

MULHERES NO BRASIL COLONIAL: METAFICÇÃO, VIOLÊNCIA E SUBALTERNIDADE EM *DESMUNDO*, DE ANA MIRANDA

Karla Vivianne Oliveira Santos¹

RESUMO: A obra *Desmundo* (1996), de Ana Miranda, é marcada por sofrimento, violência e relações de poder que envolvem a Igreja. Além disso, a autora mostra um cenário que remonta a história da colonização do Brasil sob o olhar das mulheres. É assim que conhecemos Oribela, personagem principal, e outras tantas personagens femininas da história, que exemplificam o quanto a vida das mulheres está sujeita ao outro e nunca a elas próprias. O discurso ficcional presente na obra permite a desestabilização do discurso da história e o faz por meio de questionamentos e reflexões. A metaficção historiográfica, portanto, é o material teórico no qual podemos nos apoiar para a compreensão dessas questões promovidas pelo discurso ficcional. Por isso, propomos investigar como ocorre a reinterpretação do passado por meio da paródia, dos intertextos, dos discursos históricos e das vozes femininas subalternas presentes em *Desmundo* (1996). Para a tessitura deste trabalho, utilizamos como fontes teóricas as perspectivas de Linda Hutcheon (1991), Mary Del Priori (1994), Julia Knapp Baseggio (2015) e Gayatri Spivak (2010).

PALAVRAS-CHAVE: Ana Miranda. *Desmundo*. Metaficção.

ABSTRACT: The work *Desmundo* (1996), by Ana Miranda, is marked by suffering, violence and power relations that involve the Church. In addition, the author shows a scenario that goes back to the history of the colonization of Brazil under the eyes of women. This is how we get to know Oribela, the main character, and so many other female characters in the story, who exemplify how much the life of women is subject to the other and never to themselves. The fictional discourse present in the work allows the destabilization of the discourse of history and does so through questioning and reflection. The historiographical metafiction, therefore, is the theoretical material on which we can rely for the understanding of these issues promoted by the fictional discourse. Therefore, we propose to investigate how the reinterpretation of the past occurs through parody, intertexts, historical discourses and subaltern female voices present in *Desmundo* (1996). For the texture of this work, we use as theoretical sources the perspectives of Linda Hutcheon (1991), Mary Del Priori (1994), Julia Knapp Baseggio (2015) and Gayatri Spivak (2010).

KEY WORDS: Ana Miranda. *Desmundo*. Metafiction.

Introdução

Nomes como Gregório de Matos, Augusto dos Anjos, Gonçalves Dias e Clarice Lispector tornaram-se personagens em algumas das obras da escritora cearense Ana Miranda. É assim que a referida autora, voltando-se para a linguagem e dotada de um brasileirismo intenso, realiza um trabalho de valorização e redescoberta do tesouro literário brasileiro, que a leva à diálogos com obras e autores de nossa literatura (a exemplo dos escritores supracitados).

¹ Mestranda em Estudos Literários pela Universidade Federal do Piauí (UFPI). Graduada em Letras/Português pela Universidade Estadual do Piauí (UESPI). E-mail: viviannekarla2@gmail.com. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/7545815089984274>.

Tudo isso numa época em que as culturas delicadas são ameaçadas pela força de uma cultura universal.

Além da literatura, Ana Miranda destacou-se em igual maestria na área da Artes Plásticas, atuando como desenhista, roteirista e também atriz. Ela trabalhou em filmes do Cinema Novo brasileiro na década de 70 e, posteriormente, dirigiu o Instituto de Artes da Fundação Nacional de Artes (FUNARTE), também operando como editora-chefe dessa mesma instituição anos mais tarde. Estreou como escritora com os livros de poesias intitulados *Anjos e Demônios*, publicado em 1978, e *Celebrações do outro*, de 1983.

Por meio da publicação do livro *Boca do Inferno* (1989), Ana Miranda ganhou grande reconhecimento por sua literatura. Além da tradução em cerca de 20 países, a autora consagrou-se igualmente pela inclusão de seu livro no cânon dos 100 maiores romances em língua portuguesa do século XX, elaborado por estudiosos da literatura, intelectuais e críticos brasileiros e portugueses (publicado no jornal *O Globo* em setembro de 1998). É nessa obra que a autora nos mostra Gregório de Matos como um dos personagens principais.

Além dessa, a autora lançou também *A última quimera* (1995) – com a presença de Augusto dos Anjos –, *Desmundo* (1996) – que foi adaptado para o cinema em 2003, num filme dirigido por Alain Fresnot –, *Amrik* (1998), *Dias e Dias* (2002) – com a aparição de Gonçalves Dias –, *Yuxin* (2009), *Semíramis* (2014), entre outros. Na maioria de suas obras, a escritora cearense recria épocas e situações que se referem à história literária brasileira e, sobretudo, dá vida à linguagens perdidas no tempo (por esse motivo muitos críticos a comparam com o autor Guimarães Rosa). Sua obra tem sido matéria de estudos na área acadêmica, recebendo teses e monografias geralmente ligadas a questões de Literatura e História, também atreladas ao período do Barroco brasileiro, o Romantismo ou a Pós-modernidade.

Dessas pesquisas acadêmicas voltadas para questões que envolvem Literatura e História é que partiu o interesse em dar vida a este artigo. Tomamos como *corpus* de análise a obra *Desmundo* (2003) da autora supracitada, que remonta o período histórico da colonização do Brasil contado sob o ponto de vista feminino. No romance, conhecemos a vida de Oribela, uma órfã que chega ao território brasileiro na condição de mercadoria para casar-se, ter filhos e povoar a nossa terra. Além dela, as outras personagens femininas da história também exemplificam o quanto a vida das mulheres está sujeita ao outro e nunca a elas mesmas.

Sob esse ponto de vista, o discurso ficcional presente na referida obra permite a desestabilização do discurso da história e o faz por meio de questionamentos e reflexões. A

metaficção historiográfica, portanto, é o material teórico no qual nos apoiaremos para a compreensão dessas questões promovidas pelo discurso ficcional. Tendo isso em vista, neste artigo, nos propomos a investigar como ocorre a reinterpretação do passado por meio das estratégias metaficcionais e das vozes femininas subalternas presentes na obra de Ana Miranda.

***Desmundo*: o “desrumo” de Oribela**

Sob as águas do Atlântico, no vai e vem das emoções e incômodos das caravelas lusitanas, uma noite do ano de 1555 marcou a vida das órfãs portuguesas que partiram de sua terra natal para um Novo Mundo. Assim era conhecido o território que mais tarde chamariam de Brasil. O romance *Desmundo*, publicado por Ana Miranda em 1996 pela Companhia das Letras, narra a trajetória dessas jovens que foram enviadas para solo brasileiro sob o comando do rei de Portugal no intuito de casarem-se com cristãos que já habitavam a colônia.

Com a mente repleta de sonhos e fantasias, as moças pisaram pela primeira vez na terra distante, onde um mundo rude, violento e bellissimo as esperava. A história dessas órfãs é contada por uma delas, Oribela, que é fruto do adultério da mãe (que falece durante o parto) e vive a infância torturada pelo ódio e despeito do pai, que falece de desgosto poucos anos depois de perder o que tinha para o jogo, as mulheres e a bebida.

Após esses episódios, a jovem cresce numa casa de órfãs e, ao atingir a maioridade, ela e mais seis “irmãs” são enviadas ao Brasil. O relato íntimo de Oribela nos revela não apenas as aspirações e angústias de sua desamparada existência feminina, mas a brutalidade do “desmundo” que a cerca, marcada pelo encontro de povos em guerra, o conflito entre seres diferentes, a intolerância religiosa e os terrores que emanam do desconhecido.

A obra *Desmundo* (2003) está dividida em 10 partes, cada uma delas formando pequenos capítulos. O título de cada um segue a cronologia do que acontece à Oribela e aos demais personagens na narrativa: *A chegada*, *A terra*, *Casamento*, *O fogo*, *A fuga*, *O desmundo*, *A guerra*, *O mouro*, *O filho* e *O fim*. Logo nos primeiros capítulos sabemos como foi a viagem, a chegada e a hospedagem de Oribela, Isobela, Tareja, Pollonia, Urraca e Bernardinha na nova terra.

Após narrar o suicídio de uma das moças – isto porque, segundo as crendices da época, mulheres numa embarcação representavam mal presságio (ainda mais no número 7) e, por essa razão, Isobela se joga ao mar –, Oribela narra como foram preparados seus casamentos. É nesse

momento que conhecemos Francisco de Albuquerque, seu futuro marido, de quem Oribela não gostava e tentou fugir várias vezes após o matrimônio. Para isso, a jovem até vestiu-se de homem, porém suas investidas não tiveram muito sucesso. Suas tentativas de fuga são narradas nos capítulos *O fogo* e *A fuga*.

Em *Desmundo* e *A guerra*, sexto e sétimo capítulos do livro, conhecemos a relação de Oribela com Temericó, uma nativa que lhe conta sobre os costumes e tradições de sua terra. Em seguida, o cenário das disputas e lutas de poder pelo território brasileiro se fazem presentes. Nesse momento, observamos que Ana Miranda mostra-nos uma guerra já conhecida sob o ponto de vista masculino através do olhar de uma personagem feminina, imprimindo novas perspectivas às cenas históricas.

Nos três últimos capítulos da obra – *O mouro*, *O filho*, *O fim* – a narradora-personagem conhece Ximeno, um mouro que a salva de um acidente. Eles se envolvem e ela engravida. Ao descobrir que o filho não é seu, o marido de Oribela sequestra a criança pouco tempo depois dela nascer. Desesperada devido ao rapto do filho, Oribela coloca fogo em toda a casa, mas logo em seguida avista o mouro com o seu filho no colo, trazendo-o de volta. O final da obra dá a possibilidade de muitas interpretações.

Além de um enredo impecável, outro aspecto que chama bastante atenção é a linguagem utilizada na obra, principalmente por quase não haver diálogos. Na obra de Miranda existe a fuga à linguagem bem-comportada e lexicalizada (tradicional de romances históricos). Para a criação dessa linguagem a autora utiliza uma série de recursos: a começar pelo título da obra, uma palavra não dicionarizada, “desmundo”; uma vez que parece faltar o termo exato para expressar o significado da nova terra para Oribela, que vê seu destino como um “desrumo” (outro termo inexistente na língua oficial).

Além desses termos, a narradora-personagem utiliza palavras, dicionarizadas ou não, para se referir à nova terra, iniciadas pelo prefixo de negação “des”, como se percebe em “despejado lugar”, “terras desabafadas”, “desventura” e outros. Além do aspecto linguístico, a narrativa é contada sob o ponto de vista da protagonista em um fluxo de consciência pontuado por flashes de história. O romance lê a história da colonização a partir de um outro prisma, acompanhando, inclusive, o pensamento da personagem pontilhado de crenças, medos e questionamentos diante do mundo/desmundo que a ela se apresenta.

Assim, a literatura de Ana Miranda passa a traduzir uma história que não é imóvel. Por meio dessa narrativa, o leitor ingressa em formas de ação e de pensamento da época, deparando-

se com aspectos tais como existência feminina, religiosidade, nova terra, amor e descoberta da sexualidade. A obra de Miranda retrata a história das mulheres no período colonial em que a sociedade procurava domesticar a mulher no seio da família, privando-a de qualquer poder ou saber ameaçador e regulando seus corpos e suas almas.

Em *Desmundo* (2003), o comportamento das mulheres é subjugado pelas instituições que regem a sociedade a fim de administrar a moral e os bons costumes da nova terra. A normatização da boa conduta das mulheres se dava por meio de um mecanismo poderoso: o discurso da Igreja. Em nossa pesquisa, dedicamos a sessão seguinte para especificar os modos pelos quais a condição da mulher estava dominada por esses discursos.

A condição subalterna feminina em *Desmundo*

Sabemos que o Brasil foi colonizado com o domínio da Igreja e dos homens. Aqui, os índios não tiveram voz, assim como as mulheres que também cruzaram o oceano para tentar uma possibilidade de vida em terras brasileiras. E a narradora-personagem de *Desmundo* (2003), Oribela, é uma mulher com visão mística, que cruza um caminho belo entre a consciência e a inconsciência. Ela, desamparada, tem uma existência bruta e corajosa perante a intolerância religiosa, o desconhecido por todos os lados, o conflito da guerra, o encontro entre povos tão diferentes e a violência – física e emocional – constante.

Ao casar-se com um dos portugueses já instalados no Brasil, obrigada por um padre que controlava os casamentos para não permitir a mistura das raças (índios, negros e brancos), ela se torna cada vez menos dona de seu próprio corpo e alma. No entanto, suas constantes tentativas de fuga, numa atitude desesperada e corajosa, transformam a história de Oribela, mesmo com tantos sofrimentos, em uma história de luta.

Considerando os detalhes brutos acerca das experiências de Oribela durante toda a narrativa, apoiamo-nos na teoria proposta Gayatri Spivak em seu provocador ensaio intitulado *Pode o subalterno falar?* (2010). A autora nos apresenta o sujeito subalterno, aquele que não tem voz política ou que tem voz e esta não é ouvida, e mostra a importância do intelectual para abrir espaço de fala para este sujeito. O termo “subalterno”, conforme Spivak, descreve “as camadas mais baixas da sociedade constituídas pelos modos específicos de exclusão dos mercados, da representação política e legal, e da possibilidade de se tornarem membros plenos no estrato social dominante” (SPIVAK, 2010, p. 12).

Nesse conjunto, pelo olhar sexista, a mulher participa apenas como uma peça muda, sem voz, sem vez, sem vida. Em *Desmundo* (2003), o principal mecanismo para a normatização da boa conduta das mulheres, que as estratificavam e subjugavam, era o discurso religioso. Por causa dele, Oribela via-se, a todo momento, presa na condição de pecadora, o que a fazia sempre ter que pedir perdão: “Piedade, piedade. E era tal a visão daquele sofrimento que me certifiquei para sempre de estarmos no inferno.” (MIRANDA, 2003, p. 198).

Desse modo, os ecos do discurso religioso se fazem ouvir, por diversas vezes, na voz da própria narradora-personagem, que permite as vozes de seu pai, da Velha, de Francisco de Albuquerque e de membros da Igreja a revelarem qual deveria ser o papel feminino. Porém, dentro de Oribela e as outras mulheres da história há uma vida triunfante, no sentido que não se deixa vencer por essas agruras do mundo: agradar homens, agradar a Igreja, agradar uma cultura, servir-se de objeto, silenciar-se. No fundo, em Oribela, tão violentada, mora cada mulher que todos os dias se descobre um pouco mais livre.

Diálogo entre Literatura e História

Literatura e História, segundo Maria Eunice Moreira, em seu livro *Histórias da literatura: teorias, termos e autores*, “estão unidas na base” (2003, p. 10). Ambas têm origem da mesma árvore do saber, muito embora existam várias tentativas de distinguir os campos de atuação dessas duas ciências, o que justifica o surgimento de questões propostas desde o período da Grécia Antiga, acarretando diferentes entendimentos e ramificações de pensamentos entre os pesquisadores desde os tempos remotos até os dias atuais.

Cumprido salientar que muitas dessas questões avultam de aspectos como a limitação terminológica de Literatura e História, o que possibilita essa agitação nas estruturas das Ciências Humanas. Nesse caso, de um lado podemos tratar o termo “História” para designar os acontecimentos históricos ou ainda a análise de suas relações e o registro oral ou escrito de tudo o que ocorre. A História, nesse sentido, tem compromisso com a verdade. Por outro lado, como palavra única, a Literatura serve para assinalar a produção de textos ficcionais de todos os tipos, assim como também os estudos e análises referentes a essa ciência. Dessa maneira, a Literatura assume o comprometimento com aquilo que não é real, mas ilusório.

Destarte, percebe-se que ambos os termos já possuem seus escopos complexos em que reúnem teorias e seus objetos de estudo. Dissociá-los, portanto, não é tarefa fácil, ainda mais se

soubermos que os dois fazem parte da mesma árvore genealógica. A partir das ideias de Aristóteles e dentre as mais diversas discussões que envolvem essas duas ciências, a ficção se apresenta como território da verossimilhança, daquilo que é possível crer e que possa ocorrer mesmo que não seja real, unindo Literatura e História. Em outras palavras, aquilo que é verossímil aproxima-se do real, mas acaba sendo uma ilusão, tornando-se uma capacidade de um “fazer-creer”.

Nesse sentido, podemos conjecturar que a Literatura segue *pari passu* a História quando toma notas da realidade, na maioria das vezes histórica, para produzir uma ilusão do real. Em vista disso, a realidade estética da ficção se confunde com a realidade científica da História, por apresentarem um ideal em comum: o de “reproduzir os acontecimentos da forma como eles **realmente** ocorreram” (FREITAS, 1986, p. 12, grifo da autora). É por meio dos documentos e fatos históricos que a ficção invade os campos da história a fim de representar e reproduzir a sua realidade estética.

Gyorgy Lukács, em seu livro intitulado *O romance histórico* (2011), relembra que o termo que dá nome à sua obra surgiu a partir do estudioso Walter Scott, no final do século XVIII, após o frisson causado pela Revolução Francesa na Europa, bem como as guerras revolucionárias que fizeram da História uma “experiência de massas”. A partir disso, “o que antes somente indivíduos isolados e com vocação aventureira podiam vivenciar, isto é, conhecer a Europa ou, no mínimo, determinada parte da Europa, torna-se, nesse período, uma experiência de massa, acessível a centenas de milhares ou milhões de pessoas.” (LUKÁCS, 2011, p. 39-40).

Esse período histórico foi um exemplo do que, desde o século XVIII, se conhecia como romance histórico scottiano. Desde então, as mudanças foram ocorrendo e, já em tempos atuais, muitos pesquisadores associam Literatura e História também a outros aspectos, unindo-os e questionando-os em estudos pós-modernos sobre ficção e realidade. A exemplo disso, partindo das ideias de Lukács, a escritora norte-americana Linda Hutcheon conjectura sobre novas perspectivas acerca do fazer literário em consonância com o fazer histórico. Os pressupostos cunhados por essa pesquisadora serão elucidados na sessão seguinte.

A metaficção historiográfica e suas estratégias metanarrativas

Linda Hutcheon, escritora e crítica literária norte-americana, é uma das principais autoridades em Arte e Literatura contemporânea, e diversos livros dela dizem respeito à história, teoria e prática do Pós-modernismo. Em sua obra intitulada *Poética do pós-modernismo* (1991), Hutcheon conjectura sobre as novas perspectivas de um período cujos questionamentos sobre ficção e história são incongruentes. Ela afirma que o período pós-moderno é “um empreendimento cultural contraditório, altamente envolvido naquilo que procura contestar. Ele usa e abusa das próprias estruturas e valores que desaprova.” (HUTCHEON, 1991, p. 142).

Focalizando suas pesquisas nos questionamentos sobre o referido período, a autora descreve as impressões pós-modernas que compõem o que ela própria denomina de ficções históricas: “são as aplicações explicativas e narrativas que a historiografia dá aos acontecimentos passados que constroem aquilo que consideramos fatos históricos” (HUTCHEON, 1991, p. 126). Em outras palavras, Hutcheon afirma que, ao utilizar elementos históricos, os romances de natureza histórica visam à reinterpretação do passado, bem como à reflexão sobre a Literatura.

Sobre esse aspecto, a teórica então denomina outro termo para designar as obras literárias características do Pós-modernismo que exploram e questionam os conhecimentos históricos a partir do viés ficcional:

A metaficção historiográfica refuta os métodos naturais, ou de senso comum, para distinguir entre o fato histórico e a ficção. Ela recusa a visão de que apenas a história tem uma pretensão à verdade, por meio do questionamento da base dessa pretensão na historiografia e por meio da afirmação de que tanto a história como a ficção são discursos, construtos humanos, sistemas de significação, e é a partir dessa identidade que as duas obtêm sua principal pretensão à verdade (HUTCHEON, 1991, p. 127).

A autora aponta também que a nova história literária não se configura como uma mera tentativa de preservar uma tradição do pensamento histórico; ao contrário, ela mantém “uma relação questionadora com a História e a Crítica Literária” (HUTCHEON, 1991, p. 123).

De acordo com esse pensamento de Hutcheon (1991), podemos conjecturar que, ao ser narrada uma história ou ficção, há uma verdadeira combinação dos elementos de ambos os campos de conhecimento que questionam a neutralidade, impessoalidade e transparência da narrativa, características típicas da historiografia. Partindo desse pressuposto, o método

metaficcional historiográfico revela uma leitura alternativa – ou uma reinterpretação/ressemantização – do passado como uma crítica à história considerada verdadeira.

Essa alternativa pode ser verificada através da liberdade de criação do literato que, ao escolher os objetos históricos a serem ficcionalizados, posteriormente os apresenta a um público que visualizará acréscimos ou uma “verdade parcial” do fato histórico sendo impresso através da obra. Conforme Hutcheon, isso se justifica pelo fato de que “a metaficção historiográfica [...] mantém a distinção de sua auto representação formal e de seu contexto histórico, e ao fazê-lo, problematiza a própria possibilidade de conhecimento histórico [...]” (HUTCHEON, 1991, p. 142).

Tendo isso em vista, a pesquisadora norte-americana define a metaficção como uma modalidade narrativa essencialmente metadiscursiva: “em momento nenhum, a metaficção buscar ser algo além do que ela realmente é: texto e, por isso contesta os métodos naturais para diferenciar fato histórico da ficção, não aceitando que apenas a história tenha uma pretensão à verdade” (HUTCHEON, 1991, p. 27). Desse modo, Hutcheon (1991) aponta que a narrativa histórica na ficção deve olhar, por meio de um ângulo crítico, os problemas da sociedade e enxergar o que os escritos históricos não mostram. Assim, a referida autora elenca as estratégias das quais a metaficção historiográfica utiliza para a construção das narrativas, são elas: a paródia, o discurso da história e a intertextualidade.

Em sua obra *Uma teoria da paródia* (1989), Linda Hutcheon sugere que o homem moderno tem a necessidade de afirmar o seu lugar na tradição cultural que o cerca e, por isso, é levado a buscar a incorporação do velho com o novo, num processo de desconstrução e reconstrução por meio dos recursos estilísticos presentes na ironia e na inversão. Partindo desse pressuposto, a paródia não se destacaria apenas pelo seu potencial de subverter e de ridicularizar, pois ela é “uma repetição que inclui diferença; é imitação com distância crítica, cuja ironia pode beneficiar e prejudicar ao mesmo tempo” (HUTCHEON, 1989, p. 54).

Com igual afincamento em pesquisas sobre as estratégias da metaficção historiográfica, em *Poética do pós-modernismo* (1991), a autora conjectura que a História da Literatura contemporânea atrelada a padrões que representam a arte através das diferenças identificou que era preciso questionar, a seu modo, o contexto social. Por esse motivo é que o final do século XX foi marcado por uma consciência de que a História estaria sendo contada de uma

determinada forma, envolvida sob um conjunto misto de interesses e ideologias dos historiadores.

O papel da metaficção historiográfica, então, centraliza seu objetivo justamente em contrastar a visão dominante com a visão dos subjulgados, destacando o caráter narrativo que possui a história, tendo em vista que, conforme Hutcheon (1991), tanto a escrita da história quanto da ficção partem da verossimilhança e, além disso, “as duas são identificadas como construtos linguísticos, altamente convencionalizadas em suas formas narrativas e nada transparentes em termos de linguagem ou estrutura” (HUTCHEON, 1991, p. 141).

A respeito de suas formas narrativas, tessituras e estruturas igualmente limpas, Hutcheon (1991) aponta para o fato de que existe um retorno à ideia de uma “propriedade” discursiva comum entre os textos literários e históricos dentro da ficção. Segundo a autora, esse retorno é problematizado por questões metaficcionais sobre a História e a Literatura como construtos humanos. Acerca disso, a teórica afirma que a intertextualidade é a condição primeira da Literatura, um “entrelaçamento de vozes” (HUTCHEON, 1991, p. 166) que permite ao leitor conhecer os detalhes de uma obra.

Ainda de acordo com a autora, é possível visualizar o nascimento de múltiplas ideias a partir de um único texto, conforme as referências que observamos ser de outros textos. Hucheton assevera que “a incorporação textual desses passados intertextuais como elemento estrutural constitutivo da ficção pós-modernista funciona como uma marcação formal da historicidade tanto literária quanto mundana” (HUTCHEON, 1991, p. 163). Assim, ela afirma que a intertextualidade permite que o leitor visualize não apenas o reconhecimento de vestígios textualizados do passado literário e histórico, como também os proporciona a percepção daquilo que fora feito destes vestígios.

Vistas as considerações acerca do diálogo entre Literatura e História, bem como os pressupostos teóricos cunhados por Linda Hutcheon a partir da metaficção historiográfica e suas estratégias metanarrativas, passaremos a ver de que qual maneira, em nosso trabalho, abordamos a questão da reinterpretação do passado ficcionalizado em *Desmundo* (2003), obra da escritora cearense Ana Miranda.

Metaficção, violência e subalternidade em *Desmundo*

As relações entre Literatura e História são constantes nos romances brasileiros. Não apenas no plano temático, mas também no que diz respeito ao formal, seja do ponto de vista do discurso, seja da representação, desde José de Alencar, passando por Machado de Assis, Euclides da Cunha, Graciliano Ramos, dentre outros; História e Literatura travam debates. A escritora cearense Ana Miranda, a partir da segunda metade do século XX, é um exemplo cuja obra literária volta-se para essas questões.

Com base nos pressupostos teóricos em que nos apoiamos para construir este trabalho, foi possível perceber como a História pode ser lida a partir da Literatura, abrindo uma possibilidade de uma liberdade maior no trato com questões esquecidas pela História tradicional acerca do período colonial brasileiro. A escritora Ana Miranda trabalha com a informação e com a possibilidade de reconstruir o imaginário conforme acontecimentos históricos.

Conforme Hutcheon, a metaficção “apropria-se de personagens e/ou acontecimentos históricos sob a problematização dos fatos tidos como verdadeiros” (HUTCHEON, 1991, p. 128), assim levanta questionamentos sobre o contexto histórico inserido. Em *Desmundo* (2003), são apreensíveis as relações intertextuais com o discurso histórico já a partir do momento em que as epígrafes são cotejadas. Nessa obra, podemos perceber que o recorte do trecho da História do Brasil feito pela autora provoca questionamentos sobre o país, como na citação seguinte:

A' El-Rei D. João (1552)

Já que escrevi a Vossa Alteza a falta que nesta terra ha de mulheres, com quem os homens casem e vivam em serviço de Nosso Senhor, apartados dos peccados, em que agora vivem, mande Vossa Alteza muitas orphãs, e si não houver muitas, venham de mistura dellas e quaesquer, porque **são tão desejadas as mulheres brancas cá**, que quaesquer farão cá muito bem à terra, e ellas se ganharão, e os homens de cá apartar-se-hão do peccado. (MIRANDA, 2003, s/p., grifo nosso).²

Acerca do trecho anterior, por meio da narrativa, sabemos que o padre jesuíta da Companhia de Jesus é quem envia a carta ao então rei de Portugal, D. João. Na época do Brasil Colônia, os homens portugueses que chegaram para povoar a terra vinham sozinhos, sem suas esposas. Os solteiros caíam na libertinagem com as índias e isso promoveu a miscigenação do

² Trecho da carta do padre Manoel da Nóbrega ao rei de Portugal, datada de 1552, que consta na epígrafe da obra de Miranda (2003).

povo brasileiro. O “controle” da multiplicação de raças acontecia por meio dos padres, que mandavam vir moças portuguesas solteiras a fim de estabelecer a moral e os bons costumes na nova terra. A mulher, nesse aspecto, era “identificada com um papel que lhe era culturalmente atribuído, [...] a prática doméstica, quando era marginalizada por qualquer atividade na esfera pública” (DEL PRIORE, 1994, p. 18).

Paul Ricoeur, em *O si-mesmo como um outro* (1991), diz-nos que “as histórias vividas de uns estão emaranhadas nas histórias dos outros” (RICOEUR, 1991, p. 190). O autor acrescenta que partes inteiras de uma vida estão entrelaçadas as de outros indivíduos. Assim, de acordo com Hutcheon, a intertextualidade é a condição primeira da Literatura, isso porque ela é “um entrelaçamento de vozes que proporciona ao leitor conhecer os detalhes de uma obra” (HUTCHEON, 1991, p. 166), bem como de sua constituição.

São exatamente essas vozes que nos fazem conhecer as outras histórias além da que é contada pela órfã Oribela. Vejamos o seguinte trecho:

Tinha ela muitos olhos, de mãe, de abadessa, de falcão, os olhos de inquirir o mais fundo, em seu calado modo via por dentro das almas, como fosse uma sibila e devia de saber ver nas panelas de água, nas pedras de cristal. Sabia feitiços? (...) Sabia ela fazer partos, rezas, sabia cuidar das deleitações do corpo, sabia dizer quando era anjo que se tornou carne, ou diabo em corpo de mulher, que a ouvisse eu, sabia prosar com as cegonhas e as vacas tinha parte, tirar as quenturas do estômago de mulher e tirar de mulher a sensualidade. (MIRANDA, 2003, p. 99).

O excerto anterior diz respeito à Dona Branca, mãe de Francisco de Albuquerque e sogra de Oribela, que é descrita como uma mulher sábia, que conhece segredos, quase uma feiticeira. Os seus “muitos olhos” mostram sua multiplicidade e sabedoria, que ia além das coisas concretas, em um âmbito misterioso. A mulher, nesse aspecto, por estar relacionada à natureza de forma mais direta que o homem – porque está em sua essência a maternidade – “é associada aos feitiços” (DELUMEAU, 1993).

Acerca das discussões sobre a condição do sujeito subalterno feminino, Spivak sustenta que a mulher se encontra numa situação de marginalidade do subalterno, posto que ela, “como subalterna, não pode falar e quando tenta fazê-lo não encontra meios para se fazer ouvir” (SPIVAK, 2010, p. 15). Isso ilustra porque, na obra de Miranda, Oribela se vê como uma ‘ave

de rapina’, reflexo das opiniões que seu pai³ e o padre dizem sobre ela, como nos trechos a seguir:

Dizia meu pai, que besta tu és de asas, feito uma galinha que quer avoar e não pode. Assim eram as mancebas, como aves. Seria a dona Tareja uma ema, porque o corpo é grande e pesado, e seria eu um açor bravo que tem que comer as coisas ruins do mundo [...]. (MIRANDA, 2003, p. 41).

Oh como és parva. Uma perdida! Decho que praga, tão bom homem ele parece ele e tu uma frouxa, rabugenta, pé-de-ferro, regateira baça, *demoninhada*, pardeus, forte birra é esta que tomas contigo, ora vai-te, eramá, como te amofinas, mexeriqueira e sonsa, que rosto de mau pesar para casarem contigo, tnhosa, que cheiras a raposa, rasto de burra, torta defumada. (MIRANDA, 2003, p. 57).

Nos trechos anteriores, a mulher tem o seu lugar e papel subjugados, e a personagem principal é comparada pelo pai e por si própria a uma besta, portanto compara-se a um animal irracional, ora como galinha, ora como uma ave de rapina. O padre também a vê como um ser que se assemelha ao diabo, fonte de todas as coisas ruins no mundo. Muito embora eles a vejam como uma mulher limitada e tentem silenciá-la, Oribela acredita ser brava, forte e saber lidar com o mundo ao seu redor. Desse modo, percebemos como a autora desconstrói a visão de uma mulher totalmente silenciada e subalterna na obra.

Longe de dividir a história em duas, a do colonizador e a do escravizado, Ana Miranda mostra-nos como essas culturas se fundem na espécie de “caldo”, em que o português, uma vez imerso, jamais sairá o mesmo, transformando-se em brasileiro. A palavra “desmundo” quer dizer, nesse sentido, todos os mundos misturados, em que se desfaz o mundo bonito mostrado pela história tradicional. Na narrativa, é possível perceber que eles se desmembram e se reúnem em uma coisa só.

Como se o testemunho verbal de Oribela fosse insuficiente para dar conta do movimento de vertigem e metamorfose a que se entrega, Ana Miranda intervém com uma série de vinhetas e com elas abre as dez partes componentes do livro⁴. Elaborados com requinte e a sutileza pela autora, esses desenhos assemelham-se a antigas gravuras de cordel e funcionam não como

³ Cumpre salientar que, apesar de ser órfã, Oribela conviveu muito tempo com seu pai, antes de completar a maioridade e dele falecer. Os dois não tinham uma relação saudável desde o nascimento dela, quando sua mãe morreu no parto. Desde então, o pai descontava na filha todo o ódio e repulsa que sentia por saber que ela era fruto do relacionamento da mãe com outro homem.

⁴ Para cada capítulo, a autora criou uma espécie de “capa”. Cada um deles é introduzido com um desenho em que representam os temas que serão tratados em cada parte do livro.

meras ilustrações, mas como uma síntese imagística da narrativa, que passa a transitar entre dois códigos distintos e suplementares.

Sob a forma sedutora de uma sereia que se desdobra nos núcleos temáticos do livro – a terra, o fogo, o casamento ou a guerra, por exemplo – as vinhetas compõem um catálogo de seres fabulosos e oníricos, que reiteram a desconcertante alteridade do novo mundo descortinado pela visão de Oribela. Esse outro sentido do maravilhoso conferido a *Desmundo* (2003) condensa-se na vinheta final em que a sereia se transforma numa árvore, cujas folhas são grandes olhos abertos.

Por trás da transformação das imagens criadas, nossa narradora-personagem, Oribela, supera os limites do desterro e da orfandade e tornam-se a árvore da vida – quando dá luz ao seu filho; fincada no chão, parece ter conseguido, enfim, aplacar seu desejo de fuga e imobilizar sua ânsia de “palavras e iluminuras” – todos os neologismos e visões míticas que ela tem. No entanto, seus “olhos-folhas”, como de prontidão, não deixam escapar a possibilidade de conquistar outros “desmundos”, de descobrir novas paisagens.

Considerações finais

Diante do que foi exposto, em nosso trabalho, buscamos verificar que a escrita da obra de Ana Miranda constitui-se de discursos ficcionais que desestabilizam o discurso histórico, promovendo questionamentos e reflexões sobre a reinterpretação do período colonial brasileiro. A metaficção historiográfica, aporte teórico de nosso estudo, preocupa-se com o entrelace desses discursos através dessa problematização.

Enquanto estratégia dessa teoria e da Literatura como um todo, a intertextualidade nos permite também identificar mais detalhes de uma obra, passando a perceber os vestígios intertextuais históricos que foram ficcionalizados e o que foi feito deles. Além dela, o discurso histórico presente na obra faz com que o discurso ficcional o desestabilize, resultando em reflexões acerca do que já era conhecido com base na História tradicional.

Em seu romance, Ana Miranda também nos apresenta várias personagens que traduzem, de forma inequívoca, a condição da mulher do período colonial brasileiro. E, especificamente, é em Oribela que percebemos o quanto o estigma de objeto está enraizado na mulher, de algo a ser regulado em favor de quem tenha o poder, de silêncio; muito embora, em alguns momentos,

a personagem tenha sido construída a fim de desconstruir as perspectivas de um sujeito subalterno feminino.

Em síntese, no que se refere à metaficção historiográfica, aliada à paródia (apesar de não termos focado nesse aspecto em nossa análise), podemos dizer que Ana Miranda capta o fato histórico e o transporta para o universo do literário. Juntamente com a paródia do fato histórico está a intertextualidade, representada pela presença do dado histórico, documental, entrelaçado aos trâmites da narrativa, como acontece em *Desmundo* (2003). Aliando discurso histórico e literário, a autora faz com que seu entrelace permita ao leitor ingressar em formas de ação e de pensamento da referida época.

REFERÊNCIAS

- BASSEGGIO, Julia. *As condições femininas no Brasil colonial*. Revista Maiêutica, Indaial. São Paulo, v. 3, n. 1, p. 19-30, 2015. Disponível em: <https://publicacao.uniasselvi.com.br/index.php/HID_EaD/article/view/1379/528>. Acesso em: 28/08/2019.
- DELUMEAU, Jean. *A história do medo no Ocidente 1300-1800: uma cidade sitiada*. Tradução: Heloísa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Tradução: Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1991.
- HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia: ensinamentos das formas de arte do século XX*. Trad. de Tereza Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, 1989.
- LUKÁCS, György. *O Romance Histórico*. Tradução: Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2011.
- MIRANDA, Ana. *Desmundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- MIRANDA, Ana. *A última quimera*. 3 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- MIRANDA, Ana. *Boca do Inferno*. 4. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- MIRANDA, Ana. *Dias e Dias*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- MOREIRA, Maria Eunice. *Histórias da literatura: teorias, temas e autores*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 2003.
- PRIORE, Mary Del. *A mulher na história do Brasil*. São Paulo: Contexto, 1994.
- RICOEUR, Paul. *O si-mesmo mesmo como um outro*. Tradução: Luci Moreira Cesar. Campinas: Papirus, 1991.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?*. 1ª Ed. Tradução: Sangra Regina Goulart Almeida; Marcos Pereira Feitosa; André Pereira. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

**Artigo recebido em agosto de 2019.
Artigo aceito em outubro de 2019.**