palavra, o escritor. São Paulo: DCL, 2005.

OLIVEIRA, Luiz Cláudio Vieira de. Reflexões sobre a crítica e a mimese. In: CURY, Graça Paulino; FERREIRA, Maria Zilda (Org). *Cadernos de Teoria da Literatura: Ensaios de Semiótica*. Vol. 26.1992-93. Belo Horizonte – FALE/UFMG, passim.

PAZ, Olegário; MONIZ, António. *Dicionário Breve de Termos Literários*, Lisboa-Portugal: Presença, 1997, p. 132.

PERRAULT, Charles. *Contos da mãe gansa*. Tradução de Dorothée de Bruchard. São Paulo: Paraula, 1994. A primeira edição data de 1697 e foi publicada sob o nome do filho, Perrault d'Armancour (tinha ele dezenove anos).

PESSOA, Fernando. Disponível: <<http://www.revista.agulha.nom.br/fpessoa335.html>>. Acesso em: 01/06/2010.

PINHEIRO, Helder. Pesquisa em literatura: atitudes e procedimentos. In: PINHEIRO, Helder. *Pesquisa em literatura*. Campina Grande: Bagagem, 2003, p.13-46.

QUEIRÓS, Bartolomeu Campos. O livro é passaporte, é bilhete de partida. In: PRADO, J. ; CONDINI, P. (Org.). *A formação do leitor: pontos de vista*. Rio de Janeiro : Argus, 1999, p. 23-4.

RAMOS, Anna Claudia. *Nos bastidores do imaginário: criação e literatura infantil e juvenil*. São Paulo: DCL, 2006.

RESENDE, Vânia Maria. *O menino na literatura brasileira*. São Paulo: Perspectiva, 1988.

ROCHA, Ruth. *O reizinho mandão*. São Paulo: Pioneira, 1978.

ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

\_\_\_\_\_. Tutaméia. In: *Terceiras histórias*. 8 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. 2001.

SANDRONI, Laura. De Lobato à década de 1970. SERRA, Elizabeth D'Angelo (Org.). *30 anos de literatura para crianças e jovens: algumas leituras*. Campinas-SP: Mercado de Letras, 1998.

SANTIAGO, Silviano. O entre-lugar do discurso latino-americano (1978). In:\_\_\_\_\_ *Uma literatura nos trópicos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SARTRE, Jean-Paul. *Que é a literatura?* 3. ed. São Paulo: Ática, 2004.(O texto original Qu'est-ce que la Littérature ? é de 1948, ao qual não tive acesso).

TACCA, Oscar. *As vozes do Romance*. Tradução de Margarida C. Gouveia. Coimbra-Portugal: Livraria Almedina, 1983. (Título original: Las voces de la novela. Madrid. Espanha: Editora Gredos, S.A,1983, ao qual não tive acesso).

TELLES, Lygia Fagundes. *Invenção e memória*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

\_\_\_\_\_. *A Disciplina do Amor*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira,1980.

YUNES, Eliana. *Questões fundamentais da literatura infantil*. 2.ed. Rio de Janeiro: EDIPUC, 1980.

ZILBERMAN, R. *Estética da recepção e história da literatura*. São Paulo: Ática, 1989.

### 3.2. Obras consultadas:

ABRAMOVICH, Fanny. *Literatura infantil: gostosuras e bobices*. São Paulo: Scipione, 1997.

\_\_\_\_\_. *O estranho mundo que se mostra às crianças*. 5.ed. São Paulo: Summus, 1983. (Série: Novas buscas em educação).

ALBERGARIA, Lino de. *Do folhetim à literatura infantil: leitor, memória e identidade*. Belo Horizonte: Lê, 1996.

ARROYO, Leonardo. *Literatura infantil brasileira*. São Paulo: Melhoramentos, 1968.

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE NORMAS TÉCNICAS – *Informação e documentação – Trabalhos acadêmicos – Apresentação*- ABNT NBR 14724. Rio de Janeiro, 2005.

\_\_\_\_\_. *Projeto de pesquisa* - ABNT NBR 15287. Rio de Janeiro, 2005.

\_\_\_\_\_. *Numeração progressiva das seções de um documento - Procedimento*. ABNT NBR 6024. Rio de Janeiro, 2003.

\_\_\_\_\_. *Sumário. Procedimentos*. ABNT NBR 6027. Rio de Janeiro, 2003.

\_\_\_\_\_. ABNT NBR 6028: *Apresentação*. Rio de Janeiro, 2003.

\_\_\_\_\_. *Citações em documentos – apresentação*. ABNT NBR 10520. Rio de Janeiro, 2002.

\_\_\_\_\_. *Referências*- ABNT NBR 6023. Rio de Janeiro, 2002.

\_\_\_\_\_. *Informação e documentação – Referências – Elaboração* - ABNT NBR 6023. Rio de Janeiro, 2002.

\_\_\_\_\_. *Preparação de índice de publicações – Procedimento* - ABNT NBR 604. Rio de Janeiro, 1989.

\_\_\_\_\_. Disponível em:< [http://www.abnt.org.br/m3.asp?cod\\_pagina=1466](http://www.abnt.org.br/m3.asp?cod_pagina=1466)> Acesso em: 22/08/2008.

ÁVILA Antônio. *Literatura infanto-juvenil*. São Paulo: Brasil, 1961.

BRAGA, Elizabeth dos Santos, *Memória e literatura: uma análise das posições do sujeito no texto narrativo*. Disponível em:

<<http://www.fae.unicamp.br/br2000/trabs/1950.doc>. >Acesso em: 17/08/2008.

\_\_\_\_\_. *O trabalho com a literatura: memórias e histórias*. Disponível em:

<[http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0101-3262200000100007&script=sci\\_arttext](http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0101-3262200000100007&script=sci_arttext)>

Acesso em: 17/08/2008.

BRANDÃO Vera Maria A. Tordino. *Memória e Sensações - realidade e ficção*. Disponível em: <<http://www.portaldoenvelhecimento.net/memoria/memoria97.htm>>

Acesso em: 17/05/2009.

BELQUIOR, Lauro M. (Org.). *Memórias do presente: ensaios de literatura contemporânea*. Belo Horizonte: PÓS-LIT- FALE/UFMG, 2000.

BENJAMIN, Walter. *Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação*. Tradução de Marcus Vinícius Mazzari. São Paulo: 34, 2004.

\_\_\_\_\_. O Narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7 ed. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense. (Obras Escolhidas. Vol.1- A primeira edição é de 1985, à qual não tive acesso). p.197-221.

\_\_\_\_\_. Livros infantis antigos e esquecidos. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7 ed. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense. (Obras Escolhidas. Vol.1- A primeira edição é de 1985, à qual não tive acesso). p. 235-243.

BERGSON, Henri. *Matéria e memória: ensaios sobre a relação do corpo com o espírito*. Tradução de Paulo Neves. 3 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BRAIT, Beth. *A personagem*. São Paulo: Ática, 1993. (Série: Princípios).

BRANDÃO, Maria H. Nagamine. *Introdução à análise do discurso*. 2.ed. Campinas: Unicamp, 1993.

BRANDÃO, Ruth Silviano. *A vida escrita*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006.

CALVINO, Ítalo. *Seis propostas para o próximo milênio*. 2. ed. Tradução de Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

\_\_\_\_\_. *Os nossos antepassados*. Tradução de Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. A trilogia *Os nossos antepassados* (*I nostri antenati*, 1960) compreende os romances *O visconde partido ao meio* (*Il visconte dimezzato*, 1952), *O barão nas árvores* (*Il barone rampante*, 1957) e *O cavaleiro inexistente* (1959). No Brasil, a primeira edição é esta).

CANDIDO. Antonio. *A personagem de ficção*. 10 ed. São Paulo: Perspectiva, 2004 (Col. Debates).

CARVALHO, Bárbara Vasconcelos de. *A Literatura Infantil: Visão Histórica e Crítica*. 4 ed. São Paulo: Global. São Paulo, 1985.

COELHO, Nelly Novaes. *Literatura infantil: teoria – análise – didática*. 5.ed. São Paulo: Ática, 1991. (Série: Fundamentos).

\_\_\_\_\_ et alii. *Literatura infanto-juvenil*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1980.

COMPAGNON, Antoine. *Demônio da Teoria: Literatura e senso comum*. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fontes Santiago. Belo Horizonte: UFMG, 2001.

CONY, Carlos Heitor. *Quase memória: quase romance*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

COSTA LIMA, Luiz. *História, ficção, literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

\_\_\_\_\_. O leitor demanda (d)a literatura. *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. 2 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

ECO, Umberto: *Sobre a literatura*. Rio de Janeiro: Record, 2003.

FERNANDES, Isabela. *A ficção literária como imagem e máscara*. Disponível em: < <http://www.rubedo.psc.br>.> Acesso em: 04/07/2008.

FERREIRA, Lúcia M. A; ORRICO, Evelyn G.D. (Org.). *Linguagem, identidade e memória social*. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.

FOUCAULT; Michel. As formações discursivas. In: *A arqueologia do saber*. Tradução de Luiz Felipe Baeta Neves. 7 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.

\_\_\_\_\_. *Des espaces autres*, in Dits et écrits, Paris: Gallimard, 1994, p. 62/p.752.

\_\_\_\_\_. *O que é o autor?* [Porto] Vega, 1992. Cap.2: O que é um autor? p.30 -71.

FRIEDMANN, Adriana. *O universo simbólico da criança: olhares sensíveis para a infância*. Petrópolis-RJ: Vozes, 2005.

FROMM, Erich. *A linguagem esquecida*. Rio de Janeiro: Zahar, 1973.

GENETTE, Gérard. *Discurso da Narrativa*. Lisboa: Edições Veja,1995.

ISER, Wolfgang (1979). Problemas da teoria da literatura atual: O imaginário e os conceitos-chave da época. 1983. Tradução de Lima, Luiz Costa. In: LUIZ COSTA (Org.). *Teoria da literatura em suas fontes*. Vol.2, 3ed./ seleção, introdução e revisão técnica, Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2002. Cap.30, p. 927-53.

JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. São Paulo: Ática, 1994.

\_\_\_\_\_. A estética da recepção: colocações gerais. *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. 2 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

KHÉDE, Sonia Salomão. *Personagens da literatura infanto-juvenil*. 2.ed. São Paulo: Ática, 1990. (Série: Princípios).

\_\_\_\_\_.(Org.). *Literatura infanto-juvenil: um gênero polêmico*. Porto Alegre: Mercado das Letras, 1986.

KOHAN, Walter O. *Infância: entre educação e filosofia*. Belo Horizonte: Autêntica. 2003.

KOOGAN/HOUAISS- *Enciclopédia e dicionário*. Rio de Janeiro: Delta, 1998.

LAJOLO, Marisa. Infância de papel e tinta. IN: FREITAS, Marcos Cezar de (Org.). *História Social da Infância no Brasil*. 5. ed. São Paulo: Cortez, 2003.

LE GOFF, Jacques. Memória. In. *História e memória*. Tradução de Bernardo Leitão *et al.* 5 ed. Campinas: UNICAMP, 2003.p. 419-76.

LEITE, Lígia Chiappini Moraes. *O foco narrativo (ou a polêmica em torno da ilusão)*.10.ed. São Paulo: Ática, 2001. (Série Princípios).

LOBATO, Monteiro. *Memórias da Emília*. 43 ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Sítio do Pica-pau-amarelo).

MAGALHÃES, Maria do Socorro Rios. *Literatura infantil: a fantasia e o domínio do real*. Teresina: UFPI, 2001.

MERQUIOR, José Guilherme. A natureza da lírica. In: *A astúcia da mimese: ensaios sobre lírica*. 2 ed. Rio de Janeiro: Topbooks,1997.p.17-34.

MICHAELIS. *Moderno Dicionário da Língua Portuguesa*. São Paulo: Melhoramentos, 1998.

\_\_\_\_\_. *Dicionário Português/Inglês & Inglês/ Português*. São Paulo: Melhoramentos, 1987.

MIGUEZ, Fátima. *Nas arte-manhas do imaginário infantil: o lugar da literatura na sala de aula*. Rio de Janeiro: Zeus, 2000.

MIRANDA, Wander Melo. *Corpos escritos: Graciliano e Silviano Santiago*. São Paulo: USP; Belo Horizonte: UFMG, 1992.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de Termos Literários*. 15 ed. São Paulo: Cultrix, 2004.

QUERÓIS Bartolomeu Campos. Menino temporão. In: PAULINO, Graça (Org). *O jogo infantil na literatura: textos selecionados para formação de professores*. Belo Horizonte: Dimensão.1997.p. 41-3.

PELLOWSKI, Anne. *A la medida: los libros para niños en países en desarrollo*. Paris: UNESCO, 1980.

PENNAC, Daniel. *Como um romance*. Tradução de Leny Werneck. 4.ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

PEREIRA, Rita Maria Ribes. Tudo ao mesmo tempo agora: considerações sobre a infância no presente. In: GONDRA, José Gonçalves (Org.). *História, infância e escolaridade*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2002.



PERES, Ana Maria Clark. Questão de estilo. In: BARBOSA, Márcia Helena Saldanha; BECKER, Paulo (Org). *Questão de literatura*. Passo Fundo: UPE editora, 2003. p.95-102.

\_\_\_\_\_. *O infantil na literatura: uma questão de estilo*. Belo Horizonte: Miguilim, 1999.

PERROTI, Edmir. *O texto sedutor na literatura infantil*. São Paulo: Ícone, 1986.

PLATÃO. *Diálogos III: A República*. Tradução de Leonel Vallandro. Rio de Janeiro: Ediouro, s/d.

PONDÉ, Glória. *A arte de fazer artes*. Rio de Janeiro: Nórdica, 1985.

PROENÇA FILHO, Domício. *A linguagem literária*. São Paulo: Ática, 1986. (Série Princípios).

PROPP, V.I. *Morfologia do Conto Maravilhoso*. Tradução de Jasna Paravich Sarhan. Rio de Janeiro: Forense Universitária. 2006.

PROUST, Marcel. O tempo redescoberto. In: *Em busca do tempo perdido*. Tradução de Lúcia Miguel Pereira. Porto Alegre e Rio de Janeiro: Globo, 1988.

RAMOS, Tânia Regina Oliveira. *Por uma poética das memórias literárias*. Disponível em: < <http://www.comciencia.br/reportagens/memoria/11.shtml> > Acesso em: 29/06/2008.

RESENDE, Vânia Maria. *Vivências de leitura e expressão criadora*. 2.ed. São Paulo: Saraiva, 1997.

RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa*. Tradução de Constança M. Cesar. Campinas: Papyrus, 1994.

SANTOS, Luis Alberto Brandão & OLIVEIRA, Silvana Pessoa de. *Sujeito, tempo e espaço ficcionais: introdução à teoria da literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.(Coleção Texto e linguagem).

SERRA, Elizabeth D'angelo Serra (Org.). *30 anos de Literatura para crianças e jovens: algumas leituras*. Campinas: ALB & Mercado de Letras, 1998.

SMOLKA, Ana Luiza Bustamante. A memória em questão: uma perspectiva histórico-cultural. Disponível em:

<[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_issues&pid=0101-7330&lng=pt&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_issues&pid=0101-7330&lng=pt&nrm=iso)>.

Acesso em: 29/08/2008.

SOARES, Angélica. *Gêneros literários*. 6.ed. São Paulo: Ática, 2000. (Série Princípios).

SOSA, Jesualdo. *A literatura infantil*. Tradução de James Amado. 3 ed. São Paulo: Cultrix, 1985.

TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 1979.

TURCHI, Maria Zaíra & SILVA, Vera Maria Tietzmann. *Literatura infanto-juvenil: leituras críticas*. Goiânia: Editora da UFG, 2002.

YOLANDA, Regina. *O livro infantil e juvenil brasileiro*. São Paulo: Melhoramentos; Brasília: INL, 1977.

YUNES, Eliana & PONDÉ, Glória. *Leitura e leituras da literatura infantil*. São Paulo: FTD, 1988.

\_\_\_\_\_. *Infância e Infâncias Brasileiras: a representação da criança na literatura*. Rio de Janeiro, 1986. 343 p. Tese de Doutorado. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

ZILBERMAN, R. & LAJOLO, Marisa. *Um Brasil para crianças*. Para conhecer a literatura infantil brasileira: história, autores e textos. São Paulo: Global, 1993.

\_\_\_\_\_. MAGALHÃES, Ligia Cadematori. *Literatura Infantil: autoritarismo e emancipação*. São Paulo: Ática, 1982.