

A BUSCA DE UMA IDENTIDADE NA METAFICÇÃO DE DESMUNDO

Pollyana Correia Lima (UEFS)

Resumo: O presente trabalho tem o intuito de analisar como a literatura refigura o passado, uma vez que esta pode utilizar os documentos históricos para construção do seu ambiente ficcional. Destacaremos as relações estabelecidas entre os sujeitos coloniais representados no romance **Desmundo**, de Ana Miranda. Para tanto, busca-se refletir sobre as críticas e questionamentos em torno da construção da nação brasileira através de releituras históricas e literárias. O trabalho tem como suporte teórico, crítico e analítico os estudos de Linda Hutcheon e de Zilá Bernd. A escrita de Ana Miranda problematiza e amplia o saber histórico, o que permite a construção de verdades históricas e não mais uma “verdade” absoluta e inquestionável.

O passado realmente existiu, mas hoje só podemos “conhecer” esse passado por meio de seus textos, e aí se situa seu vínculo com o literário.
Linda Hutcheon

Palavras- Chave: Desmundo. Colonização. Metaficção.

Introdução

O romance **Desmundo** (1996) da autora Ana Miranda, traz uma nova visão sobre a história do início da colonização no Brasil. A narrativa se inicia com a carta do

padre Manoel da Nóbrega a D. João, solicitando o envio de mulheres portuguesas para se casarem com os portugueses que habitavam o Brasil:

A' El-Rei D. João
(1552)
Jesus

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 pecados, 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 apartarse- hão do peccado. Manoel da Nobrega (MIRANDA, 2006, p. 7).

Portanto, a partir da leitura do fragmento constata-se que há um enlace entre ficção e história, uma vez que o ponto de partida da narrativa embasa-se em fatos históricos devido a real existência da carta. No ano de 1555 Oribela de Mendo Curvo, juntamente com outras órfãs, é enviada de Portugal para o Brasil, a fim de que fossem ofertadas em casamento aos colonos. O desenraizamento provoca em Oribela o conflito com o mundo do outro, num Brasil colônia que exclui e oprime boa parte da população. Entregue a este mundo deslocado, a protagonista sofre na busca de uma identidade.

A narrativa dá voz aos seres marginalizados através de uma narradora-personagem, que por ser mulher e órfã, está imersa em um sistema patriarcal, entretanto, apesar da sua “fragilidade”, bravamente luta contra os papéis que foram estabelecidos ao sexo feminino. Oribela representa a figura feminina oprimida pela tríade social: a igreja, o casamento e a família. As órfãs eram propriedade do Estado e da Igreja, logo a condição de submissão era ainda maior:

Angústia, paixão, merencória, suor, arre lá, uxe morena, darmos nossa mão e se gabarem de nós, nosso corpo emagrecido, em mau estado, nossa alma tinhosa perdida em labirintos, a armar pejeas pelas bocas e pelos ouvidos, nossas unhas sujas, carnes para serem gastadas, umas tristezas escondidas, ciúmes e inveja, enganos, este era o nosso enxoval. (MIRANDA, 2006, p.24).

As órfãs são dadas a missão de cristianizar a colônia. O padre Manoel da Nóbrega solicita a vinda destas, no intuito de combater o pecado da fornicção, pois, os portugueses que aqui se encontravam tinham relações sexuais com as índias. O casamento certamente não impedia que os colonos e as “selvagens” se relacionassem. Quando casado, o homem podia possuir concubinas. No entanto, acreditava-se que, esta

seria uma maneira de podar a mestiçagem e aumentar a população branca. Vale ressaltar que, vir para o Brasil era uma forma de castigar os ímpios, para esta terra selvagem eram enviados os degredados: ladrões, prostitutas, mendigos, parteiras, entre outros. Assim sendo, constata-se que a fundamentação desta ficção está construída sobre alicerces históricos e que esta representa as verdades e as mentiras destes registros.

Segundo Linda Hutcheon uma obra é considerada metaficção historiográfica quando possui “o caráter de autorreflexividade intensa e, ao mesmo tempo, referências explícitas a personagens e eventos históricos; a junção de reflexões literárias, históricas e teóricas; o trabalho de subvertê-las; e a defesa de que, apesar de não negar a existência da história, o passado só nos é acessível por meio da textualidade” (1991, p. 141).

É sabido que, a metaficção historiográfica surgiu após a ditadura militar, desestruturando a história até então tida como “oficial”, e, conseqüentemente, desacralizando a imagem dos personagens históricos. Com base nesse pressuposto, observa-se que os novos romances históricos buscam questionar aquilo que foi cristalizado como verdade, rompendo as barreiras das utopias e dos mitos gerados pelo instinto de nacionalidade. Deste modo, torna-se possível observar que o romance *Desmundo* provoca uma sensação de verificabilidade impulsionada pela inversão dos papéis e isto abala as convicções do leitor instigando-o a contestar os fatos históricos.

1. A história e a literatura: o enlace dos elementos de uma narrativa pós-colonial

O romance *Desmundo* narra a formação de um país, portanto, pondera-se que a presença da história na narrativa tem função estruturante. Assim, Ana Miranda, alegoricamente, apresenta em seus personagens a diversidade e a mistura étnica que ocorre na então colônia. A obra subverte o padrão histórico no qual a voz narrativa era predominantemente masculina. Oribela é a voz narrativa feminina que apresenta a sua história e a de outros personagens imersos no além-mundo, é o clamor das categorias marginalizadas no passado: a mulher: órfã, viúva, os brasileiros (indígenas) e os mouros (judeus). A narradora, então apresenta a mista população desta terra:

Gente natural da terra e do reino, num quieto rumor de quem se ajunta, muito atentos, fêmeas, machos, os da terra de cor vermelha, em camisas e sem barba segurando seus machados de ferro ou ferramentas da lavoura ou remos, de pestanas raspadas, cafres machos ou fêmeas, os machos armados de dar temor e os demais portugueses,

barbados, bragas, camisas rotas, uns de botas, barretes, braguilhas sujas de tinta vermelha. Diziam que eram aquela gente tanoeiros, carvoeiros, caldeireiros, cavaqueiros, soldados, sangradres, pedreiros, ferreiros, calheiros, pecadores, lavradores, eiros, eiros, ores, ores, e tudo o mais necessário para se fazer do mato uma cidade. (MIRANDA, 2006, p. 25).

Para Linda Hutcheon “a história da discussão sobre a relação entre a arte a historiografia é relevante para qualquer poética do pós-modernismo, pois a separação é tradicional”. (1991, p. 142). O historiador pondera a verdade e necessita da comprovação do fato para falar sobre o passado, enquanto, que o ficcionista apropria-se do passado para criar o seu ambiente narrativo, e está livre para provocar reflexões e questionamentos a cerca da história, uma vez que ele não está preso ao crivo da verdade:

Para a verdade da arte, a realidade externa é irrelevante. A arte cria sua própria realidade, em cujo interior a verdade e a perfeição da beleza constituem o infinito refinamento dela mesma. A história é muito diferente. É uma busca empírica de verdades externas, e das verdades externas melhores, mais completas e mais profundas, numa relação de máxima correspondência com a realidade absoluta dos acontecimentos do passado. (David Hackett Fischer *apud* HUTCHEON, 1991, p.146).

O romance histórico tradicional tende a uma recriação poética do passado, enquanto a metaficção abala as noções admitidas de história de ficção. Sendo “a história uma espécie de ficção em que vivemos e esperamos sobreviver, e a ficção é uma espécie de história especulativa”. (DOCTOROW, 1983, p.25 *apud* HUTCHEON, 1991, p. 149). Para tanto os documentos e registros históricos são a fonte da qual a ficção se alimenta, e a partir dos dados disponíveis o ficcionista tece as mais variadas formas de contar/recontar a história.

Segundo Hutcheon “a ficção pós-moderna sugere que reescrever (*sic*) ou reapresentar o passado na ficção e na história é – em ambos os casos – revelá-lo ao presente, impedi-lo de ser conclusivo e teleológico”. (1991, p. 147). Desta forma, constata-se que o novo romance histórico contesta o passado, e aponta para as formas como a literatura incorpora a noção de história. A narrativa incorpora o passado, sendo este o elemento essencial a sua estrutura, entretanto, ao contrário dos romances históricos da tradição, os personagens centrais são seres comuns, fazendo com que as grandes personalidades da história figurem apenas como personagens secundários. Logo é presumível atestar em relação ao novo romance que:

[...] Ele faz parte da postura pós-modernista de confrontar os paradoxos de representação fictícia/histórica, do particular/geral e do presente/passado. E, por si só, essa confrontação é contraditória, pois se recusa a recuperar ou desintegrar qualquer um dos lados da dicotomia, e mesmo assim está mais do que disposta a explorar os dois. (HUTCHEON, 1991, p. 142).

Entretanto, isso não significa que a história e a ficção pertençam a “mesma ordem do discurso”. (HUTCHEON, 1991, p. 148). O discurso artístico pós-modernista utiliza-se do uso ambíguo da história e da auto reflexão. O romance contemporâneo não se limita apenas ao fato de reproduzir fatos históricos ou de enfatizar os papéis relevantes ecoados nos livros de História e no romance histórico. O que se encontra é uma nova roupagem, em **Desmundo** o colonizador não é aquele digno de louvor pelas suas descobertas, antes de tudo é um explorador. E, essa abordagem paradoxal da tradição provoca no leitor uma reflexão a respeito do passado:

Em seu aspecto exterior, poderia parecer que o principal interesse do pós-modernismo são os processos de sua própria produção e recepção, bem como a sua própria relação paródica com a arte do passado. Mas quero afirmar que é exatamente a paródia – esse formalismo aparentemente introvertido – que provoca, de forma paradoxal, uma confrontação direta com o problema da relação do estético com o mundo de significação exterior a si mesmo, com um mundo discursivo de sistemas semânticos socialmente definidos (o passado e o presente) – em outras palavras, como político e o histórico. (HUTCHEON, 1991, p. 42).

“O pós-modernismo indica sua dependência com seu *uso* do cânone, mas revela sua rebelião com seu irônico *abuso* desse mesmo cânone.” (HUTCHEON, 1991, p. 170). O discurso pós-moderno busca definir o passado enquanto realidade discursiva, não para negar o discurso histórico, mas, procura completar as lacunas deixadas por este, fazendo com que conceitos estabelecidos no passado sejam revistos no presente:

O que o pós-modernismo faz é contestar a própria possibilidade de uma (*sic*) dia conseguirmos *conhecer* os “objetos fundamentais” do passado. Ele ensina e aplica na prática o reconhecimento do fato de que a “realidade” social, histórica e existencial do passado é uma realidade *discursiva* quando é utilizada como o referente da arte, e, assim sendo, a única ‘historicidade autêntica’ passa a ser aquela que reconheceria abertamente sua própria identidade discursiva e contingente. O passado como referente não é enquadrado nem apagado, (...) ele é incorporado e modificado, recebendo uma vida e um sentido novos e diferentes. (HUTCHEON, 1991, p. 45).

A faceta realista imaculada da representação do passado cai por terra deixando o espaço para a auto-reflexividade da criação ficcional pós-moderna, e esta convida o

leitor a revisitar a história oficial e canônica, reconhecendo-as enquanto possibilidade, não como totalidade:

Em muitos romances históricos, as figuras reais do passado são desenvolvidas com o objetivo de legitimar ou autenticar o mundo ficcional com sua presença, como se para ocultar as ligações entre a ficção e a história com um passe de mágica ontológico e formal. A autoreflexividade metaficcional dos romances pós-modernos impede todo subterfúgio desse tipo, e coloca essa ligação ontológica como um problema: como é que conhecemos o passado?(HUTCHEON, 1991, 152).

A metaficção historiográfica reveste-se da paródia mostrando que esta “não é a destruição do passado; na verdade, parodiar é sacralizar o passado e questioná-lo ao mesmo tempo.” (HUTCHEON, 1991, 165). O romance **Desmundo** aborda a identidade como um processo contínuo de identificação, visto que sua narrativa não atribui a missão de articular o projeto nacional, de fazer emergir os seus mitos fundadores:

Há a função de *dessacralização*, função de desmontagem das engrenagens de um sistema dado, de pôr a nu os mecanismos de desmistificar. Há também a função de *sacralização*, de uma união da comunidade em torno dos seus mitos, de suas crenças, de seu imaginário ou de sua ideologia. (GLISSANT, 1981, p. 189-201 apud BERND 2003, p. 19).

Partindo das percepções de Linda Hutcheon a cerca da paródia, e tendo pontuado os elementos que figuram o romance de Ana Miranda, é plausível atestar que há em *Desmundo* um sistema de paradoxos que se articulam entre si com o desígnio de tecer o passado ao seu plano de fundo, utilizando-se do fato histórico da colonização para ambientar seu enredo entrelaçando história e ficção.

2. Oribela: o “ser” imerso nas arestas da desagregação

O título da obra assinala a condição de Oribela quanto ao espaço em que se encontra e a sua própria identidade. O Brasil é a terra desconhecida, ficcionalizada através dos mitos ao seu respeito, um lugar descentralizado em que uma sociedade é instituída a partir das concepções portuguesas. E Oribela é parte deste contexto, despejada do seu país de origem para viver a desventura de adentrar o incógnito, penetrando o desconhecido, nesse lugar além-mundo. Ana Miranda aponta o dilema ocasionado pela desagregação de Oribela já na epígrafe do romance: “Ir para Longe, ir para Fora, para a Distância Abstrata, Indefinidamente, pelas noites misteriosas e fundas.

Levado, como a poeira, pelos ventos, pelos vendavais!“. (PESSOA apud MIRANDA, 2006, p. 5). A narrativa pós-colonial descreve o indivíduo deslocado em conflito com o lugar que ele habita, nesta perspectiva segue o romance mirandiano, no qual a protagonista entregue a uma terra a qual não pertence, encontra-se como um ser sem raízes.

O desenraizamento angustia Oribela e a sufoca, provocando uma crise de identidade. Oribela é o ser a deriva, em busca de encontrar seu lugar no mundo, a portuguesa já não pertence ao seu país de origem, tão pouco a esse novo mundo ao qual foi obrigada a entranhar-se, por não se situar nestes espaços, constata-se que a personagem situa-se no “não-lugar”. Para Derrida, “uma identidade nunca é dada, recebida ou atingida; só permanece o processo interminável, indefinidamente fantástico da identificação”. (1996 apud BERND, 2003, p. 21). A construção de uma identidade é indissociável da narrativa e conseqüentemente da literatura, ou seja, uma entidade que se constrói simbolicamente:

Identidade não poderia ter outra forma do que a narrativa, pois definir-se é, em última análise, narrar. Uma coletividade ou um indivíduo se definiria, portanto, através de histórias que ela narra a si mesma sobre si mesma e destas narrativas, poder-se-ia extrair a própria essência da definição implícita na qual esta coletividade se encontra. (RICOEUR, 1985, p. 432 apud BERND, 2003, p. 19).

Na literatura brasileira, o romantismo, apesar de realizar uma inovação estética que buscava um caráter nacional, acabou por sacralizar o mito em torno do imaginário sobre o índio. Enquanto o modernismo arquitetou a dessacralização de uma ideologia nacional pautada em uma unificação, para dar abertura à reflexão de que uma cultura também se faz das relações estabelecidas com outras. Para Hutcheon “a metaficção historiográfica adota uma ideologia pós-moderna de pluralidade e reconhecimento da diferença; o “tipo” tem poucas funções, exceto como algo a ser atacado como ironia”. (HUTCHEON, 1991, p. 151). O deslocamento em **Desmundo** também está expresso em seu conflito linguístico: o Português, como a língua do colonizador, o Latim usado para celebrar as missas, e a Língua Indígena, com seus diversos plurilinguismos:

Os personagens [nunca] constituem uma descrição microcós mica dos tipos sociais representativos; enfrentam complicações e conflitos que abrangem importantes tendências [não] no desenvolvimento histórico [não importa qual o sentido disso, mas na trama narrativa, muitas vezes atribuível a outros intertextos]; uma ou mais figuras da história do mundo entram no mundo fictício, dando uma aura de legitimização

extraestrutural às generalizações e aos julgamentos do texto [que são imediatamente atacados e questionados pela revelação da verdadeira identidade intertextual, e não extratextual, das fontes dessa legitimização]; a conclusão [nunca] reafirma [mas contesta] a legitimidade de uma norma que transforma o conflito social e político num debate moral. (FOLEY, 1986, p. 160 apud HUTCHEON, 1991, p. 159).

O oceano na narrativa representa a fuga de Oribela da sua condição de mulher oprimida, submissa primeiro ao Estado e depois ao matrimônio. A protagonista contesta os papéis sociais preestabelecidos pela sociedade, nos quais a mulher é tida como um objeto que é passado de posse em posse, mostrando claramente o poder patriarcal vigente. A inserção de Oribela a este mundo desconhecido é dada a partir do seu encontro com Ximeno, o mouro. A identificação ocorre pelo fato dos mouros também estarem à margem daquele sistema colonizador. O fato do mouro possuir qualidades de um bom homem, contrárias as de seu marido, desperta-lhe o desejo:

A velha nada sabia dele e disse eu que era batizado, levava o nome cristão do seu padrinho, amava as naus, sabia resposta a todas as perguntas feito um grande sábio e havia em sua casa uma tal quantia de livros que jamais pudera supor em uma só mão, mais de dez e fazia naus nas terracenas da ribeira de modo que devia ser algo e não tinha mulher nem se servia das naturais suas escravas, muitas e bem apessoadas, os pés dele não eram nem lhe havia rabo mas uns chifres em sua cabeça que apreciam em noites de lua cheia e os cabelos viravam fogo nessas mesmas noites quando dormia desnudo como um natural, branco e sem pelos no peito mas um corpo tão formoso que havia vista a uma baixela de prata e não era mouro. Como sabia eu tanto assim dele? De ouvir falar. O que era a bezerra? Uma estátua dourada de ouro banhada e de chifres, mas as suas heresias pagãs estavam escritas num livro de capa preta dito de Corão. Se bezerra era o que dizia a Velha, não havia uma de tal forma em sua casa. (MIRANDA, 2006, p. 184).

A casa do mouro representa a liberdade. Nas portas havia trancas, mas elas e a janelas estavam sempre abertas, portanto, é possível apontar a casa do mouro como o “lugar” na obra. O mar seria o “entre-lugar” no qual Oribela se afasta das suas obrigações de esposa, e o “não-lugar” cabe a casa de Francisco de Abulquerque, fato evidenciado após sua primeira fuga, quando este a acorrenta à casa, simbolizando assim, sua prisão não somente exterior, mas também interior. Francisco de Albuquerque representa a figura do colonizador explorador sempre em busca de riquezas, e sua exploração abrange desde o espaço geográfico à órfã que lhe foi ofertada como esposa, aos trabalhos braçais dos nativos, sendo também sua moeda de compra e venda. Entretanto, ele fracassa perante seus objetivos de colonização e parte a procura de novas

terras para serem desbravadas, deixando para trás tudo aquilo que não lhe serve mais e levando consigo o único bem que Oribela pertencia:

Francisco de Albuquerque partira levando me filho e seu saco de coisas, a santa do Oratório, vacas, aqueiros, armas, o mesmo que dizer que não iam tornar tão cedo. Não iam tornar nunca mais. Restaram uns naturais doentes, escravas e seus filhos pequenos, tudo dando a entender que fora uma partida furtiva para me deixar ali, não uma fuga apressada no rumo da cidade (MIRANDA, 2006, p. 209).

O abandono transfigura-se em liberdade. Enfim Oribela fica livre do fardo matrimonial. Em ato de purificação, ela incendeia a casa, destruindo todo que representa aquele amargo passado, ficando apenas com a sua roupa de órfã, a mesma que usara em sua chegada. O fogo simboliza a renovação, assim como a fênix que renasce das cinzas, Oribela está entregue a uma nova vida. Liberta do poder patriarcal, ela está livre para viver seu amor pelo Ximeno:

Veio uma ânsia, por cortesia da dor, como que tomada d'ele, belial, o remador das trevas do porto, que torna o nosso entendimento parvo e nos faz adoecer de tolice, mentir das coisas feitas por manha, dissimular em palavras doces a amargura, a deixar minha alma como ardendo em grande brasio, espezinha e escura. Por minha ordem se ateou fogo à casa com as coisas dentro, queria eu nada do que me deram ali, desde o mais pequeno lume de cera às cantareiras de louça, os baús de dona Branca, o vestido preto, vestida eu estava com a pobre roupa de órfã com que viera pelo mar, a coifinha lavrada, a almofadinha de seda e o dedal, o coxim, o rosário, fiquei só com a caravelinha (MIRANDA, 2006, p. 209).

Agora, Oribela está livre para conhecer a cor do mar e seus mistérios ou para adentrar aquela terra de brasilos e perde-se nesta busca do desconhecido. Para Oribela há dois tipos de mulheres: “as que vêm para servir e as que vêm para a discórdia”. (2014, p.213). Mas foi na desavença com o que lhe foi imposto que ela venceu sua luta, e seguiu arrebatando os grilhões daquele enclausuramento que a reprimia.

Considerações Finais

Em **Desmundo** pondera-se uma narrativa onde o fictício, o referente e o imaginário dialogam. O enredo do romance parte de um registro histórico evidenciado na carta do padre Manoel da Nóbrega a partir da qual é elaborada uma narrativa ficcional. Desse modo, é possível constatar que a narrativa permeia entre o romance contemporâneo e o romance histórico. E, esta se tece no entrelace do mundo/desmundo

e dos reflexos da desestabilidade do não pertencimento ao lugar que a protagonista é obrigada a habitar. O romance mexe com os pilares sociais: a família, o casamento e a Igreja são contestados entre denúncias de abusos sexuais cometidos ainda no convento pelos padres: “os soluços meus, as falas do padre, sua piedade, suas turbações, seus beijos em meus lábios na confissão, para perdão dos meus pecados, o cheiro de vinho e vômito em sua boca”. (MIRANDA, 2014, p.16). Além da noite de núpcias forçada, a inserção na casa repulsiva, refletem a posição de total submissão fadada ao sexo feminino, atrelada aos costumes da época e aos desmandos e anseios de uma sociedade patriarcal.

A obra de Ana Miranda nos instiga a refletir a respeito da condição de Oribela e sua interação com o meio, é necessário entender a vida, “uma rede de texturas tenebrosas”. (2014, p. 125). Por conseguinte, conclui-se que as remanências relatadas por uma narradora feminina, ou seja, por este ser posto a margem, aproxima o leitor do romance, devido a história deste ser comum entrar em contraste com as epopeias e seus heróis de guerra ou os romances históricos com seus reis ditadores. Sendo assim, encanta pela simplicidade da narradora, a qual diverge a tudo aquilo dito como verdade. É outro prisma que ganha voz para contar não somente a história de si, mas a história de muitos, a história do início desse (des) mundo denominado Brasil.

Referências:

BERND, Zilá. **Literatura e identidade**. Porto Alegre: Editora UFRGS, 2003.

HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo**: história, teoria, ficção. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

_____. HUTCHEON, Linda. **Teoria e política da ironia**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2000.

NEGREIROS, Fernando da Silva. **O “não-lugar” de Oribela no (Des)mundo**. *In*: X SEMINÁRIO DE INICIAÇÃO CIENTÍFICA SÓLETRAS - Estudos Linguísticos e Literários. 2013. Anais... UENP – Universidade Estadual do Norte do Paraná – Centro e Letras, Comunicação e Artes. Jacarezinho, 2013. ISSN – 18089216. p. 386 – 396.

MIRANDA, Ana de N. **Desmundo**. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.