

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

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

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

André Luís DE ARAÚJO

Universidade Católica de Pernambuco, Brasil

aluisaraujosj@gmail.com

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

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

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

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

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

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

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

1. Pressupostos

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

2. A trama

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

3. Considerações finais

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Referências bibliográficas

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

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