

## CAPITU E A FICCIONALIZAÇÃO DE SUAS MEMÓRIAS EM *A AUDÁCIA DESSA MULHER*, DE ANA MARIA MACHADO

Capitu and the fictionalization of her memories in *A audácia dessa mulher*, by Ana Maria Machado

Lucilene Canilha Ribeiro  
Universidade Federal de Pelotas (UFPel)  
[lucilenecrs@yahoo.com.br](mailto:lucilenecrs@yahoo.com.br)

### RESUMO

Este trabalho consiste em analisar o discurso memorialista ficcional de uma importante personagem da literatura brasileira: Capitu. A trama do romance *A audácia dessa mulher* discute a tradição do romance memorialista, assim como questões recorrentes na narrativa contemporânea, como a metaficção e a intertextualidade.

**PALAVRAS-CHAVE:** romance de memórias; diário; literatura contemporânea.

### ABSTRACT

This work consists of analyzing the fictional memorialist speech of an important character from Brazilian literature: Capitu. The plot of the novel *A audácia dessa mulher* discusses the memorial novel's tradition, as well as recurring questions in contemporary narrative, such as metafiction and intertextuality.

**KEYWORDS:** memorial novel; diary; contemporary literature.

Existe em nossa tradição literária brasileira um forte apreço pelos romances de memória. Ao que sabemos, eles existem desde os primeiros momentos de nosso sistema literário nacional. O exemplo mais longínquo e expressivo de nosso cânone, até o momento, é o de *Memórias de um sargento de milícias*, de Manuel Antônio de Almeida. Apesar disso, quem consagrou e deu novas formas ao percurso do gênero memorialístico foi Machado de Assis. Entre suas obras estão *Memorial de Aires*, *Memórias póstumas de Brás Cubas* e também *Dom Casmurro*. Todos se diferenciam na forma em que contam seus relatos memorialísticos, mas têm em comum personagens que relatam suas memórias, seja em forma de diário, em reminiscências de “além-túmulo”, ou simplesmente para “atar as duas pontas da vida” (ASSIS, 2008, p. 932). Ainda dentro de nosso cânone literário brasileiro, podemos citar outros exemplos ao longo dos anos, como *Memórias sentimentais de João Miramar*, de Oswald de Andrade, *Memórias do cárcere*, de Graciliano Ramos, *Alegres memórias de um cadáver*, de Roberto Gomes, *Em liberdade*, de Silviano Santiago, *Baú de ossos*, de Pedro Nava, *O filho eterno*, de Cristovão Tezza, *Ribamar*, de José Castello, entre outros. Seguindo esse percurso, que se inicia ainda no século XIX, o romance de Ana Maria Machado, *A audácia dessa mulher*, não só trabalha com a questão memorialística dos diários, como também dialoga intimamente com *Dom Casmurro*. Assim como tantos outros acima citados, essa obra renova o gênero na mesma medida em que reforça sua tradição.

A escritora Ana Maria Machado já publicou mais de cem livros entre literatura para “gente grande e gente crescendo”<sup>1</sup>, possui inúmeras obras traduzidas e consagrou-se principalmente pelas histórias infanto-juvenis. Já recebeu muitos prêmios e mais recentemente tornou-se membro da Academia Brasileira de Letras, onde passa a atuar como presidenta a partir de 2012. *A audácia dessa mulher*, o sexto romance da autora, foi publicado no ano de 1999.

<sup>1</sup> Nomenclatura utilizada em seu próprio *site* para caracterizar sua literatura: [www.anamariamachado.com](http://www.anamariamachado.com).

A história se passa no final do século XX e acompanha um momento na vida da protagonista Bia. O romance começa com uma reunião de produção de uma série televisiva. Entre a equipe técnica, dois convidados destoam do restante por não serem desse ramo: Bia e Virgílio. Ele é um cozinheiro e dono de um restaurante, ela é jornalista e gosta de viajar, preferencialmente sozinha. A série se situa na virada do século XIX para o XX e tratará de um enredo muito semelhante ao de *Dom Casmurro*, de Machado de Assis. O diretor da série chama a atenção de todos (inclusive do leitor) para a mudança dos tempos, apontando Bia e Virgílio como sujeitos que se antepõem a configuração das personagens fictícias da trama televisiva. Sua ênfase recai nas diferenças de comportamento, com base na configuração genética e social de cada um. Homens que cozinham e mulheres independentes que viajam sozinhas são tipos do século XX e se distanciam muito dos modelos do século XIX. Esse tema, da diferença comportamental entre os dois tempos, será ressaltado em diversos momentos da trama, podendo ser apontado como um dos vieses condutores da narrativa. Outro assunto que é explorado no texto é o ciúme. O sentimento é vivenciado no enredo da série (que está sendo gravada), entre Bia e Virgílio (e alguns outros personagens que estão próximos a eles), e no conteúdo de um diário que a protagonista está lendo. Mais uma vez, a comparação do comportamento social é salientada entre as distintas épocas.

Como já mencionado, o romance possui um diálogo com a obra machadiana, *Dom Casmurro*. Virgílio empresta à personagem Bia, um antigo diário que pertence a sua família há várias gerações. O diário (como nós, leitores, comprovaremos mais ao final do romance) pertenceu à personagem Capitu, originalmente de Machado de Assis. Nele a personagem ganha voz para defender-se das suposições eternizadas pelo narrador Bentinho do romance machadiano.

Em realidade, essa defesa de Capitu não é intencional por parte da escritora do diário, mas sim pela autora do romance *A audácia dessa mulher*. Digo isso, pois em nenhum momento a escritora das memórias se defende de acusações ou faz menção ao conhecimento da obra literária a que pertenceria e teria sido escrita por seu marido. O diário possui inúmeras situações, mas a maioria delas trata de episódios que Bentinho narra, construindo assim uma fundamentação mais sólida para a possível traição de Capitu. São momentos que passam a ser justificados, como a indisposição mentirosa de Capitu em ir à ópera, a atenção ao cavaleiro que passava pela janela da menina, a ânsia de se mostrar casada aos olhos alheios em passeios públicos, etc.

Porém, o diário se detém em um pormenor que inverte a situação estabelecida no romance machadiano: a traição de Bentinho. Mais ao fim do diário de Capitu, descreve-se a cena em que ela surpreende seu marido e sua amiga Sancha em uma situação que não deixam dúvidas à personagem:

Não tenho dúvidas do que vi ontem – os segredos ao canto da janela, os suspiros, os olhares a se buscar durante toda a noite (ele à janela, ela ao pé do piano), o gesto de Santiago a ponto de beijar a testa de Sancha quando os surpreendi, o modo como ele mirava seus braços, a despedida lânguida, num aperto de mão demorado e esquecido... Não foram intrigas, ninguém me contou. Eu mesma vi, de repente. (MACHADO, 1999, p. 153)

Os temas da traição e do ciúme envolvem vários planos da trama e, devido a isso, existe uma ligação muito sólida entre essas camadas narrativas. Por exemplo, a série em que Bia está trabalhando fala de uma relação onde o rapaz sente ciúmes de sua companheira e fica em suspenso um clima de infidelidade por parte da esposa. O casal, na verdade, é um reflexo de Bentinho e Capitu. Nessa história também não há nenhuma cena em que a traição possa ser confirmada, há apenas a desconfiança do marido. Mas aqui, em oposição a *Dom Casmurro*, onde temos um discurso tendencioso, existe uma suposta neutralidade no foco narrativo, já que quem conta é a câmera. Os personagens debatem entre si se o uso do objeto é realmente neutro e se está tão distante assim do narrador machadiano. O narrador de *A audácia dessa mulher* sempre fala da objetividade da câmera com certa ironia que é reforçada pela desconfiança da protagonista Bia, como podemos ver no trecho a seguir:

E tudo devidamente mostrado pela câmera que, no entanto, só revelava o fato, deixando a interpretação das intenções para o espectador.

Mentalmente Bia anotou uma pergunta: e ele? Por que a câmera nunca mostra Felipe passeando o binóculo pela plateia de um teatro, em companhia de seu inseparável amigo Tiago, ou lançando uma piada maliciosa para uma caixeira que o atende numa loja ou ainda demorando seus lábios sobre uns dedos mais tempo que o necessário, ao beijar a mão de uma mulher? (MACHADO, 1999, p. 90)

A visão da situação é diferente nas diversas camadas do texto, apesar de versarem sobre o mesmo assunto. O ponto de vista será muito relevante para uma compreensão mais abrangente dos acontecimentos. Na série de televisão, existe essa câmera, que parece desinteressada em acusar alguém, mas que na verdade está sendo manipulada por um sujeito que sabe o que quer mostrar e o que não quer. Capitu pode usar sua própria voz para esclarecer o mal-entendido de seu marido. E, por fim, Bia pode expor a sua visão de mulher moderna dos séculos XX/XXI.

Apesar de o texto apresentar essa variação em termos de pontos de vista, existe um sujeito que está por trás de toda a trama: o narrador, ou melhor, a narradora-autora (que se identifica somente na página 186). Nessa narrativa, a categoria do narrador ganha destaque frente às demais, mesmo que seu uso não seja inteiramente transgressor ou original. Pelo contrário, a narradora se utiliza de recursos recorrentes na literatura e em muitos momentos a proximidade intencional com o narrador machadiano é evidente. Esse uso reforça a intertextualidade principal do texto. Podemos identificar essa narradora de inúmeras formas: narradora em terceira pessoa, narradora heterodiegética, narradora autora, ou trata-se de uma narrativa emoldurada pelo narrador<sup>2</sup>.

O romance começa com uma narradora distanciada (terceira pessoa e heterodiegética) que descreve muito brevemente a cena, deixando que os diálogos guiem o leitor na ambientação da trama. Porém, no segundo capítulo, ocorre uma mudança de foco radical. Ela começa problematizando as diferenças entre o século XIX e o XX na instância narrativa, pois questiona e relembra os moldes que eram trabalhados pelos romancistas do século XIX, como Machado de Assis. As famosas digressões também são utilizadas aqui, mesmo que estejam “fora de moda” (segundo a própria narradora):

Perdoe-nos a amável leitora ou o gentil leitor, mas as convenções que regem a feitura de um romance em nossa época diferem grandemente das vigentes no século XIX, que permitiam a um narrador externo, no momento da escrita, esta conversa direta com quem iria passar os olhos pela futura página impressa. [...] Depois que os romancistas ingleses do século XVIII descobriram essa possibilidade sedutora e difícil, dando piscadelas ao leitor, ela virou moda e mania e foi usada à exaustão. Raramente como 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.

Só que hoje, um século depois, não dá mais. O lembrete foi apenas um lampejo de viagem no tempo, ao gosto de Bia e no espírito da novela (ou série). (MACHADO, 1999, p. 19)

Dessa forma, podemos perceber que a focalização do narrador não será estável nesse romance. A narração alterna pontos de vista de acordo com a necessidade da cena. Esse movimento de translação do foco narrativo é considerado, dentro do próprio texto, uma característica do que poderíamos chamar de um romance pós-moderno<sup>3</sup>. A própria narradora declara que esse movimento é um sintoma contemporâneo e provocativo:

<sup>2</sup> Todas essas nomenclaturas estão dispostas no livro *As vozes do romance*, de Óscar Tacca.

<sup>3</sup> Chamo aqui o romance *A audácia dessa mulher* de pós-moderno, pensando numa acepção mais aproximada das teorias propostas por Linda Hutcheon, em seu livro *Poética do pós-modernismo*.

Mas a história continua mesmo é com uma roupagem mais atual, uma convenção tão rígida quanto as de épocas anteriores – agora, trata-se da regra não-escrita que exige coerência. E que, embora admita e encoraje que a narrativa se faça toda em aparente caos a partir de um ponto de vista interno, o da consciência de um personagem, não gosta de misturas. Considera que um livro que começou com um narrador impessoal não pode de repente trazer essas intromissões em primeira pessoa. Ainda mais quando não fica claro se quem está falando é o autor (ou a autora, que audácia!), um narrador não identificado, ou um dos personagens. Dá um certo mal-estar que não pega bem. Como, aliás, essa própria expressão, *pegar bem*. Fica uma espécie de interferência de uma linguagem cotidiana vulgar, quase de chavão, para qual os puristas torcem o nariz. Embora jamais admitam que estão se portando como puristas. Ou mesmo que tenham um nariz a meter onde não são chamados.

Melhor, portanto, retomar a objetividade de uma câmera que se limita apenas a mostrar o que ocorre. Para quem acredita nisso. (MACHADO, 1999, p. 20)

A narradora explica como funciona a feitura do romance ao leitor, tecendo comentários sobre sua própria construção narrativa. Há um trecho da trama que exemplifica essa afirmativa. A narradora faz menção a uma cena e diz que depois terá que cortá-la, mas na verdade isso não acontece, já que a cena continua no texto.

Como nove entre dez olhares femininos, também a câmera vai preferir se concentrar neste segundo homem (pronto, olhe aí outra intromissão que não se permite e fica só pelo prazer fugaz do instante da escrita, porque vai ter que ser cortada depois). (MACHADO, 1999, p. 21)

Apesar da metaficção não ser um procedimento exclusivo da contemporaneidade, podemos averiguar facilmente que passou a ser um recurso usado fartamente pelos escritores mais atuais. Hutcheon quando teoriza sobre as narrativas pós-modernas, disserta sobre vários aspectos que estão presentes no livro de Ana Maria Machado. A metaficção e a intertextualidade, apontadas recorridamente pela teórica, são elementos muito fortes nessa ficção.

As contraposições também fazem parte dessas características, e com respeito a isso, Hutcheon diz que: “O pós-modernismo é, ao mesmo tempo, acadêmico e popular, elitista e acessível” (HUTCHEON, 1991, p. 69). Ana Maria Machado tece esse movimento de oscilação entre o acadêmico e o popular a todo o momento. Sua linguagem é cotidiana, mas ela menciona propostas teóricas, como as do linguista Roman Jakobson e dos literatos Woolf e Stendhal, por exemplo. Ao mesmo tempo em que faz referência à cultura popular de massa, como a televisão, discute questões filosóficas e literárias a respeito de diversos assuntos. Dessa forma, a narradora abrange um universo maior e mais diverso.

Ainda sobre a definição de narrativas pós-modernistas, Hutcheon afirma que:

Aquilo que quero chamar de pós-modernismo na ficção usa e abusa paradoxalmente das convenções do realismo e do modernismo, e o faz como objetivo de contestar a transparência dessas convenções, de evitar a atenuação das contradições que fazem com que o pós-modernismo seja o que é: histórico e metaficcional, contextual e auto-reflexivo, sempre consciente de seu *status* de discurso, de elaboração humana. (HUTCHEON, 1991, p. 79)

Tal afirmativa descreve muito claramente o processo que percebemos em *A audácia dessa mulher*. Temos um romance que dialoga com a tradição, mas sempre buscando atualizar os procedimentos para o seu momento de produção. Ele pode ser entendido como um romance de memórias multifacetado, multiplicando as possibilidades de classificação. A classificação se torna

ampla e não suporta apenas uma nomenclatura, pois as possibilidades interpretativas se multiplicam. O diário é o elemento representativo dessas memórias transplantadas para a narrativa, mas se visto com mais apuro, nos deparamos com a seguinte questão: de quem são mesmo essas memórias?

O diário que acompanhamos nessa narrativa pertenceu à Capitu. A mesma Capitu, personagem criada por Machado de Assis em seu romance *Dom Casmurro*. No romance do século XIX, temos a narração do marido que se diz traído pela esposa e pelo amigo. A história machadiana já foi e continua sendo subsídio para muitas discussões acerca da possível traição. Muitas outras ficções já foram criadas a partir dessa premissa, como por exemplo, *O Dom do crime*, de Marco Lucchesi, *Capitu: memórias póstumas*, de Domício Proença, *Amor de Capitu*, de Fernando Sabino, *Enquanto isso em Dom Casmurro*, de José Endoença Martins, e tantos outros. O diário contido na narrativa de Ana Maria Machado é mais uma dessas versões sobre o suposto ocorrido. Aqui Capitu conta a sua versão de sua vida com Bento Santiago. O foco da história se movimenta, passa de Bento para Capitu, e com isso ocorrem significativas modificações.

O relato chega até as mãos da personagem Bia através de Virgílio: “Em casa, depois do banho, quando viu que estava de novo sendo assaltada pela memória, resolveu se distrair com um caderno que Virgílio deixara com ela” (MACHADO, 1999, p. 63). E nesse momento Bia, e também o leitor, descobrem o diário íntimo de Capitu. O objeto, na verdade, é um caderno de receitas que em alguns momentos relatava ocasiões pessoais e sentimentais da proprietária. Isso era uma prática recorrente em épocas de nossa história, nas quais a mulher era privada da palavra pela sociedade patriarcal. Muitas escreviam suas histórias em cadernos de receitas para disfarçar o ato narrativo e ao mesmo tempo para protegê-las, já que os homens dificilmente se interessariam em manusear tais cadernos<sup>4</sup>. Segundo Virgílio, o caderno continha receitas que não se adaptavam ao nosso tempo e ele havia copiado as poucas coisas que podiam interessar. Para ele, não havia mais nada que o interessasse. Por outro lado, as mulheres do enredo mostram-se fascinadas pelo caderno quando entram em contato com ele, como é o caso de Bia, de sua amiga Ana Lúcia e a mãe de Virgílio.

O objeto carrega marcas que intrigam a protagonista como o fato da autora das memórias ter arrancado o nome da capa.

Tirou-o com cuidado de dentro do envelope, alisou a capa dura de couro preto, já quase cinzenta, de tão gasta e encardida. Um objeto bonito em si, com seu ar antigo, carregado de lembranças nostálgicas. Abriu. Teve um choque ao ver que a primeira página tinha um buraco regular, mostrando que fora recortada, provavelmente com gilete ou estilete. Em volta, uma margem de flores pintadas a aquarela formava uma moldura delicada em tons tênues. No alto, em letras enfeitadas, lia-se: 1857. Logo abaixo: CADERNO DE RECEITAS DE e o corte brusco, violento, impedia a identificação. (MACHADO, 1999, p. 63-64)

O fato de não apresentar nome no início do caderno aguça a curiosidade de Bia que passa a lê-lo. Logo após os primeiros escritos, ela se identifica com a escritora do diário, pois entendia a ânsia de conhecimento da menina que transgredia, ao querer saber coisas que não são para mulheres, como o aprendizado de latim. Ela possuía o mesmo sentimento de transgressão das barreiras de seu sexo. Ainda que essas fossem diferentes devido à diferença temporal entre as duas personagens, é inegável que Bia também tenha encontrado obstáculos em sua jornada pelo simples fato de ser mulher. Essa identificação vai fomentar uma comparação constante entre os perfis femininos da trama pertencentes a séculos diferentes. Após o primeiro contato com esse caderno que, além da história, possui suas marcas físicas, Bia sente um estranhamento ao deparar-se com a

<sup>4</sup> Um exemplo de romance escrito nesse formato é *Como água para chocolate*, de Laura Esquivel. O enredo da narrativa se passa em meio a um caderno de receitas. Alguns dos pratos são reais, tornando possível reproduzi-los, mas alguns são alegóricos e apenas complementam o enredo.

história da menina transposta para o computador e depois para folhas impressas, pois para ela se perdeu, no mínimo, o detalhe da caligrafia trabalhada.

Lejeune, em seu livro *O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet*, nos fala sobre a prática dos diários e nos fornece alguns dados que são impreteríveis para a concepção de tal objeto. Um elemento que o destaca é a utilização de datas, como temos no diário de Capitu (mesmo que algumas datas sejam esparsas e pouco precisas). Outro pormenor essencial é a não modificação da escrita dos relatos. Os acontecimentos narrados no diário não podem ser modificados depois de escritos, pois senão passam a adquirir um status de texto literário. Lejeune chama a atenção para a autenticidade do momento.

Segundo o teórico, “O diário não é forçosamente uma forma de passividade, mas um dos instrumentos da ação” (LEJEUNE, 2008, p. 263), e isso justifica o uso que Ana Maria Machado faz desse recurso. O diário representa a única maneira possível e verossímil de Capitu ter voz em sua história. E essa voz tem que ser observada pelo leitor da mesma maneira com que vemos o romance *Dom Casmurro*. Se lá tínhamos o relato parcial por parte dele, aqui temos o relato parcial por parte dela. E de acordo com o teórico francês o diário é um espaço de construção de uma imagem positiva de si.

Como não existe a identificação da autora do diário, o leitor atento passa a se familiarizar com a história devido à aparição de personagens pertencentes ao universo de *Dom Casmurro* e também de situações que aqui estão descritas sob um foco diferente, o de Capitu. Apenas no capítulo 13, Bia começa a sentir certa familiaridade com os episódios contados no diário e, somente no capítulo 15, ela tem acesso a uma carta que complementa o diário e que, na verdade, mostra-se muito mais reveladora. Ao ler o nome da remetente Lina, Bia faz as associações necessárias para perceber que aquele caderno de receitas pertenceu a personagem mais famosa da literatura brasileira.

A partir desse instante, Bia desencadeia um processo intrincado de realidade e ficção. A protagonista, enquanto leitora da literatura brasileira, custa a convencer-se de que o enredo da obra de Machado de Assis é uma história real. Ao mesmo tempo, nós enquanto leitores de todos os textos (*A audácia dessa mulher* que se divide entre a narrativa de Capitu e a história de Bia, e *Dom Casmurro*), temos uma visão privilegiada (e um tanto confusa) sobre os fatos. Neste momento, a narradora vem em auxílio de seus leitores e explica:

Os livros continuam uns aos outros, apesar de nosso hábito de julgá-los separadamente. [...]

Não é de estranhar, portanto, que Bia, personagem de ficção vivendo na realidade narrativa, estivesse se comportando como entusiasmada leitora real de ficção diante da história de Lina – a menina que existira de verdade havia muito tempo, [...]

Não havia o que discutir nela. E como Bia não tinha qualquer consciência de que ela própria é que não existe na chamada vida real aqui de fora deste livro, sendo mera personagem de ficção criada por uma mulher carioca no finalzinho do século XX, sua leitura da carta de Lina não se deixou contaminar por nenhuma dessas considerações. Por ela, não haveria qualquer motivo para que estas reflexões labirínticas estivessem agora aqui nesta página. Se o faço não é por ela. É por você, que me lê. Por mim mesma, que escrevo. E se nada disso lhe interessa, ou tudo lhe parece levemente vertiginoso, eu poderia ecoar Machado de Assis, quando avisou:

A leitora, que é minha amiga e abriu este livro com o fim de descansar da cavatina de ontem para a valsa de hoje, quer fechá-lo às pressas, ao ver que beiramos um abismo. Não faça isso, querida; eu mudo de rumo.

Mas talvez o comentário devesse ser atualizado, e não apenas no que se refere a valsas e cavatinas. As leitoras de hoje não usam o livro para se distrair entre festas e bailes, nem são tão delicadinhas a ponto de se assustar com abismos ou vertigens latentes – se é que algum dia o foram. (MACHADO, 1999, p. 185-186)

Já quase no final do romance, Ana Maria Machado testa o seu leitor a questionar-se sobre o que é ficção e o que é realidade. Ela ironiza sutilmente a condição de Bia que é feita do mesmo material que Capitu, mas não consegue ver isso como nós, leitores de carne e osso, e não de papel e tinta, vemos:

Pois neste instante, sarça ardente, ali estava a prova viva diante dos olhos de Bia. Tão palpável quanto as mãos trêmulas que nesse momento seguravam o papel. Tão real quanto seu coração que disparava, as lágrimas que lhe turvavam a visão, o nó que sentia na garganta. (MACHADO, 1999, p. 197)

Ao final, entendemos que a única realidade é o texto, o discurso. O que temos em mãos é um jogo de espelhos que confunde realidade e ficção que se estende em níveis diferentes da narrativa. Mais do que os livros continuarem uns nos outros, ao ler essa obra entende-se que os livros continuam na vida “real” e vice-versa. Há uma ligação contínua e sem barreiras muito definidas entre o real e o ficcional. A ficção vai desnudando-se aos olhos do leitor e passa a ser realidade ao mesmo tempo em que se estabelece mais contundentemente como ficção. O leitor faz um pacto com a narradora-autora de crer nas realidades paralelas:

- na primeira, a narradora-autora cria o universo (ficcional) de Bia para questionar um objeto real (*Dom Casmurro*), a partir da ficcionalização de um diário;
- na segunda, a história de *Dom Casmurro* passa a ser realidade para Bia através da leitura do diário (ficcional) de Capitu.

Compreende-se, por fim, que a estrutura do romance em *mise en abyme*<sup>5</sup> mostra realidades e ficções que se entrecruzam na narrativa de Ana Maria Machado. As memórias transcritas no diário são suportes referenciais para a realidade de Bia, mas, por outro lado, nós, enquanto leitores do todo, sabemos que essa “realidade” é pura ficção. Sendo assim, é correto afirmar que Ana Maria Machado expande a linha de romances memorialistas na literatura brasileira de maneira múltipla e singular, pois ela ultrapassa os limites do real para nos fazer compreender que, por fim, tudo é discurso.

## Referências

- ASSIS, Machado de. *Obra completa*. 4 v. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008.
- FARIAS, Leila Wanderléia Bonetti. *A audácia dessa mulher: Ana Maria Machado e a subversão do cânone na reescrita de Capitu*. Dissertação (Mestrado em Letras). Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Estadual de Maringá, Maringá, 2007.
- HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet*. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2008.
- MACHADO, Ana Maria. *A audácia dessa mulher*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.
- TACCA, Óscar. *As vozes do romance*. Coimbra: Almedina, 1983.

Recebido em: 4 jul. 2019.

Aprovado em: 30 jul. 2019.

<sup>5</sup> Estruturas narrativas que contêm outras narrativas dentro de si. Geralmente são micro-histórias que ajudam a ressignificar o todo.