

A AUDÁCIA DESSA MULHER OU QUATRO MULHERES AUDACIOSAS

A Audácia dessa Mulher o cuatro mujeres audaces

A Audácia dessa Mulher Or Four Bold Women

Marilene WEINHARDT

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

exemplificação. O discurso didático, permeado pelo estilo machadiano, aparece já no parágrafo de abertura do capítulo 2: «Perdoe-nos a amável leitora ou o gentil leitor, mas as convenções que regem a feitura de um romance em nossa época diferem grandemente das vigentes no século XIX». (Machado, 1999: 19) Seguem-se comentários sobre posição do narrador, recorrendo às funções da linguagem de Roman Jakobson, para na sequência implicitamente ecoar Henry James e finalizar com visada crítica sobre o estilo de Machado de Assis, ao mesmo tempo que retorna ao plano ficcional, que vige a partir do parágrafo subsequente, pela referência ao espaço da cidade:

Depois que os romancistas ingleses do século XVIII descobriram essa possibilidade sedutora e difícil, dando ocasionais piscadelas ao leitor, ela virou moda e a mania foi usada à exaustão. Raramente com o viço irreverente empregado por Sterne e Fielding quando a criaram, é bom lembrar. Mas a posterior tendência a transformar esse recurso em clichê não impediu que aqui mesmo, nesta cidade, Machado de Assis elevasse esse procedimento à categoria de obra-prima, transformando-o num dos traços mais típicos e deliciosos de seu estilo. (Machado, 1999: 19)

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

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

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

VIRGÍLIO – *Otelo?*

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

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

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

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

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

— Capitu? Meu Deus!

E em seguida:

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

Imediatamente, completou para si mesma:

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

Logo se corrigiu:

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

Todos eles são inventados, pura ficção.»

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

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

Referências bibliográficas

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

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

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