



VOLUME - V.1
NÚMERO - N.2
MAR. - 2023
ISSN:
P.3-20

ENTRE A FICÇÃO E A HISTÓRIA: IMAGENS DO BRASIL COLONIAL EM *DESMUNDO*

BETWEEN FICTION AND HISTORY: IMAGES OF COLONIAL BRAZIL IN
DESMUNDO

Dinameire Oliveira Carneiro Rios¹

RESUMO:

Este artigo analisa o romance *Desmundo*, da autora cearense Ana Miranda, a partir da sua perspectiva histórica, uma vez que essa narrativa reconstrói aspectos importantes da sociedade colonial brasileira no século XVI, bem como algumas das características estéticas de sua composição literária. Partindo de cartas enviadas pelo padre Manuel da Nóbrega do rei de Portugal, D. João, Miranda reconta ficcionalmente a vivência de sete órfãs mandadas pela Coroa para estabelecerem matrimônio com portugueses que aqui viviam. Para tanto, a autora utiliza da reconstrução de viés histórico, do heterodiscurso, do pastiche e dos seus próprios trabalhos como desenhista para produzir um romance que questiona e parodia os discursos oficiais sobre o passado do País.

Palavras-chave: *Desmundo*. Romance histórico. Ficção. Imagens.

ABSTRACT: This article analyzes the novel *Desmundo*, by the author from Ceará, Ana Miranda, from its historical perspective, since this narrative reconstructs important aspects of Brazilian colonial society in the 16th century, as well as some of the aesthetic characteristics of its literary composition. Departing from letters sent by priest Manuel da Nóbrega from the King of Portugal, D. João, Miranda fictionally recounts the experience of seven orphans sent by the Crown to establish marriage with portuguese who lived here. To this end, the author uses the reconstruction of historical bias, heterodiscourse, pastiche and his own works as a draftsman to produce a novel that questions and parodies official speeches about the country's past.

Keywords: *Desmundo*. Historical novel. Fiction. Images.

¹ Universidade Federal da Bahia (UFBA); dina_meire@hotmail.com.

INTRODUÇÃO

Ana Miranda, autora cearense contemporânea, estreou como romancista no cenário nacional no final da década de 1980. O sucesso de crítica e público de seu primeiro romance, *Boca do Inferno* (1989), foi resultado de um trabalho da autora de forte pesquisa histórica e documental para mergulhar no Brasil colonial do século XVII e recontar ficcionalmente a história da primeira capital brasileira. A história contada se passa entre os anos de 1683 e 1684, quando ali viviam dois grandes nomes da literatura nacional, o poeta baiano Gregório de Matos e o padre jesuíta Antônio Vieira.

Em seu romance de estreia Ana Miranda reúne muitas das características que predominam na chamada metaficção historiográfica, conceituada por Hutcheon (1991), e no novo romance histórico, definido por Aínsa (1991) e Menton (1993). Na obra, a autora mescla o histórico e o ficcional, aliando o tom paródico e sarcástico na reconstituição histórica, a misturas de estilos na composição do texto, a fragmentação da narrativa e a constante intertextualidade, principalmente com as obras dos dois autores barrocos.

A boa recepção de *Boca do Inferno* e o gosto pela pesquisa de viés histórico fizeram Ana Miranda reaver a fórmula de composição utilizada nesse primeiro livro em alguns que produziria em sequência. Em *O Retrato do Rei* (1991), *Sem Pecado* (1993), *Clarice* (1993), *A Última Quimera* (1995), *Desmundo* (1996), *Amrik* (1997) e *Dias e Dias* (2002), apenas para citar alguns publicados até o início do século XXI, os traços característicos da prosa mirandina ficam evidentes, já que nesses romances elementos como o diálogo fecundo entre a literatura e a história, o protagonismo de sujeitos excluídos das páginas das narrativas oficiais, a ótica feminina como responsável por relevar o mundo ficcional e a hibridização dos gêneros são recorrentes. Assim, tais aspectos convergem para criar e recriar histórias em que novos ângulos sobre o presente e o passado se deixam entrever.

No mergulho de mais de quatro séculos que a autora realiza em suas narrativas para contar a história da nação e dos grandes nomes da literatura nacional, é em *Desmundo* que Ana Miranda empreende a sua viagem mais temporalmente distante do presente para contar a experiência. Isso porque a histórica de algumas das primeiras mulheres brancas a habitarem as terras brasileiras transcorre na então colônia

portuguesa, durante o século XVI. A autora parte das fissuras deixadas pelos primeiros textos sobre o início da colonização do país e desestabiliza a versão oficial dos fatos ao recontá-los a partir da percepção feminina, uma vez que os registros deixados pelos cronistas partem da observação masculina e, além disso, tendem a localizar a mulher num espaço reducionista e, claro, estereotipado. Ainda, através da recriação histórica possibilitada pela pesquisa empreendida pela autora no processo de construção do romance, *Desmundo* reconstrói aspectos importantes da sociedade colonial brasileira e mostra como muitos dos mitos fundadores da nação estão baseados em discursos equivocados e em incongruências da visão eurocêntrica acerca das terras americanas.

DESMUNDO: IMAGENS DO BRASIL COLÔNIA

Em *Desmundo*, Ana Miranda ficcionaliza a travessia física e existencial de algumas das órfãs que foram enviadas pela Coroa para estabelecer matrimônio com os colonos portugueses que aqui residiam, com o objetivo de garantir a perpetuação de uma linhagem lusitana pura, evidenciando, entre outras coisas, a falácia da cordial mistura de raças que compõe o povo brasileiro desde o período da colonização. Como numa espécie de diário íntimo, Oribela narra as suas experiências e das demais órfãs desde que aportam no “desmundo”. Embora a narrativa seja primeira pessoa, outras vozes são acionadas no discurso da narradora, o que possibilita nessa construção polifônica a revelação de distintas visões acerca do mundo colonial, o que agrega um aparato histórico mais amplo ao romance. Ainda que estes outros discursos apareçam na narrativa, é através das revelações íntimas e muitas vezes do fluxo de consciência de Oribela que eles são acessados pelo leitor, deixando claro que o crivo narrativo é dominado pelo feminino, traço com certa recorrência na produção de Ana Miranda.

Na composição de *Desmundo*, Ana Miranda também transpôs a sua experiência pessoal com as artes plásticas, ao ilustrar o romance com os seus próprios desenhos. Elemento constante de sua ligação com as artes, o desenho esteve presente na vida de Ana Miranda desde a infância e acompanha toda sua carreira literária, já que, segunda ela, em entrevista concedida à TV Cultura, enquanto uma de suas mãos estava para o desenho, a outra estava para a escrita, numa forte ligação entre as duas atividades. Por influência de um dos seus editores, Ana Miranda retomou o seu trabalho plástico para ilustrar pela primeira vez um de seus romances, *Desmundo*.

Os desenhos da autora que ilustram o livro parecem uma tentativa de apreender o universo narrativo do romance. O desenho presente na capa, por exemplo, ela própria caracteriza como sendo uma espécie de “bichinho comendo o próprio rabo, um gato de asas, coisas assim, meio loucas” (CARVALHO, 1998, s/p), que embora remeta a traços comuns do desenho da artista, parecem ter saído do universo criativo dos bestiários medievais. Assim, não é difícil perceber que a gravura da capa de *Desmundo* e as que abrem cada parte em que o romance se divide tentam apresentar uma releitura da visão de Oribela sobre cada um dos episódios narrados, numa fusão entre signo verbal e não-verbal.

A sensibilidade e o trabalho linguístico elaborado pela autora na construção do romance se fazem presentes também na produção das ilustrações que acompanham a narrativa, pois longe de serem aleatórias, alinham-se semanticamente ao que é contado pelas palavras. Como uma forma de correspondência ao foco narrativo em primeira pessoa, as ilustrações parecem também obedecer à ordem do imaginário de Oribela. Por isso é relevante notar a forte semelhança entre a composição das ilustrações e os bestiários medievais, pois não apenas a linguagem da protagonista coaduna marcas linguísticas do período em que se passa a história, como também sua visão de mundo é notadamente dominada pelo imaginário religioso medieval.

Precedida pelo universo romano sobre-humano e alimentado pelas narrativas de viajantes que afirmavam ter visto criaturas, maravilhas e bizarras nunca antes vistas, o período medieval alimentou a existência de seres incomuns que habitavam a mente do homem da época, até que ganharam espaço na ornamentação de templos e nos bestiários – livros que reúnem histórias e ilustrações sobre animais reais e imaginados. Santo Agostinho foi o primeiro religioso que incorporou a existência desses seres da imaginação popular para o âmbito religioso. Para ele essas criaturas bizarras eram resultado da interferência de Deus para ensinar aos homens sobre os perigos do pecado, eram “tudo o que Deus ameaçara realizar futuramente no tocante aos corpos humanos”, e “mostravam, portanto, o que poderia acontecer aos homens e os instigavam a pensar como seriam se não fossem como eram.” (DEL PRIORE, 2000, p.21).

Assim, as figuras insólitas que precedem a narrativa do romance e cada uma das dez partes em que ele é dividido parecem ganhar ainda mais unidade com o que é contado por Oribela, já que a protagonista, criada em um mosteiro português desde que ficara orfã, traz consigo uma mentalidade carregada de crenças medievais adquiridas

durante os anos em que conviveu com as freiras. Por isso mesmo, quando Oribela trai o marido, no sonho em que se imagina sendo castigada pelo pecado cometido, criaturas monstruosas surgem para fazê-la pagar pelo erro:

Numa casa à maneira de igreja, via corpos pos trás e pela frente em tudo o que apresentavam, nua eu também entre mulheres de cabelos soltos, com espantosas feições de medo de uns monstros de dentes afiados, unhas, fogo pelas ventas a modo de dragos e caudas. [...] E dizia. Se pecares, hás de pagar, por isso olha o que fazes. Vinha um gigante fantástico de cara de cachorro, das sombrancelhas pingavam gotas de sangue, os seios eram de mulher, o corpo de peixe e as patas com garras curvas. (MIRANDA, 2003, p.161)

Ante o desconhecido “desmundo” e as expectativas sobre o que aguardava as sete orfãs enviadas pela rainha para povoar a nova terra, Oribela projeta o que seria a vida a partir da sua chegada e, como acontece com as demais partes do livro, a figura número 1 que antecipa a primeira parte da narrativa, “A chegada”, traz um elemento que seria a fusão entre o humano e o animal, característica comum à maior parte das gravuras do livro. Nela tem-se a delicadeza e a sensualidade feminina representadas pelos seios à mostra e os braços unidos e postos de modo singelo sobre a cabeça, simbolizando também a proteção que receberiam na nova terra, já que a rainha havia prometido que todas elas se casariam com “uns gentilhomens” (MIRANDA, 2003, p.21). Há ainda que se destacar o olhar feminino marcado e enviesado da figura, como um aparente traço da vaidade de alguém que seria supostamente valorizada em uma terra em que mulheres brancas eram tão pouco comuns. O hibridismo da figura, que remete à figura mitológica da sereia, e que sofre metamorfoses ao longo das ilustrações de alguns capítulos, pode também ser uma sugestão dos opostos oscilantes envolvidos no imaginário dos homens acerca desse ser: ora representa o fascínio, ora o perigo.

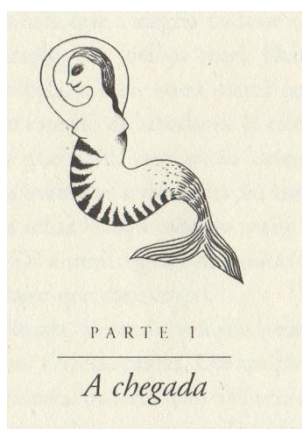


Fig. 1

As demais ilustrações que compõem o interior do romance seguem a mesma lógica na relação intersemiótica que estabelecem com as partes verbais do texto. Assim, apresentam uma síntese do que será narrado e, assim como os capítulos em que o romance é dividido, que possuem uma progressão cronológica, também os desenhos sugerem certa gradação na relação entre si, incorporando elementos que simbolizam as descobertas, os desejos e os temores de Oribela à medida que ela desbrava o “desmundo”.

Importante notar, ainda, que, na sequência das imagens, em que Oribela aparece representada como a espécie de sereia se metamorfoseando de acordo com os acontecimentos do capítulo, há a constante menção da íntima relação que a narrativa e a protagonista possuem com a dicotomia terra/mar, pois estando na distante e hostil terra, o desejo de fazer o caminho marítimo inverso acompanhava a órfã. Porém, ao fim do romance, os elementos sugestivos da ligação marítima ou da fuga da nova terra cedem espaço à árvore que tudo vê e compreende, capaz de frutificar. Com suas raízes fincadas no solo, ela sugere o percurso de amadurecimento da protagonista e da forte ligação que passa a estabelecer com o lugar a partir do nascimento do seu filho com o mouro.

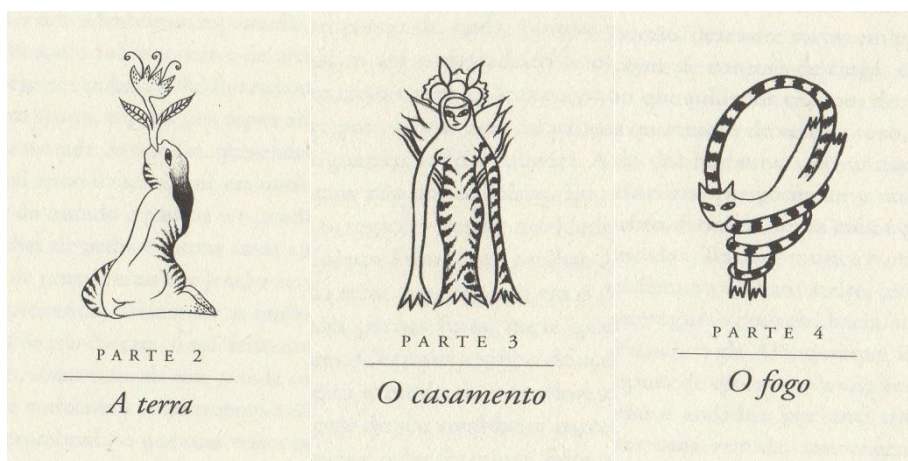


Fig. 2 a 4



Fig. 5 a 7

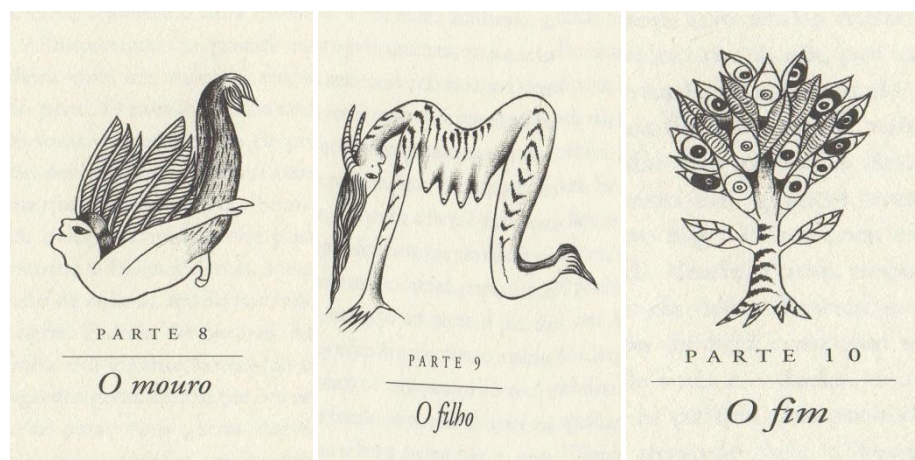


Fig. 8 a 10

O desejo e a necessidade da travessia da protagonista, quer abstrata, em busca do autoconhecimento, quer física, rumo à terra natal, são aludidos pela autora ainda nos textos que escolhe como epígrafe do romance, um trecho do poema *Ode marítima*, de Fernando Pessoa e um fragmento de uma carta do Padre Manuel da Nóbrega ao rei de Portugal:

Ir para Longe, ir para Fora, para a Distância Abstrata, Indefinidamente, pelas noites misteriosas e fundas. Levado, como a poeira, pelos ventos, pelos vendavais (Fernando Pessoa).

A' El – Rei D. João
(1552)
Jesus

Já escrevi a Vossa Alteza a falta que há 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". (Pe. Manuel da Nóbrega) (MIRANDA, 2003, p.5/7)

As epígrafes do romance embasam os fundamentos que constituem a narrativa de Ana Miranda. Inicialmente, o ficcional, como evidencia na escolha do texto literário de Fernando Pessoa, que pela carga poética e o anseio pela viagem, ainda que “abstrata”, prenuncia um dos pensamentos mais fortes da protagonista ao longo do romance, e o histórico, ao selecionar um fragmento documental que explica o contexto colonial que motiva a construção ficcional da vinda das órfãs para o Brasil.

O imbricamento entre o histórico e o ficcional percorre todo o romance, pois ainda que a protagonista e muitos dos acontecimentos que a envolve sejam uma criação do imaginário da autora, o contexto, algumas personagens e personalidades citadas na narrativa asseguram a relação do texto com a história. Exercício comum no processo de construção de seus livros de cunho histórico, também em *Desmundo* Ana Miranda afirma ter se valido de inúmeros textos que subsidiaram um conhecimento mais profundo e preciso sobre a realidade histórica que iria tratar no romance, garantindo uma maior verossimilhança à trama.

Em uma reportagem do *Jornal do Brasil* sobre o lançamento de *Desmundo*, Ana Miranda afirma que no processo de criação da narrativa se debruçou sobre leituras acerca do Brasil seiscentista em busca de conhecer mais essa realidade histórica do país e melhor apreender as nuances da língua falada à época. Entre as leituras estavam livros como *A peregrinação*, de Fernão Mendes Pinto, que possibilitou o contato com as cartas de padre Manoel da Nóbrega, os cinco volumes da *História trágico-marítima*, que reúne os relatos dos primeiros cronistas, os capítulos sobre o século XVI d’*A história das mulheres no Brasil*, organizado por Mary Del Priore, *Os desvalidos*, de Francisco Dantas, e ainda a obra de Gil Vicente, Guimarães Rosa e Manoel de Barros. (COSTA, 1996). A autora confessou ainda que o romance “foi minha aventura mais arriscada” até aquele momento, (MIRANDA apud COSTA, 1996, p.1), principalmente por estar no século XX buscando romper as barreiras existentes entre ela e uma mulher do século XVI.

Ao recorrer a fontes históricas para a composição do livro, a autora não apenas buscar garantir o *status* de verossímil ao romance, mas inseri-lo conscientemente dentro do discurso de revisão da história que a literatura das últimas décadas empreende. Isso é construído no sentido do que Hutcheon (1991) classifica como a metaficção historiográfica, ou seja, através de um mergulho na própria história, questioná-la, problematizá-la a partir das suas fissuras, revelando-a ao presente e impedindo que ele seja conclusivo.

Ao retomar a carta do padre Manoel da Nóbrega e ficcionalizar as histórias de vida daquelas mulheres tão importantes para a colonização portuguesa, mas igualmente esquecidas pela historiografia oficial, a autora possibilita que uma lacuna da história seja preenchida com uma leitura outra sobre os fatos, revelando aspectos que foram esmagados pelos grandes acontecimentos, mas que ajudam a sustentar a teia de relatos que se fizeram amplamente difundidos e conhecidos ao longo da história.

Para contar a história de Oribela e das demais órfãs que aportaram no Brasil “Numa noite estrelada de 1555 [...] mandadas pela rainha de Portugal para se casarem com os cristãos que aqui habitavam” (MIRANDA, 2003, s/p), Ana Miranda utiliza de diversas estratégias discursivas, como a paródia, o pastiche, as incontáveis relações de intertextualidade e de uma elaboração linguística que tenta aproximar-se do modo de falar da época, numa mistura de português arcaico, latim, espanhol, língua indígena e neologismos diversos, como o próprio título do livro. O laborioso trabalho linguístico executado por Miranda em *Desmundo* pretendia alcançar o mais alto grau de semelhança aos falares do período, porém, como assume a própria autora, “a tarefa seria impossível, pois para dizer o que pretendia, precisava me impregnar dessa linguagem e usá-la como se fosse minha. Não poderia traduzir minhas ideias para um português arcaico, tinha que pensar de forma arcaica”. (MIRANDA apud COSTA, 1996, p.1) Situação semelhante encontrou ao elaborar o romance *Yuxin: alma* (2009), em que a autora empresta a voz a uma narradora-protagonista indígena e novamente precisou lidar com o desafio da pesquisa histórica em prol da construção da verossimilhança da linguagem.

As dez partes em que *Desmundo* está dividido são compostas por curtos capítulos que não ultrapassam uma página, como numa espécie de registro diário de Oribela, embora as marcações temporais não sejam uma constante no livro. Sem uma extensão regular, todas dez as partes narram desde a expectativa ao avistarem da nau *Senhora Inês* os primeiros sinais de terra, numa inevitável intertextualidade com o texto-fundador de Caminha, até a visão incerta de Oribela sobre ter recuperado ou não o filho após ele ter sido sequestrado por Francisco de Albuquerque, que parte, ao fim do livro, rumo a Portugal.

Embora narrado em primeira pessoa, a voz da narradora é interpelada por outras vozes ao longo da narrativa, o que assegura um caráter polifônico ao livro, mas sem deixar que a subjetividade da narração feminina seja sobreposta ou eclipsada por

relatos masculinos, afinal o discurso indireto predomina em todo romance e tudo o que é contado passa pelo filtro interpretativo e narrativo da jovem órfã.

Ao analisar este aspecto do romance, é interessante retomar alguns conceitos bakhtinianos acerca da estilística do romance, especialmente sobre um traço determinante na sua composição: o seu heterodiscurso². O teórico russo define o romance como sendo um “heterodiscurso social artisticamente organizado, às vezes uma diversidade de linguagens e uma dissonância individual” (BAKHTIN, 2015, p.29), diante da possibilidade que esse gênero literário possui em assimilar “dialetos sociais, modos de falar de grupos, jargões profissionais, as linguagens dos gêneros, as linguagens das gerações e das faixas etárias, as linguagens das tendências e dos partidos, as linguagens das autoridades [...]” (BAKHTIN, 2015, p.29-30), para os temas, os sentidos e o universo que deseja representar e exprimir. Diante disso, o heterodiscurso se introduz nas unidades basilares que compõem o romance, sejam elas os discursos do autor, do narrador ou do herói, por exemplo.

Em *Desmundo*, a cultura medieval que ainda dominava as mentes europeias no século XVI se presentifica no texto não apenas através de Oribela, mas de inúmeras outras vozes que interpelam o discurso da narradora, seja para fundamentarem sua crença de mundo ou para serem combatidas e rechaçadas pela personalidade inquieta e insubmissa da protagonista de Miranda. Entre incontáveis passagens em que é possível entrever muito claramente a persistência do modo de pensar medieval, principalmente devido à massiva influência católica na colônia, que será mais detidamente analisado adiante, tem-se o trecho em que Oribela, pouco depois de aportar na nova terra, reproduz as falas ouvidas de alguns oficiais sobre os limites do globo depois das terras da América lusa e hispânica:

Depois acabava a Terra e do oceano se podia cair numa negra voragem, por que se trocaram grandes falas opostas entre os oficiais, uns dizendo ser redonda a Terra coisa já provada, que dava mostras a redondeza da Lua e do Sol. Referir a pequenez do Sol com a grandeza da Terra? Tudo era diferente, como a água e o vinho. Que se via do alto de um monte o fim da Terra e era liso e reto. E acabava no mar oceano. Mas sendo redonda ou quadrada, do mesmo modo se podia cair no abismo, em se passando ao lado de baixo. (MIRANDA, 2003, p.19)

² A escolha da palavra em questão se deve à necessidade de alinhamento entre a tradução utilizada na análise do conceito bakhtiniano e a discussão proposta neste fragmento do texto. Traduzido em algumas edições no Brasil como “plurilinguismo” e “heteroglossia”, na tradução de Paulo Bezerra – BAKHTIN, Mikhail. Teoria do romance I- A estilística. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo, Editora 34, 2015 – ele optou por usar “heterodiscurso”.

Os diálogos reproduzidos por Oribela confirmam a permanência de um pensamento que dominou o homem medieval acerca da verdadeira forma da Terra, embora Fernão de Magalhães já tivesse empreendido a primeira circunavegação da história, finalizada em 1522 por Sebastião del Cano, um dos tripulantes das cinco caravelas que acompanhavam o navegante português.

As inúmeras linguagens que a aparente unidade da narração de Oribela dissimula também reúnem os vários discursos de cunho religioso da época, principalmente sobre a mulher, a família, o casamento, o pecado e tantos outros elementos e núcleos que estavam relacionados à vida da jovem órfã portuguesa. Ao longo do romance a protagonista revela, ao assumir uma posição de confronto, o que a Igreja impunha como comportamento esperado, como no exemplo do trecho abaixo:

Aquele que semeia, colhe. E disse o padre, que era de missa e sermão. Quem quiser viver neste mundo, perderá a si mesmo, quem quiser perder a si mesmo por amor a Deus nesta vida, na verdadeira vida possuirá a si mesmo. E para ir ao céu, que se esforcem a sentir todos os sofrimentos e tribulações, dádivas, sem folganças nem vícios nem pecados soterrados na alma, corrigidos por trabalhos corporais, apartados do mal dos cilícios, em si de si mesmo, de si mesmo a si, sem malícias, enfermidades. Não pude mais ouvir, tal em mim o ardor. Só pensava nisso, se tanto fazia viver numa parte como na outra, ou não, apartai-vos de mim, esperanças enganosas, das tais Ilhas Afortunadas, pelo Senhor Deus das terras remotas. (MIRANDA, 2003, p. 17)

Durante a celebração da missa, a voz do padre ecoava o que a igreja desejava como comportamento adequado para os homens e mulheres que viviam na colônia, principalmente por ser um contexto em que muitos pareciam estar apartados das leis cristãs. Isso se comprovava, por exemplo, pela costumeira relação entre homens bancos e mulheres indígenas e negras, visto como pecado pela Igreja e elemento dificultador do projeto colonial português por impedir a descendência legitimamente portuguesa na colônia.

O discurso do padre, numa relação intertextual com os trechos bíblicos de Coríntios, “Quem semear parcimoniosamente, ceifará também parcimoniosamente; e quem semear generosamente, ceifará também generosamente” (CORÍNTIOS, 1992, p.1141), Gálatas, “Não vos deixeis desencaminhar: De Deus não se mofa. Pois, o que o homem semear, isso também ceifará; porque aquele que semeia visando a sua carne, ceifará da carne corrupção, mas aquele que semeia visando o espírito, ceifará o espírito vida eterna” (GÁLATAS, 1992, p.1150) e com a Parábola do Semeador, soou para Oribela como rédeas que lhe impediam de manifestar os desejos do corpo e apenas alimentar o espírito. Porém, ela sabia que existiam duas dentro dela, “como se não fosse eu a falar e

sim a outra que vivia dentro de mim” (MIRANDA, 2003, 186). Desse modo, enquanto uma hesitava ao lembrar-se de todos os ensinamentos, o seu outro lado solapava o que ouvia do padre, pois significava ter que abdicar de suas vontades e crenças diante do que havia sido determinado pela rainha e pela Igreja como o seu destino.

O “ardor” que Oribela sentiu após ouvir as palavras do padre era um reflexo desses dois universos opostos que habitavam nela e pareciam deixar mais distante a possibilidade de um dia pertencer às Ilhas Afortunadas, locais geograficamente localizados nos mapas-múndi entre os séculos XII e XIII. De acordo com Luis Krus (1998), tais mapas faziam referências a ilhas outrora habitadas por monges, eremitas e santos que teriam percorrido e consagrado esses lugares, onde teriam deixado presença e relíquias à espera de devotos e peregrinos, um espaço idílico que seria o próprio Paraíso na Terra.

A hegemonia da visão feminina no romance se mostra quando a autora incorpora no discurso da protagonista a presença de outras vozes, mas que são intermediadas, interrompidas, truncadas, contestadas ou reiteradas pela própria narradora, deixando entrever a sua aversão a determinados padrões. O protagonismo feminino dentro do contexto social da narrativa acusa para as inevitáveis querelas relacionadas ao casamento, à sexualidade da mulher, à maternidade, à religiosidade, e por isso, ainda que Oribela carregue consigo uma formação cultural religiosa de bases medievais, muitos dos seus questionamentos são direcionados no sentido de desestabilizar algumas desses paradigmas da época, conforme fica evidenciado no trecho a seguir.

Ora ouvi, filhas minhas. Aquela que chamar de vadio seu homem deve jurar que o disse em um acesso de cólera, nunca mais deixar os cabelos soltos, mas atados, seja em turbante, seja trançado, não morder o beijo, que é sinal de cólera, nem fungar com força, que é desconfiança, nem afilar o nariz, que é desdém e nem encher as bochechas de vento como a si dando realeza, nem alevantar os ombros em indiferença e nem olhar para o céu que é recordação, nem punho cerrado, que é ameaça. Tampouco a mão torcer, que é despeito. Nem pá pá pá pá nem lari lará. Nem lengalengas nem conversas com vizinho, seja ele quem for, ou cigano, nem jogos nem danças de rua, nem olhar cão preto que pode ser chifrudo, deus te chame lá que ninguém te chama cá, temperar legume com sal, não apagar luz que alumia morto nem deitar as águas fora que é de judaísmo, não pedir favores nem pôr os olhos no vizinho nem o corpo na cama de outro, tem o esposo direito de acusar, para provar inocência a esposa deve lavrar a mão num ferro de arado em brasa. Açoite e língua furada àquela que arrenegar. [...] *E disse eu, Ora, hei, hei, não é melhor morrer a ferro que viver com tantas cautelas?* Ai, como sou, olhasse a minha imperfeição, olhasse meu lugar, sem eira nem beira nem folha de figueira [...] (MIRANDA, 2003, p. 67, grifos nossos)

No fragmento acima, quando a personagem Velha instrui as órfãs para o casamento, o discurso histórico da época acerca das proibições para a mulher casada, a dominação e a domesticação do corpo feminino, o comportamento da esposa no matrimônio novamente surge na narrativa como uma espécie de releitura da história, porém dessa vez o silêncio, que na maioria das vezes marcava a atitude feminina diante das interdições, é quebrado pela indagação de Oribela. Assim, a ficção, ainda que produzida tantos séculos depois do contexto colonial em questão, dialoga com a história no sentido de questionar a uniteralidade de um discurso que restringiu a mulher a padrões engessados e estereotipados, que por sua vez contribuíram para associar o feminino a papéis quase sempre passivos e submissos frente ao masculino.

Ao se constituir como um heterodiscurso, é preciso considerar ainda a ligação intertextual que o romance estabelece com textos dos primeiros viajantes e cronistas que chegaram ao Novo Mundo e registraram o que viram das gentes que aqui moravam, dos costumes, da fauna e da flora da região recém-ocupada pelos europeus. Entre os muitos textos com os quais a narrativa dialoga, inclusive por alguns terem servido de fonte na pesquisa empreendida pela autora na ocasião da preparação do romance, a carta do escrivão Pero Vaz de Caminha, por ser o texto histórico-literário que funda o imaginário português sobre a nova terra e seu gentio, aparece indiretamente referida em várias passagens da narrativa, situações em que Oribela reconstitui imaginário e discursivamente as afirmações e estereótipos contidos na carta. Isso se dá, por exemplo, quando a personagem se depara pela primeira vez com o corpo das índias, mencionadas pela narradora como as “naturais”:

Por meus brios e horrores não despreguei os olhares das naturais, se defeito de natureza que lhes pudessem pôr e os cabelos da cabeça como se forrados de martas, não pude deixar de levar o olhar as suas vergonhas em cima, como embaixo, sabendo ser assim também eu, era como fora eu a desnudada, a ver em um espelho. Nunca fora dito haver mulheres assim, nem pudera inventar em minhas ignorâncias. Que nunca houvera mulher nenhuma nesta terra. Quem então há de parir naquelas terras? Os machos por ordem de Deus. E por onde? (MIRANDA, 2003, p.39).

O olhar de surpresa da protagonista também está presente no texto de Caminha, principalmente por serem narrativas que partem de pessoas pertencentes a uma cultura diferente, que se punha como superior às demais. O estranhamento e a curiosidade diante do corpo das indígenas, analogamente partilhados pelo cronista, “Ali andavam entre eles três ou quatro moças, bem novinhas e gentis, com cabelos muito pretos e

compridos pelas costas; e suas vergonhas, tão altas e tão cerradinhas e tão limpas das cabeleiras que, de as nós muito bem olharmos, não se envergonhavam.” (CAMINHA, 1963, s/p.), são explicados em Oribela não apenas pela semelhança que se mostra como “espelho”, mas pela crença alimentada em Portugal, como forma de justificar a sua vinda e das demais órfãs para a colônia. Isso porque afirmavam em terras lusas não existirem aqui outras mulheres, e que, por isso, o questionamento da protagonista sobre “Quem então há de parir naquelas terras?”.

A falácia do discurso encorajador afirmava que “naqueles países se vive mais de trezentos anos e sendo muito felizes, sem dores, nem merencórdias, nem angústias de tristezas, nem fome” (MIRANDA, 2003, p.39), e sendo uma terra sem mulheres, as poucas que aqui viessem viver “hão de ter a força dos homens em seus desejos e mandos, como rainhas. [...] Na terra do Brasil viverá em mosteiros muito suntuosos e ricos, de paredes verdes e abóbadas azuis” (MIRANDA, 2003, p.39). Além de servir como um meio de facilitar a vinda das órfãs portuguesas e conseqüentemente viabilizar a colonização, o discurso em questão se revestia de um eurocentrismo cristão que destituía os indígenas da alcunha de humanos, o que era utilizado também como justificativa para inúmeras atrocidades, como a escravização, que culminou na dizimação desse povo e de sua cultura.

É importante notar ainda que a presença de Oribela na colônia possibilita um discurso outro que desarticula ideias engendradas no imaginário eurocêntrico, inclusive devido ao próprio texto de Caminha, ao afirmar sobre a necessidade primeira de Portugal salvar a gente que aqui vivia. A narradora, que chega ao “desmundo” acreditando serem os índios feras bravas e perigosas, percebe, depois que se aproxima da índia Temericô, a sensibilidade tão próxima à dela. A partir daí, constata, então, que o “brasil sente dor” (MIRANDA, 2003, p.144), ao notar o desespero da indígena quando presencia a aniquilação de uma tribo por parte de homens brancos. O romance desmitifica, assim, a missão civilizadora dos portugueses no período dos Descobrimentos ao parodiar, entre outros textos, um dos fragmentos finais da Carta de Caminha, em que afirma ser “o melhor fruto que dela se pode tirar parece-me que será salvar esta gente. E esta deve ser a principal semente que Vossa Alteza em ela deve lançar.” (CAMINHA, 1963, s/p), pois ainda que a personagem traga em si traços desse pensamento europeu colonizador e paternalista, a vivência na terra faz com que ela seja

capaz de reconstituir partes omitidas pela historiografia produzida através do viés dos colonizadores.

Na construção do heterodiscurso do romance, figura, além da paródia de textos do período, outra característica bastante recorrente nos romances históricos mais recentes, o pastiche, conforme assinalam Hutcheon (1991), Aínsa (1991) e Menton. Como resultado da imersão realizada pela autora no âmbito da preparação do livro, surge uma linguagem que é um pastiche do modo de falar do século XVI, em que elementos diversos são incorporados como forma de garantir uma maior carga de verossimilhança à trama e incitar uma revisão da história.

O próprio título do romance, ao expor a visão eurocêntrica de mundo da narradora, por acreditar que a Europa seria o mundo e a colônia portuguesa na América o oposto disso, já acusa a construção de uma linguagem que se quer pautada em neologismos e na oralidade, o que confere grande originalidade e destreza na composição da obra. O prefixo de negação é novamente utilizado pela narradora, repetidas vezes, para se referir à colônia, mesmo quando o lugar e suas tantas particularidades já haviam sido conhecidas ou assimiladas por ela, o que acusa ser ela um estranho não exatamente à terra, mas à posição a que ela estava socialmente relegada. Entres tantas palavras ou expressões para caracterizar a colônia, a narradora, ao tentar negar a existência de um espaço tão cruel para ela, se refere à nova terra como “despejado lugar” (MIRANDA, 2003, p. 16), “terras desabafadas” (MIRANDA, 2003, p. 26), “desaventurado”, (MIRANDA, 2003, p. 50), “desconsolação” (MIRANDA, 2003, p. 50) e “desmundo” (MIRANDA, 1996, p. 138).

A vivacidade da língua utilizada por Ana Miranda se enreda por todo o romance, quando a linguagem obedece a uma ordem interna própria que muitas vezes simula ser uma espécie de reprodução verbal do fluxo de consciência da personagem, que na confluência de ideias e descobertas, segue uma pontuação singular, possui um vocabulário incomum e se apropria da língua de modo bem pessoal.

Em seu estudo *Oribela: o uno que se desdobra*, Cláudia Espíndola Gomes (2000) analisa dois interessantes aspectos relacionados à linguagem do romance de Ana Miranda: o primeiro, uma estreita relação entre o processo de composição da linguagem de *Desmundo* e a linhagem iniciada por Guimarães Rosa em suas narrativas; o segundo, a forte presença da cultura popular através do uso recorrente de provérbios, numa

construção polifônica em que a voz una de Oribela se desdobra ao aproveitar diversos gêneros discursivos no decorrer da composição da narrativa.

Na relação com a realidade, segunda a autora, as obras de Rosa e Miranda parecem partilhar de uma impossibilidade em descrever a grandiosidade do mundo a partir dos instrumentos linguísticos disponíveis. Por isso há uma evasão da linguagem padrão lexicalizada, partindo para a construção de palavras não-dicionarizadas e muitas vezes arcaicas através de processos como os metaplasmos, como acontece em palavras como “alembrar” (MIRANDA, 2003, p. 14), “alenternas” (MIRANDA, 2003, p. 18), e “estromentos” (MIRANDA, 2003, p. 18), e inúmeras derivações comuns na linguagem popular e arcaica, como “dulçura” (MIRANDA, 2003, p. 28), cuidações (MIRANDA, 2003, p. 30) e “omildosa” (MIRANDA, 2003, p. 43).

Ainda nesse diálogo entre as formas de compor dos dois escritores, a autora destaca a constante presença de metáforas, que garantem ao texto uma forte carga de poeticidade, como é tão comum nos textos de Rosa, as recorrentes antítese e hipérboles, como exemplo em “boas mulheres versus putas e regateiras” (MIRANDA, 2003, p.35) e “ia o pai mandar muitas setas de fogo, gemidos, chamas de enxofre que nunca acabam de queimar, tal que o ímpeto de um rio de lágrimas não poderia apagar” (MIRANDA, 2003, p.50), respectivamente.

Por fim, a autora analisa dois outros aspectos: a subversão do esquema linguístico tradicional, observado por Davi Arrigucci Jr. na obra de Guimarães Rosa, e que também se faz presente na composição de *Desmundo*, já que construções de frase com uma sintaxe pouco usual são muito comuns na obra, “numa quebra da harmonia e da regularidade do clássico na linguagem literária” (ARRIGUCCI JR. apud GOMES, 2000, p.30), e a inserção de palavras ou construções linguísticas de outros idiomas, como o latim, o espanhol e a língua indígena, especialmente a partir do estreitamento de laços entre Oribela e a Índia Temericô.

Assim, pode-se afirmar que além de histórico, o discurso construído no romance, torna-se polifônico, conforme a conceituação proposta por Bakhtin (2015), uma vez que a voz da narradora reúne em si as marcas de uma discursividade sobre a época, representando-a a partir da construção de falas que em muito revelam os aspectos das vidas de indivíduos que experienciaram uma realidade que se confunde, em vários momentos, com a das pessoas que viveram no contexto ali retratado. Isso assegura, dessa forma, a capacidade que a literatura possui de preencher as lacunas deixadas pelo

discurso histórico, já que há o registro documental sobre a vinda das órfãs, mas nada além foi dito sobre o que poderia ter acontecido a elas ao aportarem no desconhecido território.

REFERÊNCIAS

AINSA, F. *La nueva novela histórica latinoamericana*. Revista Plural, México, núm. 240. p.82-85. 1991.

BAKTHIN, M. *Teoria do romance I (A estilística)*. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2015.

CAMINHA, P. V. de. *Carta El Rei D. Manuel*. Introdução, organização de texto, glossário, bibliografia e índices de Leonardo Arroyo. Edição online. São Paulo: Dominus Editora, 1963.

CARVALHO, E. de. Ana Miranda, escritora cearense autora de Boca do Inferno e outros seis romances que mesclam ficção e história, fala sobre o trabalho do escritor, da saudade das comidas do Ceará e dos seus novos projeto. In: *Jornal O Povo – Acervo – Entrevistas*, 10/03/1998. Disponível em: <http://www.opovo.com.br/app/acervo/entrevistas/2012/07/17/noticiasentrevistas,2880208/ana-miranda.shtml>.

CORINTOS. In: *Bíblia Sagrada*. Tradução de João Ferreira de Almeida. Brasília: Sociedade Bíblica do Brasil, 1992.

COSTA, C. *Bordado da língua arcaica*. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 15 jun. 1996. Idéias/Livros, p. 1.

DEL PRIORE, M. *Esquecidos por Deus: monstros no mundo europeu e ibero-americano uma história dos monstros do Velho e do Novo Mundo (séculos XVI-XVIII)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

GÁLATAS. In: *Bíblia Sagrada*. Tradução de João Ferreira de Almeida. Brasília: Sociedade Bíblica do Brasil, 1992.

GOMES, C. E. *Oribela: o uno que se desdobra*. (Dissertação) Programa de Pós-graduação em Literatura e Teoria Literária-Universidade Federal da Santana Catarina, Florianópolis, 2000.

HUTCHEON, L. *A poética do pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

KRUS, L. O imaginário português e os medos do mar. In: NOVAES, Adauto. (Org.). *A descoberta do homem e do mundo*. São Paulo: Companhia das letras, 1998.

MENTON, S. *La Nueva Novela Historica de La America Latina: 1979-1992*, México: Fondo de Cultura Económica, 1993.

MIRANDA, A. *Desmundo*. São Paulo: Cia. das Letras, 2003.