

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO
CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E TEORIA LITERÁRIA

“ORIBELA: O UNO QUE SE DESDOBRA”

CLÁUDIA ESPÍNDOLA GOMES

Florianópolis, maio de 2000

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO
CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E TEORIA LITERÁRIA

“ORIBELA: O UNO QUE SE DESDOBRA”

CLÁUDIA ESPÍNDOLA GOMES

Dissertação de Mestrado apresentada ao
Curso de Pós-Graduação em Teoria
Literária, sob orientação da Professora
Doutora Tereza Virginia de Almeida.

Florianópolis, maio de 2000

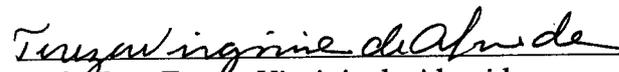
**Oribela:
O Uno Que Se Desdobra**

CLÁUDIA ESPÍNDOLA GOMES

Esta dissertação foi julgada adequada para a obtenção do título

MESTRE EM LITERATURA

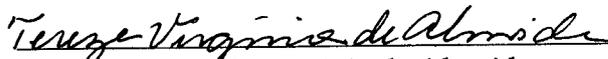
Área de concentração em Teoria Literária e aprovada na sua forma final pelo
Curso de Pós-Graduação em Literatura da
Universidade Federal de Santa Catarina.



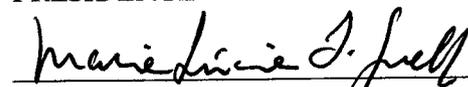
Profa. Dra. Tereza Virginia de Almeida
ORIENTADORA

Profa. Dra. Simone Pereira Schmidt
COORDENADORA DO CURSO

BANCA EXAMINADORA:



Profa. Dra. Tereza Virginia de Almeida
PRESIDENTE



Profa. Dra. Maria Lúcia Guelfi (UNESP/ Araraquara)



Profa. Dra. Alai Garcia Diniz (UFSC)

Profa. Dra. Simone Pereira Schmidt (UFSC)
SUPLENTE

AGRADECIMENTOS

Agradeço àqueles que, direta ou indiretamente, colaboraram para a realização deste trabalho, mas, em especial, à minha família, às amigas Fátima e Fabíola e à Professora Orientadora Dra. Tereza Virginia de Almeida.

SUMÁRIO

RESUMO.....	v	
ABSTRACT.....	vi	
INTRODUÇÃO	01	
CAPÍTULO I		
DISCURSO POÉTICO E DISCURSO HISTÓRICO: UMA RELAÇÃO INTERTEXTUAL.....		10
1.1 Fernando Pessoa e Manuel da Nóbrega: epígrafes anunciam o por vir.....	10	
1.2 Pequena abordagem acerca do relacionamento entre a história e a narrativa.....	14	
1.3 Em “Desmundo”, a história que não se quer imóvel.....	19	
1.4 “Desmundo” e a linguagem rosiana	22	
1.5 O discurso de Oribela e outros fios dialógicos.....	33	
CAPÍTULO II		
“O DISCURSO DE ORIBELA ENQUANTO DESDOBRAMENTO E PROLIFERAÇÃO”		40
2.1 Diversidade de vozes e obliteração do significante.....	40	
2.2 Discurso dentro de discursos: provérbios e outros.....	43	
2.3 Oribela: a alma como dobra.....	51	

CAPÍTULO III

“ORIBELA/ISOBEL”: O UNO E O MÚLTIPLO.....	59
3.1 A voz de Oribela em “Lembranças”, de Florbela Espanca.....	59
3.2 A negação do paraíso: o enredo trágico se inicia	64
3.3 Os sapatos de Isobel e o fadário de Oribela	66
3.4 Oribela e o mouro: a violação da lei.....	69
3.5 A extensão do processo trágico: a maldição da família.....	73
3.6 A caravelinha e a alma: ausência.....	77
CONCLUSÃO	82
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	88

RESUMO

Este trabalho tematiza a estrutura do romance “Desmundo”, de Ana Miranda, a partir de traços presentes, tanto na abordagem pós-moderna do texto literário, quanto na abordagem neobarroca. Mesmo lendo o romance sob o enfoque destes traços, não o rotulo nem de pós-moderno nem de neobarroco, por acreditar que, ao proceder desta forma, estaria limitando por demais minha leitura. Compreendo, então, o texto de Ana Miranda enquanto unidade de linguagem em uso em que se manifestam traços tais como a linguagem intertextual, polifônica e/ou proliferadora. Através da voz de Oribela, personagem – narradora, uma série de discursos atestam, entre outros aspectos, o quanto é possível utilizar uma linguagem poética e, ainda assim, ou, como diria Hayden White, até por isto, deixar falar as vozes da história que, por muito tempo, foram silenciadas¹.

¹ WHITE, Hayden. **Meta - história** : a imaginação histórica do século XIX, p. 13.

ABSTRACT

This work focus the structure of the romance *Desmundo*, by Ana Miranda, stemming from conceptions that are both present in the post-modern approach of the literary text, as in the neo-Baroque approach. In spite of the fact, I read the romance through these perspectives I would label it neither post-modern nor neo-Baroque for believing that, when proceeding this way, I would be limiting too much my own reading. Therefore, I understand Ana Miranda's text as a unity of language in usage in which certain traces are enhanced, such as, the intertextual language, polyphonic language and/or a language that proliferates. Through the voice of Oribela, narrator character, a series of discourses are brought up to state among other aspects that it is possible to use a poetic language and, nevertheless, or, as Hayden White would say, even though, to let speak the voices of the story that, for a long time, they were silenced.

INTRODUÇÃO

Aproximo-me da linguagem de Oribela, ou seja, do romance de Ana Miranda, a partir de questões que me colocam o pós-moderno e o neobarroco sem, entretanto, rotular o romance enquanto pós-moderno ou neobarroco. Se busco aproximar-me do romance por este viés, são válidas algumas reflexões acerca do próprio barroco dentro de paradigmas estilísticos e historiográficos.

Adotando modelos de periodização tradicionais, os estudiosos de literatura do final do século XIX e da primeira metade do século XX buscam as raízes europeias comuns às literaturas nacionais e adicionam um estilo de época a mais na história literária: o Barroco. Helmut Hatzfeld busca estabelecer a trajetória do Barroco, entendido enquanto estilo determinado no tempo, especificamente, no final do século XVI e no século XVII². Procura, ainda, demonstrar de que forma se deu a reabilitação do termo barroco – originalmente ligado à idéia de pérola irregular, silogismo estranho, raciocínio imperfeito, sinal de mau gosto – uma vez que, ainda no século XIX, o gosto clássico era padrão irrefutável. Conforme Hatzfeld, em fins do século XIX, Wölfflin percebe o barroco enquanto passagem de formas lineares a formas mais livres, enquanto desejo ardente de eternidade, de infinito, opondo-o ao Renascimento, postura que viria confirmar em 1915, quando apresenta, como características deste estilo, a profundidade, a unidade, a

² HATZFELD, Helmut. **Estudos sobre o barroco**, p. 13-51.

complexidade e a obscuridade, em desafio ao superficial, à multiplicidade, à densidade e à clareza renascentistas.

Em fins do século XIX, surgem divergências no que concerne à relação entre barroco e Contra-Reforma, mas há quem defina sua origem como anterior ao movimento contra-reformista, uma vez que traços barrocos já estariam presentes em Michelângelo.

As origens do Barroco também são motivo de controvérsia e discussões, como atesta Hatzfeld, ao considerar que alguns teóricos apostam nas relações do Barroco com a literatura alemã, enquanto outros por sua vez, atribuem-lhe uma origem italiana, havendo, ainda, os que lhe indicam, como berço, a Espanha. E, por fim, existem aqueles que pretendem mostrar que o Barroco se desdobra a partir da tradição francesa de um Rabelais, por exemplo.

Hatzfeld não vê sentido em se falar das literaturas européias somente do prisma da nacionalidade, uma vez que este estilo significaria algo comum a todas as literaturas européias, com características específicas perceptíveis mesmo em espaços diversos. Um aspecto central da arte barroca seria a tentativa de substituição do antropocentrismo humanista e renascentista por uma paradoxal visão transcendental relacionada ao tempo e ao espaço, mudança esta essencialmente religiosa.

Segundo esse estudioso, a arte barroca busca a ascensão da alma, escura e imperfeita, a desejar a luz da perfeição, a glória, ou seja, a alma precisa ascender. Esta necessidade estaria representada, na arquitetura, por construções em que o homem precisa levantar os olhos para observar a magnitude do mundo celestial, atingido por ele, se sua alma souber aproveitar corretamente a vida terrena, ou seja, se houver a conversão. Outra maneira de valorizar o espiritual é revelar a fragilidade do mundo material, através de obras que mostrem, por exemplo, o caráter efêmero do corpo e dos bens materiais, o tempo como aquele que tudo devora. Esta debilidade das coisas terrenas é sugerida,

também, por símbolos, tais como pluma, água, folha, vento, borboleta, floco de neve e outros. Para, por sua vez, mostrar o tempo em seu caráter de eternidade, surgem os espaços duplicados, até mesmo através de espelhos, representações da ânsia de infinito presente no homem. Há, ainda, o recurso ao claro/escuro a simbolizar a fé que, ao mesmo tempo, é obscura e iluminada, em contraste com a claridade do Renascimento. Outro aspecto tipicamente barroco, conforme Hatzfeld, são os paradoxos, característicos, não só da literatura, mas também das artes plásticas barrocas. Já, na linguagem, a recorrência de hipérbatos e de linguagem confusa configuram-se outras marcas barrocas dos textos pertencentes a este período.

Enquanto Hatzfeld postula a existência do barroco em um determinado espaço de tempo, com características específicas, outros afirmam a inexistência do movimento como estética reclusa num período, por considerar que qualquer atividade periodizadora é prejudicial, ao se tratar de estudos históricos, forçando uma unidade onde existe a diversidade.

Torna-se desafiador pensar a questão do barroco numa época de tantas discussões acerca deste assunto e faz-se, então, significativa uma leitura do barroco a partir de um diálogo com o momento presente.

A relação entre barroco e contemporaneidade pode ser apreendida na abordagem de Gilles Deleuze uma vez que, para ele, o fato de o barroco existir, ou não, num tempo determinado, relaciona-se à tentativa de atribuir-lhe um conceito³. E há, conforme este filósofo, um traço barroco que pode estender tal conceito para além de seus limites históricos: a dobra, ou seja, os traços rumo ao infinito.

A dobra, por excelência, seria um traço a percorrer as manifestações artísticas barrocas, não da mesma forma que se apresenta em outras manifestações. As dobras

³ DELEUZE, Gilles. *A dobra*: Leibniz e o barroco. p. 56.

barrocas têm, como especificidade, uma liberação ilimitada, parecem deixar seus suportes, tecido, granito e nuvem⁴, para buscar o infinito. Seria a mesma ânsia de infinito revelada pela duplicação de espaços através de espelhos sobre a qual fala Hatzfeld? Esta duplicação seria a própria dobra que atinge matéria e alma?

Estes traços barrocos seriam responsáveis pela existência do barroco para além de um tempo determinado, contrariando as periodizações tradicionais. É exatamente esta extrapolação do barroco para além de limites temporais que permite o reconhecimento de uma arte contemporânea marcada por traços neobarrocos. Traços estes que, conforme Irleamar Chiampi, tendo marcado os últimos vinte anos deste século e, de forma bastante incisiva, a literatura latino-americana, atestariam o ocaso da Modernidade. A autora, ao refletir sobre o processo de reapropriação do barroco pela arte contemporânea, aponta para dois momentos em que esta reapropriação se dá no caso latino-americano⁵.

Ela entende um primeiro período como um momento de legitimação estética e compreenderia o modernismo e a vanguarda; ao segundo período, denomina legitimação histórica, que se iniciaria com o novo romance histórico.

A legitimação estética do barroco, ou seja, a reapropriação do barroco já poderia ser perceptível, conforme a mesma autora, na produção literária de Ruben Darío pela presença de um certo gongorismo em seus textos. Na produção de vanguarda, há também a busca pela metáfora gongórica e pela própria legibilidade do poeta barroco espanhol, resgatado pela geração espanhola de 27, reavivadores de Góngora e Quevedo, resgate facilmente apreensível na poética de Lezama Lima. É com este autor e com Alejo Carpentier que se inicia a “legitimação histórica” do barroco o qual, segundo

⁴ Ibidem, p. 58.

⁵ CHIAMPI, Irleamar. **Barroco e neobarroco**, p. 4.

Chiampi, é uma dialética que transforma o universal em particular e o particular em universal”.⁶ A autora analisa, ainda, a contribuição das reflexões de Lezama Lima e Alejo Carpentier para um melhor entendimento da idéia de barroco.

Para Lezama, o barroco estaria relacionado ao surgimento da própria América enquanto mescla cultural, por isso o barroco é ibérico e, ao mesmo tempo, americano. Nesta combinação de culturas diferentes, concorrem dois expedientes: a tensão e o plutonismo, fundamentos que o distinguem do barroco europeu. Como tensão, é possível entender-se a busca da harmonia entre culturas diversas, numa reunião que manifesta o luto cultural do colonizado. O plutonismo, por sua vez, compreende “ruptura e unificação de fragmentos para construção de uma nova ordem cultural”.⁷ O barroco lezamiano assume, então, uma proposta diferente daquela postulada pelo barroco ligado à Contra-Reforma, justamente por seu caráter diabólico-simbólico.

O barroco, em Alejo Carpentier, vincula-se ao conceito de real maravilhoso latino-americano, em que se presentificam recursos tais como a proliferação de significantes, forma de possibilitar uma leitura dos aspectos da vida latino-americana. Proliferar passa a significar a união entre o barroquismo verbal e o real maravilhoso americano. Para o escritor, entretanto, existe um barroquismo onde há mistura de raças e de culturas, o que não se deu só na América. Dessa forma, Carpentier universaliza o barroco, encarando-o enquanto trans-histórico e trans-geográfico.

Na continuação de seus estudos sobre barroco, Chiampi aponta para traços barrocos que marcaram a produção latino-americana dos últimos vinte anos. Trata de aspectos tais como a proliferação em Carpentier, a prosa plurilingüe de Luis Rafael Sanchez, a orgia verbal em Augusto Roa Bastos, a cornucópia barroca nas “Galáxias”, de

⁶ Ibidem, p. 6.

⁷ Ibidem, p. 8.

Haroldo de Campos, a linguagem repleta de cultismos, arcaísmos, coloquialismos, peruanismos e tecnicismos de Carlos German Belli.

A autora destaca, também, que estas reciclagens do barroco não ocorreriam, se não já as tivessem experimentado Lezama Lima e Alejo Carpentier nos anos 40 e 50. O que as diferencia, entretanto, é exatamente o caráter revisionista dos valores ideológicos da modernidade. Para Chiampi, *moderno e contra-moderno, o neobarroco informa sua condição pós-moderna como um trabalho arqueológico que só inscreve o arcaico do barroco, para alegorizar a dissonância estética e cultural da América Latina enquanto periferia do Ocidente*.⁸

Nos textos neobarrocos, conforme Chiampi, as categorias do sujeito e da temporalidade, fundamentais nos textos modernos, são constantemente desafiados, como é desafiada, também, a visão moderna da história, uma vez que o neobarroco se caracteriza como estética da contra-modernidade. Há uma nova leitura da história, influenciada pelos olhos do presente, o que coincide com a perspectiva pós-moderna em relação à história.

Não se pode esquecer, entretanto, que a problematização das categorias propostas pela modernidade remonta ao século XIX e às primeiras décadas do século XX. É possível, por exemplo, destacar a análise bakhtiniana da produção literária de Dostoiévski a partir do caráter polifônico da linguagem do romance. O desafio à categoria do sujeito se processa no momento em que as personagens de Dostoiévski não representam a consciência de um ser único, mas consciências diversas sempre em diálogo: duas vozes são o mínimo de vida, o mínimo de existência.⁹

⁸ Ibidem, p. 13.

⁹ BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*, p. 257.

Em muitos aspectos, neobarroco e pós-moderno se relacionam e se complementam. É a partir da década de 70 que as discussões sobre o barroco acirram, ao mesmo tempo em que se intensificam os debates sobre pós-modernidade. Nos anos 70, Sarduy, ao tentar reduzir o conceito de barroco a um esquema operatório preciso, de certa forma, aborda aspectos que seriam também explorados pelos teóricos pós-modernos. Sarduy afirma ser o texto barroco o espaço do dialogismo, da polifonia, da carnavalização, da paródia e da intertextualidade. Tais aspectos, não raras vezes, aparecem também nos textos que discutem a pós-modernidade.

Para Severo Sarduy, o barroco latino-americano relaciona-se ao conceito de paródia bakhtiniana¹⁰. Mikhail Bakhtin, ao tratar da literatura paródica medieval, afirma que esta literatura está intimamente ligada ao riso popular festivo, constituindo uma nova face da cultura oficial, séria¹¹. Ou seja, não há, na literatura paródica medieval, um desaparecimento do elemento parodiado, mas ambos convivem lado a lado.

Tal como no pós-modernismo, conforme Linda Hutcheon, a paródia incorpora o objeto que pretende contestar e torna-se a forma essencialmente pós-moderna¹². Para Hutcheon, na paródia estão presentes, ao mesmo tempo, a sacralização do passado e seu questionamento e seria este exatamente o paradoxo pós-moderno. A própria estrutura do termo “pós-moderno” é analisada pela autora, que atenta para o fato de que o prefixo “pós” é acrescido do termo “modernismo” ou seja, o objeto a ser desafiado é incorporado ao próprio nome de um fenômeno extremamente contraditório que incorpora aquilo que desafia¹³. Não seria esta uma relação com o neobarroco, na medida em que este se

¹⁰ SARDUY, Severo. Barroco e neobarroco, in MORENO, César Fernando. *América Latina em sua literatura*, p. 16-169.

¹¹ Idem. *A cultura popular na Idade Média e no renascimento*, p. 73.

¹² HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*, p. 19.

¹³ Ibidem, p. 28.

caracteriza pela irrisão do moderno, ou seja, por ser, ao mesmo tempo, moderno e contra-moderno?

Relacionada à paródia, encontra-se a carnavalização, que só ocorre se houver a presença de uma estrutura intertextual, e Sarduy, ao tratar da presença do diálogo na obra neobarroca, troca o termo “polifônico”, utilizado por Bakhtin, por “estereofônico”. Atenta, então, para a leitura em filigrana que todo texto do barroco latino-americano deve exigir, ou seja, para os mecanismos que constroem a intertextualidade. Um dos elementos constitutivos da semiologia do barroco latino-americano, conforme Sarduy, a intertextualidade, presentifica-se nos textos neobarrocos através de recursos tais como a citação e a reminiscência. A citação poderia ser entendida como uma intertextualidade facilmente observável na superfície do texto, e a reminiscência caracteriza-se por manifestar-se de maneira menos ostensiva, mas não menos significativa¹⁴.

A tentativa de estabelecer relações entre neobarroco e pós-moderno leva-me novamente às observações de Hutcheon e, agora, no que tange à questão da intertextualidade. Conforme a autora, a ficção pós-moderna abriu-se para os intertextos das literaturas, das histórias e do próprio mundo, construindo, entre textos diversos, um amplo diálogo, influenciado pela releitura das teorias bakhtinianas de polifonia, dialogismo e heteroglossia feita por Júlia Kristeva¹⁵. Ao reelaborar as teorias de Mikhail Bakhtin, a estudiosa afirma que todo texto se constrói como um mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação em um outro texto.¹⁶ Se em todo texto há presença de outros textos, a intertextualidade não seria somente marca dos textos que se dizem neobarrocos ou pós-modernos, mas uma condição premente em todo texto. Ou seja, mesmo sem rotular o romance de Ana Miranda enquanto pós-moderno ou neobarroco,

¹⁴ SARDUY, SEVERO. Op. cit. p. 170-173.

¹⁵ HUTCHEON, Linda. Op. cit. p. 165.

¹⁶ KRISTEVA, Júlia. *Introdução à semanálise*, p. 64.

torna-se possível uma leitura do mesmo a partir da compreensão de como seu tecido vai sendo enlaçado em filigrana: uma linguagem poética dupla. É preciso, então, percorrer a linguagem do texto enquanto dobrar e desdobrar constantes de sentidos. E, nesta direção, em busca do significado desta linguagem, pretendo caminhar.

CAPÍTULO I

DISCURSO POÉTICO E DISCURSO HISTÓRICO: UMA RELAÇÃO INTERTEXTUAL

1.1 Fernando Pessoa e Manuel da Nóbrega: epígrafes anunciam o por vir

Ana Miranda escolhe, como epígrafes para o romance “Desmundo”, dois textos bastante sugestivos. O primeiro deles pertence a Fernando Pessoa: *Ir para Longe, ir para Fora, para a Distância Abstrata, Indefinidamente, pelas noites misteriosas e fundas. Levado, como a poeira, pelos ventos, pelos vendavais*. O segundo texto, que data de 1552, escrito por Manoel da Nóbrega, epístola endereçada a El Rei D. João, diz: *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 pecados, em que agora vivem, mande Vossa Alteza muitas orphãs, e si não houver muitas, venham de mistura delas 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 pecado*.

Nos versos de Fernando Pessoa, palavras como “Longe”, “Fora”, “Distância Abstrata”, “Levado” remetem à relação da cultura portuguesa com as viagens do século XVI, ao desejo de conhecer o que há além das terras lusas, à identificação com o mar, ao

tempo glorioso das Descobertas. Tais versos apontam ainda em direção a um traço marcante da gente lusa: a saudade, tema recorrente na literatura portuguesa desde as cantigas de amigo, em que o eu lírico-feminino sofre pela ausência do amado, passando pela produção de D. Duarte, de D. Francisco Manuel de Mello, de Camões, de Almeida Garrett, João de Barros, de Fernando Pessoa e outros. Cronistas, poetas, romancistas já se debruçaram sobre esse tema, na tentativa de melhor compreendê-lo, se é que compreender a saudade é tarefa possível. Fernando Pessoa, no fragmento transcrito, não utiliza o termo saudade, mas menciona “Distância Abstrata”, um lugar não localizável geograficamente para onde se deseja ir.

Em sua relação com o romance de Ana Miranda, os versos do poeta conduzem a atenção do leitor para as viagens e, conseqüentemente, para o mar. E este mesmo mar, no manejo cadenciado das ondas, leva novamente o leitor à saudade: “no seu berço céltico, o da Galícia e Portugal, a saudade parece modulada pelo ritmo do mar”.¹⁷

Este mar que, no século XII, representava caos e desordem, um universo habitado por seres monstruosos e no qual ocorriam grandes desgraças, um “antimundo”¹⁸ em oposição ao mundo cristão português. Como o mar representava a porta de acesso de povos invasores muçulmanos e escandinavos ao litoral europeu, o que estivesse relacionado a ele simbolizaria o demoníaco, transformando-o num lugar de destruição e impiedade. Entretanto, por aqueles a quem o mar representava sustento, complemento do trabalho agrícola e do pastoreio, passava a ser encarado como parte do cotidiano e enquanto desafio recompensador.

Quando, na segunda metade do século XIII, Portugal reconquista o Sul do país, o Alentejo e o Algarve, e passa a dominar povoações portuárias, surgem novas

¹⁷ LOURENÇO, Eduardo. *Mitologia da saudade*, p.14.

¹⁸ KRUS, Luis. O imaginário português e os medos do mar. In: NOVAES, Adauto (Org.). *A descoberta do homem e do mundo*, p. 95.

representações do mar, motivadas pelo interesse em povoar a orla litoral costeira e em vê-lo como caminho às rotas mercantis. O mar converte-se em espaço freqüentado por santos que o haviam percorrido, deixando, nele, relíquias destinadas a quem fosse capaz de aventurar-se, é um lugar sagrado. Dessa forma, é possível ao clero garantir a povoação das orlas marítimas e, além disso, colaborar para o desenvolvimento do comércio. O caráter benéfico do mar, entretanto, era ameaçado cada vez que invasores vinham, através dele, pôr em perigo o mundo cristão. Há os que sofrem por verem partir pelas águas as pessoas queridas, conforme é possível perceber nas cantigas trovadorescas intituladas barcarolas, como a de Martim Codax, em que o eu-lírico feminino sofre com a partida do amado: “Ondas do mar de Vigo, /se vistes meu amigo! e ai Deus, se verá cedo!”. É deste sofrimento, também, que trata o ortônimo Fernando Pessoa em “Mar Portuguez”, ao afirmar que as águas do mar são salgadas em virtude das lágrimas portuguesas derramadas na hora do adeus.

Se há os que ficam na terra portuguesa e sofrem de saudade, há aqueles que partem e, da mesma forma, têm a alma dividida. Esta postura diante do mar pode ser apreendida em um poema palaciano da autoria de João Ruiz de Castelo Branco, quando a dor de quem parte substitui a coita amorosa da donzela das cantigas de amigo: “Senhora, partem tão tristes /meus olhos por vós, meu bem, que nunca tão tristes vistes outros nenhuns por ninguém”. A dor da partida é vista agora de um outro prisma, é o viajante a expressar seu penar, ao ter de deixar sua terra.

Existem, ainda, os que partem esperançosos, mas, como Oribela, personagem central do romance **Desmundo**, encontram, em outras terras, uma vida diferente da imaginada. Há sempre o sonho do retorno, uma saudade e um “ser que ancorado no presente fica, de súbito, ausente”.¹⁹ Faz parte da personagem Oribela, jovem, lusitana, o

¹⁹ LOURENÇO, Eduardo. Op. cit., p. 32.

eterno sonho do retorno à terra de origem ou à “Distância Abstrata”, sobre a qual nos fala Fernando Pessoa. Parece haver sempre uma falta, um D. Sebastião que nunca retorna das areias de Alcácer Quibir, mas que é sempre esperado.

Após os versos de Fernando Pessoa, na página seguinte, posiciona-se o excerto já transcrito, pertencente à epístola escrita por Padre Manoel da Nóbrega. A mesma falta de mulheres sobre a qual fala o padre na carta enviada ao rei é também abordada por Sérgio Buarque de Holanda, que afirma ter Nóbrega pedido ao Rei D. João III que viessem muitas mulheres e “de toda qualidade, até meretrizes, porque há aqui várias qualidades de homens (...) e deste modo se evitarão pecados e aumentará a população a serviço de Deus”.²⁰ Por estes motivos, a personagem Oribela vem para a colônia portuguesa, ela deverá cumprir seu papel no processo colonizador.

Ao mesmo tempo em que o fragmento textual de Fernando Pessoa trata do sonho das navegações, ainda pode estar relacionado ao desejo de retorno de Oribela, ou seja, parece ser composto de duas forças: uma que impulsiona para frente e outra que empurra em direção ao que ficou para trás, ou seja, à terra portuguesa. O texto de Nóbrega é a voz que determina um destino, ou melhor, fada vários destinos. De tão longe, virão as órfãs para cumprirem seu papel na tarefa colonizadora. A elas, está reservado o desmundo. Os textos se complementam e se opõem, na medida em que o de Fernando Pessoa pode ser lido em duas direções: o desejo da viagem e a vontade de retornar a Portugal.

A escolha das epígrafes aponta também para um outro aspecto, que é o das relações entre o discurso literário e o discurso histórico, presentes no romance. A partir do momento em que a autora apropria-se de um texto considerado documento histórico,

²⁰ HOLANDA, Sérgio Buarque. *A época colonial : do descobrimento à expansão territorial*, p.119.

como o texto de Nóbrega, e usa-o para, partindo daí, criar uma narrativa ficcional, instiga-se uma indagação bastante feita atualmente por aqueles que estudam as relações entre o discurso literário e o discurso histórico: é possível ler a história através da literatura? Interessante, ainda, é a opção por colocar este texto logo após o de Fernando Pessoa. Até que ponto o texto literário e o texto histórico aproximam-se? De que forma as relações intertextuais entre história e literatura ocorrem no romance de Ana Miranda?

1.2 Pequena abordagem acerca do relacionamento entre a história e a narrativa

Em *Desmundo*, as relações com a história já podem ser percebidas nas orelhas do livro, nas ilustrações feitas pela autora, posteriormente já citadas, e no texto verbal propriamente dito. Sabe-se que a narrativa ficcional não exige a pesquisa documental, atividade do historiador, mas isto não impede que o escritor procure conhecer dados relativos ao assunto sobre o qual se propõe escrever. No caso de “*Desmundo*”, em muitos momentos, torna-se perceptível a pesquisa, a nortear a escrita do texto, entretanto, não se pode esquecer que a narrativa literária compromete-se com a estética, com a poesia, e sua relação com o passado a ser focalizado é menos rígida.

Se a narrativa ficcional pode utilizar informações recolhidas no campo da história, o inverso também é possível. Hayden White ocupou-se, na década de 70, do estudo da influência do texto ficcional nas narrativas históricas do século XIX²¹. Ao revelar que os textos históricos eram narrativas, possibilitou uma série de conclusões acerca do texto histórico, entre elas, a de que os historiadores constroem uma versão para o passado, ou seja, a história é vista enquanto uma construção, o que aproxima historiadores e ficcionistas, na medida em que ambos constroem, em seus textos, uma versão, uma possível história para um momento determinado

²¹ WHITE, Hayden, Op. cit. p. 12.

Conforme Peter Burke, desde a Antigüidade, a história tem sido escrita de variadas formas que se caracterizam por uma estrutura narrativa, como, por exemplo, as crônicas²². Estes textos, entretanto, narraram a história de acontecimentos políticos e militares, ou seja, a história dos grandes homens. Vale lembrar, no século XV, em Portugal, o pai da historiografia portuguesa, Fernão Lopes, que se dedicou a contar a história lusa através de três crônicas. Cada uma delas corresponde ao nome de um rei, **Crônica de D. Pedro**, **Crônica de D. Fernando** e **Crônica de D. João**. O caráter narrativista nos textos deste cronista pode ser apreendido, quando se percebe a preocupação do narrador em construir um enredo plausível para os acontecimentos da história de Portugal. Havia, ainda, por parte do cronista, o cuidado em fazer com que o enredo prendesse a atenção do leitor através de recursos típicos da ficção cavaleiresca. O cronista procurava registrar perfis psicológicos dos reis, tal como o que faz com o Rei D. Pedro e, além disso, buscava retratar o sofrimento do povo diante de calamidades, como a do Cerco de Lisboa na Revolução de Avis. Apesar de regiocêntrico, Fernão Lopes não esquece totalmente o povo lisboeta. Escreveu a história dos grandes homens, mas houve uma parcela de seu olhar que se desviou do trajeto comum na época.

Um olhar diverso sobre a história aparece no século XVIII, quando escritores e intelectuais escoceses, franceses, italianos e de outras procedências preocupavam-se com um tipo diferente de escrita histórica, uma história das estruturas que procurasse reconstruir comportamentos e valores do passado. Alguns historiadores integraram, então, a história sociocultural à narrativa dos acontecimentos. Estes historiadores, entretanto, são relegados ao plano do não-profissionalismo, tão temido pelos historiadores da época. Os acontecimentos voltam, então, a ocupar o centro das atenções.

²² BURKE, Peter. *A escola dos Annales : a revolução francesa da historiografia*, p. 17.

Em relação ao século XIX, White atenta para o fato de que, nesta época, ao historiador, caberia retratar o que realmente aconteceu no passado, e este passado deveria ser representado artisticamente. Apesar de não ser considerada uma arte livre, a história poderia servir-se dos expedientes narrativos da novelística tradicional. A explicação dos acontecimentos dependia da forma de elaboração do enredo, ou seja, a explicação do que “realmente” havia acontecido era feita a partir da narrativa. Cada historiógrafo utilizou uma forma diferente de elaboração de enredo: história romanesca, tragédia ou sátira²³.

A história dos eventos é novamente questionada no século XX, com o advento da História Nova, associada à Escola dos Annales. O movimento dos Annales assume grande importância para a divulgação da nova abordagem da história, que caracterizará a história nova. Lucien Febvre e Marc Bloch, em 1929, fundam a revista “Annales” e buscam esta renovação na história, antes já almejada, conforme Burke²⁴, por estudiosos, tais como Lewis Namier e R. H. Tauney, na Grã-Bretanha, na década de 30, que rejeitavam o caráter narrativista da história, que questionavam a história dos acontecimentos. Já em 1912, a expressão “nova história” foi utilizada por James Harvey Robinson, que publicou um livro com este título e propunha ser a história extremamente abrangente, uma história total, que aborde temas antes não tratados pela história e onde tudo passa a ter uma história, como, por exemplo, a infância, a morte, a loucura, as mulheres, o corpo, a leitura, os transportes... Diferentemente da história tradicional, preocupada com a história política, a nova história abre espaço para os temas antes silenciados e, ainda, para novos documentos históricos.

²³ WHITE, Hayden. *Op. cit.*, p. 148.

²⁴ BURKE, Peter. “Abertura: a nova história, seu passado e seu futuro”, In: *A escrita histórica : novas perspectivas*. p. 17.

A história passa a ser feita, não somente a partir do documento escrito, mas a partir de uma variedade de documentos, tais como: ex-votos, fotografias, filmes, relatos orais, utensílios de tipos variados, desenhos e outros. Há uma verdadeira revolução documental, conforme Jacques Le Goff, em que o documento é visto em seu caráter de fabricação²⁵. Também a história é encarada enquanto construção, uma vez que a própria realidade é social e culturalmente construída.

A visão de história também é diferenciada para os adeptos da nova história, que passam a preocupar-se com uma história construída a partir da perspectiva de pessoas comuns, diferentemente da história tradicional, que revela a visão dos grandes homens. É possível que, na nova história, a vida daqueles que sempre ocuparam um segundo plano receba destaque. Por exemplo, depoimentos de pessoas interrogadas pelo Tribunal da Inquisição ou os relatos de um simples oficial do exército adquirem status de importante documento, através do qual se faz possível estudar as mentalidades coletivas de determinado período.

À objetividade da história tradicional a nova história opõe a multiplicidade de vozes; a história não possui, portanto, uma única voz que conta as coisas como “realmente” o historiador pensa terem elas acontecido. A nova história percebe o quanto o acesso ao real é mediado por um sistema de convenções extremamente arbitrário, portanto, uma visão única é sempre uma visão por demais direcionada. Daí a percepção da nova história de que não é possível admitir o dogma da verdade para o fato histórico.

Quanto à questão da narratividade, característica da história tradicional, a história nova propõe o estudo das estruturas profundas e das mudanças a longo prazo, aspectos que não são abordados pela história política. Interessa à história nova apreender a vida em sua profundidade, estudar as mudanças que vão ocorrendo vagarosamente, sem,

²⁵ LE GOFF, Jacques. *A história nova*, p. 28.

entretanto, encarar a história como imóvel. Le Goff alerta para o fato de que a história se move, e a tarefa da nova história é a de apreender estas mudanças, mesmo que elas sejam lentas, ou seja, de longa duração²⁶.

Contemporaneamente, entretanto, muitos estudiosos afirmam estar ocorrendo um renascimento da narrativa. Mesmo historiadores pertencentes aos Annales caminham nesta direção, segundo Peter Burke, entre eles, George Duby e Emmanuel Le Roy Ladurie²⁷. Os debates sobre o caráter narrativista da história são muitos: alguns historiadores são defensores da idéia de uma escrita histórica, que privilegie as estruturas, enquanto outros defendem a idéia do caráter narrativista da história. Para Peter Burke, a questão central não deveria ser esta, mas sim aquela relativa ao tipo de narrativa que se pretende escrever, uma narrativa que procurasse aprender com a ficção do século XX, incluindo o cinema; uma nova ótica sobre as relações do homem com o tempo passado.

A redefinição epistemológica operada no campo do saber histórico possibilita este cotejar de discursos entre a história e a literatura em âmbito pós-moderno. Surge a consciência de que ambas são construções humanas, daí a reelaboração e o repensar crítico do passado através das metaficcões historiográficas, em que os narradores são extremamente múltiplos e difíceis de se localizar, na representação de um mundo que não pode mais ser visto de uma só perspectiva, mas de uma perspectiva descentralizada.

A história, em tempos pós-modernos, passa a ser repensada enquanto criação humana, e estruturas e práticas sociais podem ser compreendidas como textos sociais, na medida em que todo acesso ao passado só se dá via texto. Este diálogo com o passado é mediado por uma visão presente, e a literatura, através da metaficção historiográfica,

²⁶ Idem, p. 31.

²⁷ BURKE, Peter, Op. cit., p. 12.

contribui para modificar noções como as de referencialidade e realismo, por meio de confrontação direta entre o discurso da ficção e o discurso da história²⁸. Ambos passam a residir em fronteiras muito próximas, e o texto ficcional pode obter, nesta proximidade, alguma vantagem. Embora sem a autoridade outorgada ao historiador, o narrador do texto ficcional pode tratar de aspectos que estariam ausentes no discurso histórico.

1.3 Em “Desmundo”, a história que não se quer imóvel

O discurso ficcional permite a desestabilização do discurso da história, e as histórias podem, então, ser narradas a partir de um ponto de vista não focalizado pelo último. Se, por exemplo, à história dos primeiros anos de colonização do país o acesso se dá através dos cronistas portugueses, o romance de Ana Miranda lê a história destes momentos 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.

A literatura passa a traduzir uma história que não se quer imóvel. Através da narrativa de Oribela, 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 sexualidade. Por meio do relato da personagem fictícia, torna-se possível pensar no que ela possui de comum com outros indivíduos que viveram no século XVI, que, por sua vez, herdaram sua forma de ver o mundo a partir de estruturas mentais construídas culturalmente. O romance de Ana Miranda, enquanto situação especial de comunicação, se oferece a uma leitura no horizonte da história das mentalidades e aproveita para utilizar as informações que lhe pode oferecer este tipo de história.

²⁸ HUTCHEON, Linda. Op. cit. p. 39.

Mais uma vez o intertexto com a história se faz presente em **Desmundo** e, no discurso de Oribela, ouvem-se as vozes que surgem também quando se consultam livros sobre a história das mulheres na sociedade colonial, sociedade esta que procurava, conforme Mary del Priori, domesticar a mulher no seio da família, privando-a de qualquer poder ou saber ameaçador e regulando seus corpos e suas almas²⁹.

Esta normatização se dava através de dois mecanismos poderosos: o discurso normativo da Igreja e o discurso médico. Em *Desmundo*, os ecos do discurso religioso se fazem ouvir, por diversas vezes, na voz da própria personagem narradora, que permite as vozes de seu pai, da Velha, de Francisco de Albuquerque, de membros da Igreja, a revelarem qual deveria ser o papel feminino.

Um dos momentos em que se torna perceptível de maneira mais enfática esta questão pode ser apreendido no fragmento textual seguinte:

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 realza, 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. Os esposos devem dar panos às mulheres, mas só nas festas reais, se lhes oferecer o mercador um bom preço, que eles não façam obra alguma desde o posto do sol até o sol saído e dia de domingo e a viver segundo o capricho dos homens. Aqui do rei.

²⁹ PRIORE, Mary. *Ao sul do corpo : condição feminina, maternidade e mentalidades no Brasil colônia*, p. 17.

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. (p. 67).

O fragmento textual pertencente à terceira parte do romance, intitulada “Casamento”, revela aspectos interessantes que podem ser analisados. Este fragmento desdobra-se em duas vozes diferentes: a da Velha que orienta as jovens próximas do casamento e a de Oribela a questionar sobre tantas imposições. Oribela parece, em determinado momento, encurtar as orientações da Velha, quando, após tantas regras, surge a frase: *Nem pá pá pá nem lari lará*. Percebo as interdições impostas pela Velha como um momento em que a autora recorre às informações extraídas de textos referentes à história das mentalidades para construir seu texto. É significativo observar, por exemplo, a reiteração da conjunção coordenativa aditiva “nem” e do advérbio de negação “não”, para revelar a quantidade de interdições a que uma mulher casada seria submetida.

Outro aspecto bastante significativo, quanto ao fragmento textual, é a referência à normatização do corpo representada, no texto, pelo fato de as interdições estarem ligadas a partes do corpo, em seqüência: cabelos, beijo, nariz, bochechas, ombros, olhos, punhos, mãos, língua e, por fim, novamente, o corpo todo. Nada pertenceria totalmente à mulher: nem sua alma, nem seu corpo.

O emprego da maior parte dos verbos no infinitivo revela, ainda, a idéia de atemporalidade, ou seja, as interdições que se declaram a partir do discurso da Velha parecem valer por muito tempo, numa alusão às mudanças lentas estudadas pela história das mentalidades, a história da longa duração.

Como é possível perceber, a história vai sendo lida a partir da literatura, com a possibilidade de uma liberdade maior no trato com questões esquecidas pela história tradicional. Zilah Bernd relaciona esta liberdade de que pode desfrutar o texto ficcional à

literatura das sociedades pós-coloniais, atentando para o fato de que, nestas sociedades, a literatura terá o papel de suprir os vazios da história oficial, possibilitando que versões populares dos fatos históricos possam se fazer ouvir, versões estas repletas de referências ao imaginário e de muitas outras significações, postura bastante comum na ficção da América Latina³⁰. O escritor assume a tarefa do cronista e, além de trabalhar com a informação, trabalha com a possibilidade de reconstruir o imaginário. A vantagem deste tipo de discurso é exatamente a possibilidade de desestabilizar a história oficial, seja através da utilização do ponto de vista descentralizado, seja através da apresentação de questões não abordadas por aquele tipo de história. No romance de Ana Miranda, por exemplo, são apreensíveis as relações intertextuais com o discurso histórico, já a partir do momento em que as epígrafes são cotejadas. Quando a personagem Oribela passa a narrar sua experiência no desmundo, a rede intertextual continua.

1.4 “Desmundo” e a linguagem rosiana

A linguagem que permite este discurso intertextual em *Desmundo* advém, ao que parece, de uma linhagem rosiana. Alguns aspectos presentes na produção literária de Guimarães Rosa surgem na linguagem da personagem narradora, como a revelar a necessidade de compreender a realidade e o mundo, ambos muitas vezes incompreensíveis. A linguagem vai sendo, então, moldada conforme o uso que se quer fazer da língua.

Davi Arrigucci Jr., quando se detém a observar, em Guimarães Rosa, as relações entre linguagem e realidade, aponta para vários aspectos presentes na linguagem rosiana, especificamente no que concerne ao poético presente em Rosa³¹. Percebo que

³⁰ BERND, Zilah. **O maravilhoso como discurso histórico alternativo em PESAVENTO**, Sandra Jatthy e LEENHARDT, Jacques (orgs.), p. 130.

³¹ ARRIGUCCI JÚNIOR, Davi. Guimarães Rosa e Góngora : metáforas, in **Outros achados e perdidos**, p. 123.

muitos dos aspectos apontados por Arrigucci em relação à linguagem de Rosa são utilizados, também, por Ana Miranda, para construir a linguagem de Oribela.

Arrigucci, ao ater-se ao poético em Rosa, elege traços que caracterizam a linguagem rosiana, estabelecendo, entre o primeiro e o poeta espanhol Góngora, um paralelo. Em meu trabalho, aproprio-me da análise da linguagem rosiana feita por Arrigucci e, ao invés de relacioná-la a Góngora, procuro buscar o que há em comum entre a linguagem rosiana e a linguagem utilizada por Ana Miranda, para construir o discurso de Oribela.

Em ambos, o instrumento lingüístico disponível é insuficiente para demonstrar a grandiosidade dos universos apresentados. Em **Desmundo**, especificamente, do mundo – desmundo que a Oribela se apresenta. Há, então, a fuga à linguagem bem comportada e lexicalizada. Para a criação desta linguagem, comparece uma série de recursos. A começar pelo título do romance, 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 “desrumo”, outro termo inexistente na língua oficial. Vale lembrar, ainda, que, ao se referir à nova terra, a personagem narradora utiliza palavras, dicionarizadas ou não, que são iniciadas pelo prefixo de negação “des”, como se, vê em: “despejado lugar” (p. 16), “terras desabafadas” (p. 26), “desventura” (p. 1), além dos já citados “desrumo” (p. 138) e “desmundo” (p. 138). Ou seja, através do trabalho com a linguagem, é possível revelar o caráter de purgação que caracterizava a nova terra. Além dos termos não-dicionarizados já citados, outros comparecem para construir o discurso da personagem Oribela, conferindo à linguagem um matiz arcaico e, ao mesmo tempo, popular.

Há, entre as palavras não-dicionarizadas, aquelas cujo matiz arcaico se faz pela ocorrência de metaplasmos, de alterações fonéticas, o que se verifica também em

Guimarães Rosa. Tais palavras podem, ou não, registrar, em dicionário, uma forma correspondente, estatuída como oficial. De Guimarães Rosa, extraídos de **Grande Sertão: veredas**, ilustram o primeiro caso: “satanazim”, “patavim”, “asp’ro”, “arrearare”, “essezim”, “tirotêi”. As formas diminutivas “satanazim” e “essezim” exemplificam a apócope e, ao lado da alteração fonética do sufixo, “inho”, remetem ao tom arcaizante que Guimarães Rosa deu à linguagem literária, inscrevendo-a como voz do povo. A tais ocorrências junta-se a síncope do [e] em áspero > asp’ro, lembrando a rejeição popular às formas proparoxítonas. E, ainda, “arrearare”, trazendo à memória a frequência de próteses características do desempenho popular: alembrar, afamiliar, azangar, arreceber, adispois, arruído, arrefém, alumiar, entre outros elementos lexicais, numerosos, dicionarizados, ou não.

Em Ana Miranda, podem ser citadas, como ocorrências de metaplasmos: a prótese em “alenternas” (p. 18), “alembrar” (p. 14); em “estromentos” (p. 18), a desnasalização ins > es lembra que, na gramática popular, um traço recorrente é a flexibilidade nasalação / desnasalação das vogais iniciais [e] e [i], por alomorfias de prefixos, como “em”, em ilegal /inlegal, irreal /inreal, emagrecer /esmagrecer. Tais flutuações estendem-se, também a palavras em que “em” e “in” são iniciais sem que sejam prefixos, como se verifica em “instrumentos / estromentos”, onde um outro metaplasmo é registrado ainda: a assimilação u > o, na sílaba tru > tro, resultante da desnasalação ins > e. Isso porque a troca da vogal alta [i] pela média [e] acentua um contexto de vogais médias [e], [o], já integrantes da forma instrumentos: a tônica [e] e a átona final [u], harmonizada em [u], conduzindo à assimilação da vogal alta [u] pela vogal média [o]; em “interlocutores/trolocutores” (p. 21)”, no prefixo “inter” ocorrem três metaplasmos: aférese da vogal [i], a metátese ter > tro e a assimilação e > o. A aférese constitui-se traço característico da fase arcaica da língua e, também, do desempenho

popular “ojeriza / geriza”, “alambique / lambique”, “alicate / licate”, “inimigo / nimigo”, “datilógrafo / tilógrafo”, “homenagem / menagem”. O mesmo pode ser dito da metátese: perguntar/preguntar, entreter / interter, intervalo /intrevalo, procurar /percurar. A assimilação da vogal anterior [e] pela posterior [o], na sílaba ter > tro, resulta de um contexto onde a predominância se constitui de vogais posteriores, em “notivo” (p. 51) e “porquera” (p. 62), a síncope da semivogal [y] faz a redução do grupo vocálico, tão corriqueira na fala popular; “renemranças” (p. 123) atualiza a forma arcaica “nembrar”, vinda da evolução do radical latino “memorare”, que registra os seguintes metaplasmos: síncope do [o], de onde memorare > memrare, a que se acrescenta a dissimilação [m] > [n], a epêntese do [b], desfazendo a sequência [mr] e a apócope da átona final [e], já enfraquecida pela neutralização [e] > [i]. Do arcaico “nembrar”, chega-se à forma atual “lembrar” pela dissimilação [n] > [l]; Alemanha e Alimania, realizações populares de Alemanha, endereçam às alternâncias [n] / [ñ]: Antônio / Antonho, bem como às harmonizações [e] > [i] e [o] > [u], muito freqüentes na voz do povo. Em “alifante” e “ourinar”, as alterações fonéticas resultam de analogias. “Alifante” estabelece uma relação de semelhança com outras ocorrências já apresentadas como marcas da fala popular: alivantar, arreceber, assossegar, etc... “Ourinar” substituindo “urinar” resulta da analogia entre o amarelo do ouro e o da urina, resultando ourina/orina, ourinar/orinar, formas comparáveis a ouro/oro.

Na linguagem rosiana, são freqüentes, ainda, criações resultantes de processos derivacionais: pacifcioso, vastoso, estranhoso, docice, pobrejar, espinarol, desenormes, antesmente, horrorizância, prostitutriz, trestriste, desjustiça, desmim, regresso, etc.... Formas compostas inusitadas também são encontradas: “zé-zombar”, “outrolhos”, “vagavagar”, “alinhalinhar”, “neblim-neblim”, “contracalado”, “malmontar”, etc...

Assim como em Guimarães Rosa, também em Ana Miranda formas derivadas e compostas revestem a linguagem de acento popular e arcaico. “Omildosa” (p. 43) e “trigosas” trazem à tona a frequência de adjetivos em “oso” / “osa”, já em textos medievais. Além da marca sufixal, é preciso considerar, em “omildosa”, o registro escrito sem o h inicial, um dos traços da escrita arcaica, fonética, desvinculada de étimos gregos ou latinos e que caracteriza, também, a grafia popular; “trigosas”, significando apressadas, pressurosas, aparece no “Auto da Alma”, de Gil Vicente, numa das falas do anjo: “Já cansais, alma preciosa/Tão asinha desmaiais?/Sede esforçada!/Oh! como virieis trigosa/ e desejosa/ se visseis quanto ganhais/nesta jornada”.

Há, na fala do povo, uma intuição da forma da palavra que se quer linguagem como imagem, conduzindo a criações não estatuídas, pelas quais o dizer enuncia com maior clarividência o que quer fazer-se voz. Assim “renemбранças” (p. 143), “desrumo” (p. 10), “disraiar” (p. 109), “dulçura” (p. 28), “esmerdada” (p. 14), “cuidações” (p. 30), “estridosamente” (p. 57), “bonamore” (p. 30), “vem – para – casa – mesmo – bêbado – papai” (p. 127), “águafrescáguafresca” (p. 11).

Doçura é expressão corriqueira, e o sentimento, quando se quer dizê-lo inusitado, é num percurso de reencontro com raízes que se vai buscá-lo, retornando ao étimo latino dulce > doce. Da mesma forma, “bonamore”, forma composta, aglutinando os radicais latinos bonus > bom e amoris > amor, o bom amor, imune às contradições, o amor sonhado tranqüilo: *Benditas as desposadas e casadas; para o meu varão me guardei perfeita, ru, ru, chegasse com o pé direito, trouxesse Deus o bonamore, que não tenho nenhuma burrinha, tirasse de mim os desejos, os temores, os fingimentos, as visões (...)* (p. 30). É uma voz ambígua esta de Oribela que, no “bonamore”, situa o sonho na realidade da obrigação de guardar-se para o esposo, e, nas visões, a experiência do inferno da relação homem / mulher, o real, a fazer-se negativa do sonho.

A justaposição “ia-voava”, em “sentimento meu ia-voava para ele”, extraída de Guimarães Rosa, já referida anteriormente, faz-se tradutora de um sentimento trigoso, pressuroso, impulso amoroso em apressamento que com essa, não com outra voz, deve ser dito. Em Ana Miranda, o “aviso da terra” (p. 11) traz o júbilo desenfreado da sede a ser saciada e que se expressa, aqui também, numa forma justaposta “águafrescáguafresca” transfigurando-se em canto, euforia: *acabada a água do armário do camarote e só chuva para tomar, atinava eu que ia beber água fresca, água fresca, água fresca, água fresca águafrescáguafresca lari lará, molhar as mãos, as ventas, derramar o que fosse, sem contar gota por gota, não ouvir mais gente bradar por água, molhar meus cabelos em um chafariz, bica ...* (p. 11).

“Diguice”, “conspeito”, “percurar”, “imigo” são arcaísmos, dentre outros presentes em Guimarães Rosa. A eles acrescenta-se “peia”, bagagem, cuja ocorrência em Gil Vicente pode ser comprovada com um excerto da “Farsa de Inês Pereira”: “Pero: deitai as peias no chão./Inês: “As perlas para enfiar, / três chocalhos e um novelo / e as peras do capelo: e as peras onde estão?”

Também, em Ana Miranda, além de “trigosas”, registra-se o arcaísmo “pardeus” interjeição correspondente a “por Deus”, cujo emprego pode ser ilustrado pelo verso: “Pardeus! bom ia eu à aldeia”, da “Farsa de Inês Pereira”, de Gil Vicente. “Rodiquelhe” (p. 24), “alvaiade” (p. 24), “adens” (p. 15), manseza (p. 28) tornam-se ilustrativos de uma frequência considerável de palavras que dão, à linguagem de Ana Miranda, o acento medieval /popular.

Surge, na voz de Oribela, uma língua viva, vida perceptível pela negação de sua unicidade. Não é uma língua social única, mas representante da contínua evolução histórica de uma língua viva. A voz de Oribela busca compreender, a partir desta língua, o desmundo em que se encontra.

Há momentos em que, para compreendê-lo, parecem faltar palavras. É necessário entender a vida, “uma rede de tristuras tenebrosas”. (p. 125). Neste momento, a metáfora, mais um recurso utilizado pela linguagem rosiana, segundo Arrigucci, comparece na construção de uma linguagem cheia de mistérios a serem descobertos, num “estilo cujo objeto é o próprio estilo”³². Em Ana Miranda, as metáforas atuam na construção do discurso de Oribela e representam a linguagem poética de forma significativa. Há que se observar uma delas: “nem dobrou minha alma em joelhos” (p. 59). Esta metáfora faz referência à expressão “em joelhos”, muitas vezes presente durante o romance, reveladora da concepção medieval de mundo (tantos joelhos viviam a dobrar-se), ainda no século XVI. Quanto à metáfora, não são os joelhos no sentido denotativo que se recusam a dobrar-se, mas os joelhos da alma, a alma que se quer livre, que não se dobra diante de tantas imposições e negações oferecidas pelo mundo novo à alma de quem fosse mulher. Que se quer mistério e não permite que o coração seja desvendado.

Nesta metáfora há, ainda, referência a dois aspectos relativos à mulher, que deveriam ser domesticados: a alma e o corpo (representado pela palavra joelho). Quanto a Oribela, os joelhos podem até dobrar-se, mas, quanto à alma ... É ter “numa parte o corpo e noutra o coração” (p. 24).

Surgem metáforas que atestam a forma como Oribela compreende o real, mas, até mais que isto, a maneira como procura entender-se enquanto ser humano neste mundo que entra pela porta de seus olhos, a fazer que seus desejos sejam “torcidos com amarguras” (p. 105).

³² Idem, p. 126.

Um outro recurso utilizado por Guimarães Rosa, as antíteses³³, também surge em *Desmundo*, como a revelar o caráter contraditório mundo versus desmundo, ou seja, a esperança e a desesperança e as próprias dúvidas que atormentam a personagem: “boas mulheres versus putas e regateiras” (p. 35), “poder lembrar e poder esquecer”, “luz e sombra” (p. 57), “grande segredo é o morrer, maior segredo é o viver” (p. 66), “sacramentada ao Ximeno versus a suspeitar que ele era o demo” (p. 187) e muitas outras antíteses que, muito mais que as matas, as grandes florestas fazem seu estro perder-se em labirintos sem fim. Quando me atenho com mais vagar a uma destas antíteses “boas mulheres x putas e regateiras” (p. 35), torna-se inevitável um retorno ao intertexto com a história das mentalidades e aos protótipos de mulher forjados pela sociedade colonial: o da santa mãezinha e o da mulher sem qualidades.³⁴

Ao papel da santa mãezinha estava associado o perfil inspirado na devoção europeia à Virgem Maria, e o modelo de feminilidade correspondia à castidade, ao sacrifício e à sociedade. Era necessária a purificação da mulher, desde as origens um agente de Satã, e esta purificação, de forma mais urgente, era mister numa terra como a nossa, onde reinava o Diabo.

À mulher sem qualidade, aquela da rua, corresponde o avesso da santa mãezinha, e, por não enquadrar-se no papel a ela destinado, era demonizada e excluída. O uso que fazia da sexualidade era considerado ameaçador, por colocar em perigo o projeto da Igreja e do Estado, segundo o qual o corpo feminino deveria estar a serviço da sociedade patriarcal e do projeto de colonização.

³³ Idem, p. 127.

³⁴ PRIORI, Mary. *Ao sul do corpo: condição feminina, maternidade e mentalidades no Brasil colônia*, p. 35-39.

Oribela, outras vezes, durante o romance, demarcará esta diferença e parece se perguntar: até que ponto sou uma “santa mãezinha” e até que ponto sou uma “mulher sem qualidade”? Que papel agradaria a ela, de verdade, assumir?

Todas as antíteses observadas durante a leitura do romance, parecem culminar em questionamentos acerca de assuntos muito variados, como, por exemplo: Viver, que significa? Morrer? Quem realmente é o mouro? Vida, qual seu significado?

Uma outra característica da linguagem rosiana é a utilização da hipérbole³⁵ propriamente dita, também aproveitada para a elaboração do romance “Desmundo”. Há um grande medo do castigo divino, e a hipérbole seguinte representa a enormidade do medo: *ia o pai mandar muitas setas de fogo, gemidos, chamas de enxofre que nunca acabam de queimar, tal que o impeto de um rio de lágrimas não poderia apagar (p. 50) um dia Deus alagaria o velho mundo com as águas do céu em que se afogaria todo o gênero humano como se matasse uma vaca brava e a terra ficaria deserta, restando os que tinham vindo ao novo país e quem aqui fosse o mais forte seria o rei do mundo (p.85)*. O que se refere a Deus, principalmente no que concerne ao castigo divino, é sempre visto de maneira hiperbólica pela personagem narradora. O hiperbólico se presentifica, também, no que concerne às imagens visionárias que povoam os delírios da personagem central: *era eu devedora de pagar com meu coração no que de mim abriram o peito, um corte fino de dor e as mãos dedudas e grosseiras do algoz se meteram no meu peito a arrancar o coração (p. 67)*.

Conforme Arrigucci, em Rosa, ocorre uma subversão do esquema lingüístico tradicional, numa quebra da harmonia e da regularidade do clássico na linguagem literária³⁶. Em **Desmundo**, esta subversão também se dá e despontam, então, construções

³⁵ ARRIGUCCI JÚNIOR, Davi, Op. cit., p. 126.

³⁶ Ibidem, p. 127.

frasais não muito usuais, tais como a expressão “todos chegando o chegar” (p. 13). O contexto em que esta expressão é empregada permite uma melhor compreensão da riqueza de seu significado. Oribela utiliza esta expressão para relatar a alegria da chegada da nau portuguesa às terras brasileiras *tocar com os pés ali naquela terra onde nunca entrava o inverno, arribar, arribar, a salvamento, sem se poder a gente nem a cargo, todos chegando o chegar, deleitando, gozo*. Na construção da expressão analisada, comparecem dois termos semelhantes: chegando (verbo conjugado no gerúndio) e chegar (substantivo formado por derivação imprópria). A frase poderia ser simplesmente “Todos chegando”, mas, ao acrescentar “o chegar”, a autora quer intensificar, mostrar a importância desta chegada, aliás, “Chegada” é o nome da primeira parte do romance, parte em que se localiza o fragmento que está sendo analisado. Ao apropriar-se de um verbo para dar a ele o estatuto de nome e, ainda, utilizá-lo para provocar uma redundância, a autora dá maior sentido à chegada dos portugueses à nova terra e, ao mesmo tempo, subverte a linguagem tradicional. Não é uma chegada qualquer, é uma chegada preñe de esperança e de desejos de felicidade.

Outra construção bastante intrigante pertence ao fragmento localizado na parte dois do romance, intitulada “Terra”. As jovens órfãs aguardam seu destino no convento dos padres “esquecidas ali, guardadas, esperando esperandesperando...” A expressão me chama atenção. Exatamente por divergir das construções usuais “esperando esperandesesperando” intensifica a idéia da espera, que é também desespero. A começar pelo uso do gerúndio, tempo verbal que dá idéia de uma ação contínua, a intensificação se faz, também, pela repetição da própria palavra “esperando” três vezes. A elipse do “o” final do segundo emprego da forma “esperando”, que se une ao outro “esperando”, conota a angústia da espera, monta-se em desespero. É preciso apressar o término da espera, para saber o que as aguarda neste mundo tão novo.

Somando-se às várias construções inusitadas, aparecem palavras pertencentes à língua indígena, na fala de Temericô; à língua espanhola, nas falas da Parva e em construções como “No he temor, piedoso es el Señor” (p. 112) e, ainda, à língua latina mesclada à fala/oração de Francisco de Albuquerque. Esta mescla de línguas diferentes colabora para a criação de uma linguagem que remete às diversidades de línguas presentes no século XVI em terras brasileiras. Remeto-me, neste caso, às idéias de Mikhail Bakhtin, no que diz respeito a uma das características do gênero romanesco: a diversidade social de línguas presentes no romance³⁷. Mesmo que o romance de Ana Miranda se enuncie como expressão da língua portuguesa, a língua do colonizador, outras línguas aparecem para representar o plurilingüismo. Surgem expressões em espanhol e latim, linguagens muito próximas da língua portuguesa, mas também expressões em língua indígena, a dizerem como o conflito lingüístico pode ser internalizado no próprio discurso. E, ainda mais, o quanto este confronto pode significar também um conflito social e cultural. Na passagem do romance em que Temericô conta a Oribela sua história antes da chegada dos portugueses, este conflito começa a se anunciar:

Cantava cantigas, tocava um pífano de graveto, contava de sua povoação onde amava os pais e irmãos, de quem mais nada sabia, que lhe falavam deles as estrelas, fora ela caça o mato e palavras mansas. Era de um gentio muito antigo que fora lançado fora da sua terra das vizinhanças do mar por outro gentio seu contrário que descera do sertão pela fama da fartura da riba do mar e seus pais e avós perderam as terras que tinham senhoreado muito anos e lhe destruíram as aldeias, roças, matando os que lhes faziam rosto, sem perdoar a ninguém, em frontaria com os contrários numa crua guerra, onde se comiam uns aos outros, os que cativavam ficavam escravos dos vencedores, numas batalhas navais, ciladas por entre as ilhas grandes mortandade e se comiam e se faziam escravos, até chegar o tempo dos portugueses. O – z o – a k y p û e r i, um trás outro, trás de um outro, mokôî, mokô’, mokôî. Tinga. (p. 119)

³⁷ BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética* : a teoria do romance, p. 74.

É através do discurso de Oribela que se manifesta o discurso de Temericô e, mesmo o tempo anterior à chegada dos portugueses, é narrado em língua portuguesa, a língua do colonizador. Onde a língua indígena? Está restrita aos termos utilizados nas duas últimas linhas e a linguagem do dominado parece manifestar-se, então, muito mais pela ausência, denúncia da subjugação de uma língua e de um povo.

Um outro fragmento textual em que a língua indígena aparece trata do momento em que Temericô pretende ensinar sua língua a Oribela. As palavras indígenas buscam sempre seu equivalente na língua portuguesa, numa tentativa de aproximação de línguas provenientes de culturas extremamente diversas, como a cultura portuguesa européia e a cultura indígena. Nesta tentativa de aproximação, entretanto, o tempo já mostrou, os resultados são desiguais e conduzem ao quase total desaparecimento da língua indígena como se pode hoje constatar.

1.5 O discurso de Oribela e outros fios dialógicos

As relações intertextuais, ou seja, o diálogo com outros textos vão se organizando no romance, a partir desta linguagem de cunho poético. Faz-se possível afirmar que **Desmundo** dialoga com textos produzidos pelos primeiros cronistas e viajantes que tematizaram a terra brasileira, e, mais especificamente, com a Carta de Pero Vaz de Caminha. Documento localizado nas frágeis fronteiras entre a ficção e a história, o real e a imaginação narrativa, a carta será responsável por uma boa parte dos estereótipos relativos à imagem futura vinculada à nova terra. Conforme Peloso, torna-se apreensível, na Carta, a dificuldade encontrada pelo escrivão para descrever a nova realidade, diferente de outras sociedades solidamente organizadas já encontradas por Vasco da Gama, por exemplo³⁸.

³⁸ PELOSO, Silvano. **O canto e a memória** : história e utopia no imaginário popular brasileiro, p. 17.

Neste ponto, um fio dialógico já parece poder entrelaçar-se ao discurso do romance em análise, uma vez que, no discurso de Oribela o “real irreal”, o desmundo, também muito impressiona e se torna difícil descrevê-lo. Basta recordar, por exemplo, a análise da linguagem utilizada para tanto. Esta “realidade irreal” vive a desafiar os cânones da cultura europeia conhecida pela personagem narradora.

A primeira descrição do indígena feita pela personagem coincide, de alguma forma, com a abordagem feita por Caminha em relação aos nativos. Tanto na Carta quanto no romance, surge o espanto diante do outro. No texto de Caminha, este estranhamento revela-se na abundância de detalhes utilizados na caracterização do nativo. Em **Desmundo**, não se pode esquecer, o ponto de vista é o da jovem mulher e a comparação em espelho é inevitável. São observados os cabelos, e as “vergonhas” de cima e de baixo, sabendo ser assim também Oribela “como fora a desnudada, a ser em um espelho”.

A personagem do romance, entretanto, mescla a primeira descrição do indígena ao que já ouvira dizer sobre eles. Surgem crenças populares, tais como: *diziam dar uma febre muito maligna se as fodessem nos dias de lua quando lhes havia sob os cabelos uns cornos pequenos.* (p. 39) Oribela vê pela primeira vez o nativo, mas existe, já, um imaginário construído sobre eles.

Mesmo que a Carta hoje seja lida enquanto texto fronteiroço entre a ficção e a história, Caminha a escreve sempre tendo em mente a figura do destinatário a quem ele se dirige – o rei de Portugal. O conteúdo da Carta, apesar de permitir algumas liberdades, tais como as “vergonhas”, assume um certo compromisso quanto ao uso de uma linguagem mais próxima da oficial, diferentemente do discurso do romance, sempre plurilingüe.

O entrecruzar com o discurso histórico se dá, ainda, nas referências a crenças, como a das Ilhas Afortunadas: *esperanças enganosas, como a das tais Ilhas Afortunadas, pelo Senhor das trevas remotas.* (p. 17) Antes do século XII, segundo Luis Krus, o oceano era visto como um mar que circundava a terra, composta pela justaposição da Europa, da Ásia e da África e era praticamente omitido nas representações cartográficas. Nos séculos XII e XIII, há um avanço na cartografia, que representa o litoral dos continentes, nos quais se passa a localizar uma série de cidades, reais ou não. Nos traços ondulados que passam a representar o mar exterior, surgem estas tais ilhas, principalmente nos mapas-mundo. Estas ilhas teriam sido percorridas por santos, eremitas e monges e receberiam nomes e legendas a eles relacionados. O mar é visto como um lugar sagrado em que se pode, de repente, encontrar o Paraíso³⁹.

No romance, fragmentos surgem para atestar o imaginário referente à Terra e ao mar. Em uma destas passagens, apreende-se o imaginário popular em relação a estes temas, na época em que se passa a narrativa, ainda tão controversos:

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 de que dava mostras a redondeza da Lua e do Sol. Réferir 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 era liso e reto. E acabava no mar oceano. (p. 19)

As “falas opostas” entre os oficiais, vozes representadas pelo discurso de Oribela, revelam a resistência de um imaginário que duvida das novas concepções relativas à forma da Terra e também à confiabilidade na navegação do mar. O discurso do romance permite ir além de uma tradição historiográfica que separa totalmente a forma de ver o mundo na Renascença da cosmovisão medieval. Quando se ouvem as “falas

³⁹ KRUS, Luis, Op. cit., p. 99.

opostas” do romance de Ana Miranda, percebem-se, em pleno século XVI, resquícios do velho mundo medieval.

Como foi visto anteriormente, entre o romance de Ana Miranda e os documentos escritos por viajantes e cronistas, dá-se uma intensa relação intertextual. Nestes documentos, também se percebe muito da concepção medieval do mundo. Conforme Peloso, as viagens são representadas por uma metáfora que se apresenta em dois planos convergentes: o realismo das crônicas e, ao mesmo tempo, uma paisagem grotesca a que se mesclam recordações literárias e ilusões fabulosas⁴⁰.

Esta concepção fabulosa do mundo pode ser apreendida, por exemplo, em uma das crônicas do período “História da Província de Santa Cruz”, de Pero Manuel Gandavo, na parte em que o cronista narra a aparição de um monstro marinho, que se matou na Capitania de São Vicente, ano 1564.

O cronista descreve assim o monstro marinho:

*levantou-se direito para cima como um homem, ficando sobre as barbatanas do rabo ... Era quinze palmos de comprimento e semeado de cabelos pelo corpo, e no focinho tinha umas sedas muito grandes como bigodes*⁴¹.

Em nota de rodapé à crônica, afirma-se que este monstro marinho a quem o cronista chama Upupiara provavelmente pertenceria às lendas indígenas e, mesmo assim, foi incorporado aos textos de outros cronistas da época, tais como Gabriel Soares Gandavo e Fernão Cardim.

Quando Oribela fala sobre a nova terra, esta concepção fabulosa do mundo, muitas vezes associada à religiosidade, remete às ilusões fabulosas de que trata Peloso:

⁴⁰ PELOSO, Silvano, Op. cit., p. 48.

⁴¹ VOGT, Carlos e LEMOS, José Augusto Guimarães. **Literatura comentada : cronistas e viajantes**, p. 31.

era padre de andar em cima das águas (...) avoava com asas que lhe nasciam (...) que, se lhe lançavam flechas, estas voltavam no rumo de quem as atirava (...) e que havia, neste país, uma rocha onde passara São Tomé, que diziam Zomé e ficaram as marcas de seus pés ali figuradas, para onde ia o povo aos domingos refrescar. (p. 45)

Às ilusões fabulosas, entretanto, coaduna-se o realismo perceptível, por exemplo, nos relatos de Jean de Léry acerca das cerimônias antropofágicas promovidas pelos indígenas:

todas as partes do corpo, inclusive as tripas depois de bem lavadas, são colocadas no moqué, em torno do qual as mulheres, principalmente as gulosas velhas, se reúnem para recolher a gordura que escorre pelas varas (...) lambem os dedos e dizem: iguatu, o que quer dizer: “está muito bom.”⁴²

Este realismo na descrição dos festins antropofágicos dos indígenas assemelha-se à descrição feita por Oribela da figura de Francisco de Albuquerque: *Feito os mais da terra. Seu aspecto era o de um cão danado, lhe faltavam dentes, tinha pernas finas, nariz quebrado, da cor de um desbotado de seus olhares. (p. 55)*

Nestes aspectos, a mistura do ilusório à visão realista sobre o contato com a nova terra e com o que nela existe, mais uma vez, remete ao contato intertextual entre o romance e as crônicas de viagem.

Ocorrem muitas outras referências aos textos históricos acerca dos primeiros anos da nova terra, como a presença dos desorelhados (degredados) junto aos habitantes da terra brasileira e, também, a personagens pertencentes à família de nobres portugueses da Capitania de Pernambuco do século XVI, tais como Dona Brites, esposa de Duarte Coelho, donatário desta capitania e, no romance, tia de Francisco de Albuquerque. Ao vermos o nome de Dona Brites de Albuquerque figurar entre as personagens do romance, temos como localizar o espaço do Brasil em que se passa a história: Pernambuco.

⁴² VOGT, Carlos e LEMOS, José Augusto Guimarães, *Op. cit.*, p. 77.

O nome de Francisco de Albuquerque figura, na história colonial brasileira, ao lado do nome de Afonso de Albuquerque (? – 1515), um dos maiores navegantes e conquistadores do século XVI, governador da Índia portuguesa de 1509 a 1515, além de pensador, escritor e poeta. Com ele, Francisco de Albuquerque foi à Índia em 1503. Se levarmos em conta o fato de que os homens iam viajar ainda muito jovens e de que as mocinhas casavam-se com homens bem mais velhos, é provável que este Francisco de Albuquerque seja o mesmo da história colonial. Isto, entretanto, não assume, como no texto histórico, importância fundamental, uma vez que, ao romancista, é dada uma liberdade maior no trato com as questões da história.

Esta liberdade, entretanto, não se dá somente no fato de que o romancista pode inventar personagens que não existiram, colocar, em uma mesma narrativa, figuras históricas pertencentes a épocas diferentes, experimentar um foco narrativo diverso daquele adotado pela história tradicional, mas, além disso, no trabalho com a linguagem. Até que ponto os efeitos desta linguagem diferem ou aproximam o discurso literário, neste caso, o romance de Ana Miranda, do discurso histórico?

A aproximação entre o discurso literário e o discurso histórico feita por Hayden White se dá a partir do momento em que este encara o trabalho histórico como uma estrutura verbal na forma de discurso narrativo em prosa que comporta um conteúdo estrutural profundo, geralmente poético e, além disso, lingüístico⁴³. Para o estudioso, a literatura poderia prestar uma valorosa contribuição, no que concerne à redefinição do papel da história e do historiador.

Ao historiador caberia, então, abrir-se às contribuições que a literatura, bem como outras disciplinas (a lingüística, a sociologia ...) podem oferecer. Quanto ao aprendizado com a literatura, diria respeito à possibilidade de explorar ao máximo os

⁴³ WHITE, Hayden. Op. cit., p. 11.

recursos que a linguagem oferece. Esta valorização do intercâmbio da história com outras disciplinas se dá principalmente porque, na visão de White, a história é uma atividade intelectual, ao mesmo tempo poética, científica e filosófica.

Conforme Lloyd & Kramer, este intercâmbio sugerido por White faria com que o historiador aprendesse, ainda, com a literatura e, principalmente, com o romance, o fenômeno elementar do discurso romanesco: a de que a palavra é a voz. É ainda Kramer a afirmar que, segundo La Capra, a abordagem dialógica da história possibilitaria o diálogo entre os discursos diversos: “o diálogo entre idéias opostas dentro de textos específicos, o diálogo entre historiadores e o passado, ou o diálogo entre textos e contextos”.⁴⁴

Parece ser neste ponto, então, que o discurso do romance **Desmundo** se diferencia do discurso histórico. Em primeiro lugar, porque pode ser lido enquanto fala, voz, numa concepção bakhtiniana e, em segundo lugar, porque é visto como representação de linguagens, vozes em confronto, guardando, em seu interior, uma infinidade de línguas e linguagens⁴⁵.

⁴⁴ KRAMER, Lloyd S. “Literatura, crítica e imaginação histórica : o desafio literário de Hayden White e Dominick La Capra”. In: HUNT, Lynn. **A nova história cultural**, p. 154.

⁴⁵ BAKHTIN, Mikhail, *Op. cit.*, p. 74.

CAPÍTULO II

“O DISCURSO DE ORIBELA ENQUANTO DESDOBRAMENTO E PROLIFERAÇÃO”

2.1 Diversidade de vozes e obliteração do significante

Ao propor uma leitura do texto de Ana Miranda enquanto linguagem poética dupla, caracterizada por um constante desdobrar-se, reenvio-me a forma como as diversas vozes manifestam-se a partir da voz de Oribela e atrevo-me a pensar a voz da personagem central enquanto proliferação de vozes.

Sarduy, ao tratar da proliferação, marca de textos neobarrocos e recurso presente em **Grande Sertão Veredas**, de Guimarães Rosa, entende-a, em Rosa, enquanto a utilização de uma cadeia onomástica para designar o significado “Diabo”.⁴⁶ Tal cadeia remete à utilização de atributos diversos que vão enriquecendo a percepção do leitor em relação ao significado. A proliferação está intimamente relacionada à metáfora – decifração exigida pela leitura – e que se caracteriza pela ausência do significante. O trajeto em torno do ausente se faz a partir de um transbordamento de palavras cujo prolongamento se dá “ad infinitum”, através de um desdobramento do significante ausente, ou seja, do objeto representado. A obliteração deste significante não se dá somente pela substituição, mas por uma cadeia de significantes que progride metonimicamente.

⁴⁶ SARDUY; Severo, Op. cit., p. 166.

Se compreendo o discurso de Oribela enquanto proliferação, entendo-o como um discurso que circunscreve ausências, através da presença de vozes conflitantes. Que ausências se obliteram a partir do discurso proliferador da personagem narradora? Penso que são diversas as ausências obliteradas, tais como, a impossibilidade da compreensão do mundo que a ela se mostra e a si mesma, enquanto ser e como parte do processo colonizador. Parece faltar, sempre, à personagem, o objeto parcial, numa concepção freudiana. Para Freud, este objeto estaria relacionado à idéia do seio materno e até mesmo dos excrementos.

Em sua Conferência XX **A Vida Sexual dos Seres Humanos**⁴⁷, Freud trata da importância do seio materno para a vida sexual do ser humano e afirma que o ato de sugar o seio materno é de extrema significação para o bebê, porque, de uma só vez, ele satisfaz duas das grandes necessidades vitais do homem: o alimento e o prazer. O seio materno é o primeiro objeto do instinto sexual e existe uma grande relação entre esse primeiro objeto e as escolhas que virão depois. A partir do seio materno, a criança busca, em seu corpo, outras zonas erógenas que lhe possam oferecer prazer, comportando-se de maneira auto-erótica.

Na mesma conferência, o psicanalista afirma que o que demonstrou sobre o valor do seio materno fica valendo também para as excreções que causam, da mesma forma, sensações prazerosas. Neste ponto, os bebês entram em conflito com o mundo externo, que muito interfere no intuito de fazê-lo desistir dessas fontes de prazer, entendendo a defecação e a urina como algo vergonhoso que deve ser escondido.

Este objeto parcial – seio materno, excremento – conforme Sarduy, é substituído, no barroco, por seu equivalente metafórico “ouro”, matéria constituinte e

⁴⁷ FREUD, Sigmund. **Conferências introdutórias sobre psicanálise (Parte III)**, Vol. XVI, (1916-1917), p. 367-368.

suporte simbólico de todo barroco”.⁴⁸ Daí decorrer a idéia de a superabundância barroca estar relacionada à idéia do erotismo, do homem que se entrega ao prazer. O ouro, abundante em várias obras artísticas barrocas, seria substituído pela abundância da linguagem, por exemplo, no texto literário. Mesmo sem afirmar ser barroca ou neo-barroca a obra de Ana Miranda, posso utilizar algumas contribuições dos estudos sobre barroco para uma leitura de algumas ocorrências que despertam minha atenção no texto.

Penso, por exemplo, no que diz respeito à palavra “ouro”, metáfora equivalente ao objeto parcial perdido, e penso no nome Oribela, originado da evolução do étimo latino “aurum”, correspondente, por evolução, a ouro, cujo registro coloquial / popular se faz “oro”. Oribela resulta, portanto, do amálgama ouro/oro e bela. Oribela é ausência, tentativa de compreender-se:

Mas nem era eu a que me mostrava dia após noite, nem sabia muito eu mesma nem havia de saber ninguém mais. Que meu vencimento no mundo era ser mistério. Vivia eu metida dentro de mim para saber o fundo e para onde endereçavam meus pensamentos e por que entradas vinham as palavras alheias, as boas e as impuras, que rotas tomavam, alcançar minhas verdades, meus remansos, alturas, abrigos, saber como não entrarem em mim e me descobrirem. (p. 74)

Há, neste fragmento, uma alusão direta às diversas vozes, “palavras alheias” que se misturam, para determinar-lhe o rumo a ser tomado. Na personagem, há o desejo de alcançar sua verdade, mas esta verdade, esta essência, objeto perdido, está distante demais, está ausente.

A ausência, em Oribela, reflete-se no desdobramento de vozes, que, além de estarem mescladas são, muitas vezes, inconclusas. São interrompidas, quando Oribela passa, rapidamente demais, de um plano a outro, como, por exemplo, do plano das negações feitas pela voz da Igreja aos desejos do corpo, como no fragmento a seguir:

⁴⁸ SARDUY, Severo, *Op. cit.*, p. 176.

Aquele que semeia, colhe. E disse o padre, que era de missa e sermão. Quem quiser viver neste mundo, perderá a si mesmo por amor de Deus nesta vida, na verdadeira vida, possuirá a si mesmo. E ir para o 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 por cilícios, em si de si mesmo, de si mesmo a si, sem malícias, enfermidades. Não pude mais ouvir tal em mim o ardor. (p. 17)

A voz da igreja é truncada pela voz de Oribela, no momento em que a personagem afirma não poder mais ouvir a voz do padre, uma vez que as exigências impostas entram em conflito com os desejos corporais. São vozes em confronto que se farão presentes, em muitos momentos, através do desdobramento da voz de Oribela. Vale salientar, ainda, a voz da Igreja, repleta de intertextos bíblicos, como na frase “Quem semeia colhe”, uma alusão direta à Parábola do Semeador.

Estas vozes em confronto remetem-me ao estudo sobre romance polifônico, de Mikhail Bakhtin, no que diz respeito ao fato de o romance ser entendido, por ele, enquanto “representação dos sujeitos falantes e de seus universos dialógicos”⁴⁹, o romance plurilingüe. Não se pode, entretanto, entender plurilingüismo apenas como reprodução demarcada do diálogo das personagens. É possível estender o conceito de plurilingüismo para além da mera reprodução da fala das personagens, entendendo-o, também, como a possibilidade de discursos dentro de discurso.

2.2 Discurso dentro de discursos: provérbios e outros

Se os discursos se imbricam dentro de outros discursos, torna-se pertinente afirmar que os discursos proliferam, desdobram-se, e tentar uma aproximação entre o conceito de proliferação e o conceito de polifonia. No romance de Ana Miranda, esta

⁴⁹ BAKHTIN, Mikhail. *Questões de estética e de literatura : a teoria do romance.* p. 163.

proliferação de vozes aproxima-se do plurilingüismo bakhtiniano, e o romance enreda a polifonia, numa composição unitária: a voz de Oribela.

Esta polifonia /proliferação de vozes caracteriza-se, também, pelo aproveitamento, no interior do romance, de variados gêneros discursivos, por exemplo, os provérbios que entram na composição do discurso da personagem e possuem uma origem popular, portanto, passam a representar, ao mesmo tempo, uma voz anônima e a voz que se apropria deles. Três provérbios presentificam-se no fragmento textual escolhido:

No que me fez cortesia. Mas nem dobrou minha alma em joelhos, nem desvendou meu coração em seus traços. Guarda tuas misérias como secretas, do que não te arrependerás. Mais língua, mais dor. Tudo vem em seu tempo e os nabos pelo Advento. Não és dom Diniz, que fez tudo o quanto quis. E me fez beijar uma cruz. Não gostaste da saia, menina? Não basta uma formosura desta para ti? Que mais queres? (p. 59)

Como se pode perceber, a separação entre a voz de Oribela e a voz da outra personagem, Dona Brites, é bastante tênue. Torna-se observável pelo sentido autoritário da forma verbal imperativa “guarda”, a anunciar a autoridade da esposa do governador da capitania. Esta autoridade manifesta-se, ainda, no uso dos provérbios: “mais língua, mais dor”, “Tudo vem ao seu tempo e os nabos pelo Advento”, “Não és dom Diniz que fez tudo o quanto quis”.

Segundo Câmara Cascudo, a natureza do provérbio está intrinsecamente ligada à oralidade pela própria etimologia da palavra: “pro verbum”⁵⁰. O folclorista equívale o provérbio a palavras tais como adágio, aforisma, máxima, anexim e ainda salienta o valor de direção moral do mesmo, equivalendo a uma advertência, a uma regra de conduta, exatamente pelo modo utilizado na fala de Dona Brites. Como o provérbio caracteriza-se por ser fala anônima, surgida no seio de uma comunidade, o uso destes

⁵⁰ CASCUDO, Luis da Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro*, p. 639.

provérbios acentua o caráter de proliferação da linguagem do romance. Quantas vezes se presentificam na formulação do adágio e, além do mais, quanto diálogo se apresenta no interior deles.

Para uma leitura mais atenta, escolho os provérbios: “Tudo vem a seu tempo e os nabos pelo Advento” e “Não és dom Diniz, que fez tudo o quanto quis”.

O primeiro fio dialógico que pode ser buscado está relacionado ao discurso judaico – cristão, pela referência à palavra “Advento”, período das quatro semanas anteriores ao Natal, fixado pela Igreja católica para a preparação espiritual, compatível com a festa⁵¹ e símbolo da espera o povo judeu pelo Messias, durante quatro mil anos.

Outro diálogo com o texto religioso pode dar-se a partir do fragmento “tudo tem seu tempo”, que me remete ao intertexto religioso referente a Eclesiastes 3, 1 a 8: *Todas as coisas têm seu tempo e todas elas passam debaixo do céu segundo o termo que a cada uma foi prescrito. Há tempo de nascer e tempo de morrer (...).* Não há por que lutar contra este tempo que se caracteriza pelo sentido de organização e de espera na fala proverbial, legitimado pelo discurso bíblico e, para parodiar outro provérbio, digo: a voz anônima é a voz de Deus!

Como construção da oralidade, o provérbio requer memorização rápida. Em sua construção, comparecem as rimas que, mesmo imperfeitas, continuam a cumprir seu papel. Estas rimas são utilizadas no final de orações coordenadas e curtas, em outras palavras, o provérbio possui uma estrutura gramatical simples.

Segundo Irene Machado, o provérbio caracteriza-se por ser uma forma literária que traz, em si, uma experiência fruto da cultura popular. Ainda a mesma autora atenta para o fato de que quem enuncia um provérbio, o faz com um tom de voz superior,

⁵¹ HOLANDA, Aurélio Buarque. *Novo dicionário Aurélio da Língua Portuguesa*, p. 51.

como se a pretensa “verdade” da frase proverbial estivesse acima de dúvidas⁵². Na voz de Dona Brites, é este “tom” de voz superior que se percebe: como duvidar de uma voz proverbial que está acima do tempo?

Outro provérbio que também possibilita uma análise significativa é “Não és dom Diniz que fez tudo o quanto quis”. Além do recurso à moralidade: “não é possível fazer tudo o que se quer nesta vida”, vale lembrar o recurso às rimas perfeitas nos finais de “Diniz” e “quis”. Entretanto, o aspecto que, em minha visão, se destaca, neste adágio, é a referência a El Rei D. Diniz, o rei trovador do Portugal medievo, autor de muitas cantigas de amor e de amigo. Surgem, a partir da referência ao nome do rei trovador, os sons das cantigas medievais que parecem embalar ainda, mesmo que na memória, o Portugal renascentista.

Além dos provérbios analisados neste fragmento, surgem outras falas proverbiais, mas, neste instante, quem se apropria delas é a personagem narradora, numa atitude reflexiva que busca consolo nas vozes anônimas. Não há como fugir ao destino: o casamento com um homem mais velho e que não é amado por ela. Resta à personagem acomodar-se, pelo menos por algum tempo, ao papel a ela destinado pela cultura da sociedade em que vive.

Neste mundo não há prazer permanente, nem tristeza que logo se esvaeça, assim como as coisas todas têm fim e termo. E se diz. Quem vai ao longe casar ou vai enganado ou vai enganar. Veio um mau augúrio em mim, uma tristeza tão grande como me tivessem dado uma pena de açoites, na lembrança o que diziam. Para enriquecer, tudo é bem. (p. 61)

As vozes dos provérbios, por representarem vozes de uma comunidade, passam a determinar o modelo cultural de comportamento a ser seguido pela personagem.

⁵² MACHADO, Irene. **A literatura e redação** : conteúdo e metodologia da Língua Portuguesa, p. 59.

São vozes internalizadas, o discurso dentro do discurso, a corroborarem o papel cultural significativo assumido pelo casamento naquela sociedade. “Neste mundo não há prazer permanente, nem tristeza que logo se esvaeça, assim como todas as coisas têm fim e termo”. Há um destino a ser cumprido, e o tempo de tudo se encarrega. “Quem vai ao longe casar ou vai enganado ou vai enganar”. Por que procurar longe o marido que pode estar tão próximo? Novamente, a voz popular e anônima veiculada pelo provérbio passa a ter valor de verdade dentro dos princípios daquela cultura. É quando a voz dos provérbios me leva à busca da *significação do matrimônio para a cultura da época*.

Conforme Mary del Priore, o casamento assume, aos poucos, um valor importante para as sociedades dos séculos XVI, XVII e XVIII. Estava associada à urgência de povoamento das capitâneas. O discurso da Igreja exaltava o matrimônio por razões óbvias: justificar seu trabalho burocrático e, ao mesmo tempo, afirmar seu poder nas novas terras. O equilíbrio desta instituição resultaria da adoção, por parte dos cônjuges, dos papéis a serem desempenhados por eles: o marido dominador e a esposa submissa. Mesmo que as mulheres ficassem por muito tempo à frente de seus lares, uma vez que os maridos, muitas vezes, embrenhavam-se nos sertões, a Igreja propõe uma regulamentação da situação da mulher, fazendo-a “casada”, ou seja, “mãe ideal”. Seja em relação às mulheres donas de seus fogos, seja em relação às moças solteiras que se iam casar, está relacionado um perfil estabelecido pela sociedade com aquiescência, não só das vozes da Igreja, mas também, conforme já visto em capítulo anterior, da própria medicina. Com relação ao casamento, muitos moralistas aconselhavam, inclusive, manter o amor fora do casamento, sob o risco de subverter o caráter da instituição⁵³.

As vozes dos provérbios, como se pode perceber, refletem a importância assumida pela instituição do casamento no século XVI, bem como a maneira como as

⁵³ PRIORE, Mary, *Op. cit.*, p. 124.

vozes do grupo a que ela pertence determinam as formas de agir culturalmente aceitas e isto pode ser ainda observável na frase: “E se diz”. A indeterminação do sujeito corrobora, ainda mais, o caráter anônimo do provérbio e das vozes que são responsáveis por ele, enquanto comunidade.

Nos dois fragmentos analisados, apreende-se a proliferação de vozes, no que diz respeito às vozes representadas pelos provérbios, mas, além disso, pela proliferação de vozes inconclusas, a sinalizarem a ausência da compreensão do ser/estar no mundo. Há um coração que não é desvendado, apesar das vozes que o circunscvem, porque a circunscrição, aqui, não quer dizer delimitação, mas enredamento.

Através da proliferação de discursos, manifesta-se o discurso colonizador branco masculino, o discurso colonizador branco feminino, o discurso do indígena feminino, o discurso do Mouro Ximeno e, além destes, outros mais, tais como o da Igreja e o da voz popular. Na manifestação destes discursos, sempre a marca da inconclusão e da ausência do significante que se procura compreender.

O discurso branco masculino se apresenta através da voz de Francisco de Albuquerque, mas não só através dele. Este tipo de discurso se faz presença, também, através da voz da Velha e da voz de Dona Brites, que, embora mulheres, fazem, de seu discurso, porta-voz do discurso masculino branco colonizador. Durante o capítulo anterior, uma leitura de um fragmento do discurso da Velha já foi realizada. Da mesma forma, no presente capítulo, lê-se um excerto do romance que representa a voz de Dona Brites. Em ambos, a voz que se ouve é aquela que determina o papel da mulher no processo de colonização de acordo com o que se estipulava para ela. A voz da Igreja, no dia do casamento de Oribela com Francisco de Albuquerque, é concretizada pela voz do bispo e também corrobora o discurso branco masculino colonizador em alguns excertos. “Os esposos têm poder sobre as esposas e suas filhas(...)”. *Que juntassem os da mão*

direita com as da mão esquerda, fossem em suas vidas, jazeados de caridade, pasmados da majestade do matrimônio divino. A fazer filhos abençoados na alvura da pele. (p. 73)

A voz do bispo coaduna-se à voz dos provérbios já focalizados anteriormente, especificamente àqueles que tratam do valor do matrimônio, para que se cumprissem os projetos do Estado e da Igreja. A necessidade de povoamento da nova terra fica bastante explícita na última frase e vale lembrar, ainda, o papel assumido pela maternidade no nicho das populações femininas. Se, para o discurso masculino a maternidade assumia importância em virtude da urgência do povoamento e estava associada ao sexo utilitário, para as mulheres, seu significado era diverso.

Conforme Mary del Priore, a maternidade assume, para as mulheres, no Brasil Colônia, vários significados: era encarada como uma forma de as mulheres resistirem à solidão, uma vez que aos filhos elas se uniam no interior dos lares; era a única forma de realização a elas permitida e, além do mais, influenciava no surgimento do que Mary del Priore chama de solidariedade de gênero em virtude das trocas e ajudas mútuas por parte das mulheres, tanto no que dizia respeito à gravidez e ao parto, como no que estava relacionado ao desafio de cuidar dos filhos⁵⁴.

A narrativa de Ana Miranda proporciona, ainda, a manifestação do discurso que o pós-modernismo denomina ex-cêntrico, o discurso das margens, como, por exemplo, na história da indígena Temericô e no discurso do mouro.

Na história tradicional da formação do povo brasileiro, são apontados, como formadores, os portugueses, os índios e os negros. E as outras etnias? Qual o papel desempenhado por elas?

Quanto à história de Temericô, algumas questões merecem ser analisadas. Se, no primeiro capítulo, já se observa que sua história, mesmo anterior ao tempo dos

⁵⁴ PRIORI, Mary, Op cit. p. 17.

portugueses, é narrada por Oribela, e a voz indígena praticamente é ausente, a não ser por alguns termos devidamente traduzidos pela narradora, há que se perguntar: até que ponto o ex-cêntrico, neste caso, a indígena, se manifesta? Penso que o discurso de Temericô seria muito mais significativo, se pudesse ser narrado na língua indígena. Entretanto, se assim o fosse, quem o entenderia? Esta última questão corrobora o que no capítulo antecedente se disse sobre as linguagens em confronto: o gradativo desaparecimento da língua indígena.

Quando o discurso do mouro Ximero se manifesta, isto se faz também de forma entrecortada pelo discurso da personagem-narradora. Discursos estes representantes de culturas extremamente diferentes, principalmente no que diz respeito ao aspecto religioso. Gilberto Freyre em *Casa Grande e Senzala*, fala sobre o “ódio ao mouro”, uma vez que os mouros, tal como indígenas, ingleses, franceses, holandeses eram considerados infiéis. Este ódio não assume, em seu real sentido, um significado étnico, mas se manifesta contra os que eram considerados hereges. É o ódio dos cristãos contra os infiéis. Para Freyre, o herege é escolhido como um espantalho a garantir a unificação moral e política do povo português. Se o estrangeiro não representasse perigo religioso, seria aceito, inclusive, nas terras da América Portuguesa, até mesmo devido à própria formação do povo português, povo extremamente miscigenado⁵⁵. Portanto, é o conflito religioso que se enuncia com clareza no encontro/desencontro entre o discurso do mouro e o discurso de Oribela:

que o mundo e a natureza eram de uma ordem perfeita, tudo fora designado por um só criador e tudo se parecia, embora nada fosse igual e que todos os homens de todos os países eram filhos do mesmo pai. Assim meu peito tremeu, de ter entendido estar ele me querendo converter ao catecismo de sua maldita seita e tapei os meus ouvidos, ao que ele se calou arrependido. (p. 171)

⁵⁵ FREYRE, Gilberto. *Casa-Grande e Senzala*, p. 192-193.

Durante o romance, sempre que Oribela se refere ao mouro, deixa transparecer as desconfianças contra aquele que adorava a bezerra de ouro: *Ainda mais sendo da maldita raça de Mafamede, se é que era da tal religião de paganismo.* (p. 171)

Ao abrir espaço para o discurso do mouro, Oribela desafia suas crenças e valores. Por intermédio dele, a portuguesa fica sabendo não existirem muitas coisas em que acreditava: “brasilos” que tinham olhos e bocas no peito, o homem peixe, coberto de escamas, mulheres de duas cabeças e que tinham os pés para trás, homens com patas de cabra, sereias que encantavam, orelhas que iam até o chão, etc... etc...

Ao mesmo tempo em que ouve a voz de Ximeno, vive a desconfiar de que ele é o próprio demo a enfeitiçar-lhe a alma. Oribela afirma: *Se era Ximeno um feiticeiro, se mal fizesse, haver de fazer menos que meu coração alojado de vozes* (p. 173) Se o mouro apresenta perigo, mais ameaçadoras são “outras” que vivem dentro dela.

2.3 Oribela: a alma como dobra

Aqui, sim, a dobra deleuziana⁵⁶ adquire um significado maior. Aproprio-me deste conceito, especificamente, para compreender o duplo em Oribela e, mais especificamente ainda, para compreender sua alma como dobra, que vai ao infinito. Durante o romance, por várias vezes, Oribela menciona as vozes que habitam dentro dela: “um temor me deu, havia umas vozes dentro de mim, que eu não queria ouvir”,

... dona Isobel que em mim estava hóspede e a mim chamava no fundo do mar, assim, assim, sem dizer palavras, só com as mãos feito puxando a minha alma”; “se não fosse eu a falar e sim a outra que vivia dentro de mim, a mais entendida do mundo e das verdades, como que um meu anjo, a me querer tomar das garras do encantamento. (p. 65 e 186)

⁵⁶ DELEUZE, Giles, Op. cit., p. 13.

Por ser habitada por vozes diversas, a alma de Oribela comporta-se como um labirinto, “que é múltiplo, especificamente porque tem muitas dobras, é dobrado de muitas maneiras”.⁵⁷ Se penso nas maneiras como a alma de Oribela se dobra, vejo que o duplo na personagem pode ser representado pela divisão entre a altercação de conhecer-se enquanto ser e o compromisso de ser aquilo que a sociedade espera dela. Desta impossibilidade de resolução do conflito, de encontrar o objeto perdido, deriva a imagem do coração múltiplo, alojado de vozes, composto por partes diversas. Que partes dela ela desconhece e que a guiam?

Encontro, de certa forma, o tema da duplicação, em “Cartas de Amor” de Sórora Mariana Alcoforado, escritora do Barroco português que, em suas cartas ao oficial francês, deixa expressa sua angústia diante da impossibilidade da realização do amor, em virtude de sua condição religiosa. A freira, em um fragmento de sua terceira carta, afirma: “Já nem sei o que sou, nem que faço, nem o que desejo” Espedçam-me mil emoções contrárias!⁵⁸ Entendo estas mil emoções contrárias como as diversas vozes que entram em desacordo a quererem, cada uma delas, determinar-lhe um caminho. A freira, no século XVII, tal como a personagem Oribela, no século XVI, vive um grande conflito, a buscar a saída no labirinto da alma.

Deleuze trata da concepção da alma, para Leibniz: as almas racionais não têm janelas que dêem para fora; na montagem barroca, localizam-se no andar de cima, sobre o andar de baixo, representante da matéria. Se o andar de cima é fechado, o andar de baixo possui janelas que permitem ver o que há dentro dele. Apesar de o andar de cima ser cego e fechado, é, entretanto, ressoante como um salão musical e consegue traduzir em sons os movimentos de baixo. Ou seja, entre o labirinto da alma e o labirinto da matéria há

⁵⁷ DELEUZE, GILES. Op. cit., p. 14.

⁵⁸ MOISÉS, Massaud. A literatura portuguesa através dos textos, p. 194.

comunicação. Esta altercação alma versus corpo se torna evidente, tanto em Oribela quanto em Sórora Mariana Alcoforado.

Em Oribela, este diálogo entre corpo e alma é freqüente, como no excerto:

Já estou tão cegada pela porta de meus olhos que não vejo senão deleitos, folganças do corpo, louvores, graças prazantes e meu coração endurecido, entrevado sem saber amar ou odiar. Assim como o azeite acende o lume, a vista acende o desejo. (p. 11)

Através da “porta dos olhos”, o andar de baixo, o material, neste caso, o corpo, comunica-se com a alma da personagem. É da comunicação entre a alma e a matéria que surge o desejo de deixar que o corpo possa gozar os prazeres que a nossa terra parece oferecer. Entretanto, sua alma, dominada pelo desejo e pelo sonho, é sempre maior que seu corpo e, às vezes, parece já estar distante dele: *Dá a mim a graça de muitas lágrimas com que lavar o meu sonho, maior que meu corpo (p. 11)* e *tínhamos em uma parte o corpo e noutra o coração*. Porque a alma de Oribela é maior que o corpo, além de abrigar diferentes vozes, ela, tal como a dobra leibniziana, vai rumo ao infinito: *E disse eu. Que minha alma se recolhe ao longe, além de acima daquelas estrelas (p. 96)*. A intensificação da idéia de infinito surge com o uso enfático de locuções com valor adverbial “ao longe” e “além de acima” e pode, ainda, ser perceptível neste fragmento: *que meu corpo fosse lançado ao mar, onde as correntes levassem aonde estava a minha alma. (p. 196)*

Em Sórora Mariana, as vigílias e mortificações procuram aplacar a recordação dos íntimos prazeres desfrutados com o amado, ou seja, corpo e alma encontram-se em constante conflito, daí as múltiplas vozes a habitarem seu íntimo.

Associada à idéia da alma como múltipla, vejo as idéias de Jung, primeiramente exploradas por Freud, sobre a existência de uma psique inconsciente, apesar de muitos cientistas e filósofos negarem sua existência. Para Jung a aceção de que

a existência do inconsciente pressupõe a existência de dois “sujeitos” (personalidades em linguagem comum) no mesmo indivíduo está correta. Jung vê, como uma das maldições do homem moderno, esta divisão de personalidades, sem que isto se constitua um sintoma patológico⁵⁹. A alma se torna labirinto, porque suas dobras não foram de todo desvendadas, há muito que se saber sobre ela, ou sobre elas.

Uso a palavra “elas” porque, conforme Jung, certas tribos acreditam que o homem tem várias almas. Herdaram este pensamento de povos primitivos, segundo os quais cada um deles é constituído de várias unidades amalgamadas, mesmo que distintas⁶⁰.

O mesmo psicanalista cita o exemplo dos índios “pueblos” que acreditam ser filhos do Sol, o Pai. Sua existência, portanto, não se torna limitada, e isto permite-lhes um desdobramento das suas personalidades e dá-lhes um sentido maior para suas existências.

Para Jung, estes exemplos reforçam a idéia de que a psique é fragmentária, impossível de ser vista como unidade⁶¹, mas sempre como desdobramento. Este desdobramento da psique envia-me à produção poética de Fernando Pessoa e seus heterônimos, marcada por um intenso desdobramento que dá origem aos seus tão falados heterônimos. Neste poeta, a dupla personalidade é extrapolada e surge uma polipersonalidade. No “Livro do Desassossego”, “escripto por Vicente Guedes, publicado por Fernando Pessoa” ou “composto por Bernardo Soares, ajudante de guarda-livros na cidade de Lisboa/ por Fernando Pessoa”, há, por várias vezes, referência ao tema do múltiplo.

Bernardo Soares, semi-heterônimo ou personalidade literária criado por Fernando Pessoa revela, de forma clara, a dialética entre o “eu” e o “outro”. É chamado

⁵⁹ JUNG, Karl G. *O homem e seus símbolos*, p. 23.

⁶⁰ *Ibidem*, p. 24.

⁶¹ *Ibidem*, p. 25.

por Pessoa de semi-heterônimo porque, segundo o poeta, “não sendo personalidade dele, é, não diferente da dele, mas uma simples mutilação dela”. Do semi-heterônimo Bernardo Soares, leio:

Criei em mim varias personalidades. Crio personalidades constantemente. Cada sonho meu é imediatamente, logo ao aparecer sonhado, encarnado n'uma outra pessoa, que passa a sonhal - o, e eu não.

Para criar, destruí-me, tanto que me exteriorizei dentro de mim, que dentro de mim não existo senão exteriormente. Sou a scena viva onde passam varios actores representando varias peças.⁶²

Fernando Pessoa desdobra-se em heterônimos, um destes heterônimos (ou seria semi-heterônimo?) assume-se como desdobramento, o que denuncia, acima de tudo, o caráter do múltiplo, não por dividir-se em partes, mas pelas maneiras como sua personalidade se dobra, nas diversas vozes que falam em seus versos e buscam uma compreensão do mundo.

Se estendo um pouco mais o tema do desdobramento, do múltiplo, encontro-me com Florbela Espanca, outra poeta portuguesa. José Régio aponta, na poesia de Florbela, a impressão de transbordamento dos limites de uma personalidade, como se ela não coubesse em si⁶³. Novamente, na poesia de Florbela, diferentes vozes pedem espaço: “tantas almas a rir dentro da minha”. A poeta se faz várias: fiandeira, sereia, castelã, sóror (tal como Mariana Alcoforado) princesa, infanta, mendiga, no dizer de José Régio, para “afirmar sua imensidão”.

No mesmo estudo crítico, Régio afirma encontrar, em Florbela, não a duplicidade, mas a despersonalização. Considero, entretanto, que, se a poeta sente a

⁶² PESSOA, Fernando. *Livro do desassossego*, p. 35.

⁶³ REGIO, José in ESPANCA, Florbela. *Sonetos*, p. 28.

necessidade de ser muitas, extrapolando seu corpo e sua alma, por que não se pode pensar em desdobramento e, conseqüentemente, em multiplicidade? Em “Lembrança”, soneto de Florbela, do qual extraio alguns versos, a poeta escreve sobre o ser múltipla:

*Fui essa que nas ruas esmolou /E fui a que habitou Paços Reais
/Fiei o linho à porta dos casais /Fui descobrir a Índia e nunca
mais /Sereia que nasceu de navegantes/ Ah! Quem me dera ser
“Essas” que eu fui / “As” que me lembro de ter sido
dantes!...⁶⁴.*

A poeta experiencia um pouco de tudo o que sua terra lhe pôde oferecer, mesmo que em tempos passados. É a princesa medieval, louvada pelo trovador, a mulher das cantigas de amor; é a moça humilde fiandeira, mas que, em outro momento, entrega-se à aventura marítima de uma viagem à Índia e, neste universo líquido do mar, é também sereia. Em sua lembrança, tudo é desdobrar-se, e tais lembranças são contempladas por ela com “olhos verdes, cor do verde Oceano”, numa outra referência às viagens marítimas portuguesas. A poeta troca o “essa” do primeiro verso por “essas” e “as”, presentes na última estrofe, denotando a idéia da pluralidade, dos desdobramentos de uma mesma psique.

Desdobramentos relativos, também, à produção literária de Mário de Sá-Carneiro, poeta que se afirma labirinto e turbilhão. Em estudo crítico sobre Florbela Espanca, José Régio afirma: “Doença que o talento ou o gênio podem tornar gloriosa, a mesma doença lavra noutros poetas modernos, Sá-Carneiro e Fernando Pessoa. Em Mário de Sá-Carneiro, como que se enraíza o gênio poético nessa quase física sensação, que o obsidia, do duplo, e, por vezes, ou do múltiplo ou do impessoal”.⁶⁵ Mais adiante, sobre a questão do múltiplo, o estudioso continua: “é com Mário de Sá-Carneiro que mais se

⁶⁴ ESPANCA, Florbela. Op. cit. p. 128.

⁶⁵ Ibidem, p. 25-26.

aparenta Florbela, nessa natural sensação, não de duplicidade, mas de impessoalidade, despersonalização, dispersão”.

Interrogo-me, então, quanto às idéias expostas pelo estudioso e fiz questão de citá-las na íntegra, para poder cotejá-las. No primeiro fragmento, Régio estabelece uma relação entre Fernando Pessoa, Mário de Sá Carneiro e Florbela Espanca, afirmando que, em Mário de Sá Carneiro, está enraizada uma sensação, mesmo que incômoda, do duplo ou até mesmo do múltiplo para, no segundo fragmento, negá-la, tanto em Sá Carneiro quanto em Florbela.

Ora, em Sá Carneiro, a dispersão faz com que o poeta, assim como Florbela, busque ser muitos para encontrar seu eu – profundo e fugir do seu labirinto.

E eu que sou o rei de toda esta incoerência. /Eu próprio turbilhão, anseio por fixá-la”, diz o poeta no poema “Queda”. O poeta é “Lord das Escócias doutra vida”, o “dúbio mascarado, o mentiroso”, o “Rei-lua postiço, o falso atônito”, “um laçao invertido e pressuroso”⁶⁶.

O poeta afirma-se dúbio mascarado. Um dos sentidos de dicionário da palavra “dúbio” é o significado “ambíguo” que, de certa forma, aproxima-se de duplo “que é duas vezes maior que o outro, dobrado”. O dúbio é o incerto, o que pode ter mais que um significado e que se pode dizer, então, do “dúbio mascarado”, de Sá-Carneiro? O ambíguo que usa máscara, que é “persona” e, neste caso, “personas”. Retomando Bernardo Soares /Fernando Pessoa: *Sou a scena viva onde passam varios actores representando varias peças*. A dubiedade não seria também desdobramento?

Desdobramentos diversos presentes na voz da personagem Oribela, nas produções de Sórora Mariana Alcoforado, Fernando Pessoa, Florbela Espanca e Mário de Sá-Carneiro, um desdobrar que, tal como em Oribela, sinaliza para a

⁶⁶ MOISÉS, Massaud. Op. cit. p.456-462.

proliferação/polifonia numa ocultação do significante ausente, o que se pode entender como a busca de um objeto perdido, indefinido, quem sabe, um sentido para o existir.

CAPÍTULO III

“ORIBELA ISOBEL”: O UNO E O MÚLTIPLO

3.1 A voz de Oribela em “Lembranças”, de Florbela Espanca

Para iniciar este capítulo, retomo, agora na íntegra, o poema “Lembrança”⁶⁷, de Florbela Espanca:

“Fui essa que nas ruas esmolou,
E fui a que habitou Paços Reais,
No mármore de curvas ogivais
Fui Essa que as mãos pálidas pousou ...

Tanto poeta em versos me cantou!
Fiei o linho à porta dos casais ...
Fui descobrir a Índia e nunca mais
Voltei! fui essa nau que não voltou ...

Tenho o perfil moreno, lusitano,
E os olhos verdes, cor do verde Oceano,
Sereia que nasceu de navegantes ...

Tudo em cinzentas brumas se dilui ...
Ah! Quem me dera ser “Essas” que eu fui,
As que me lembro ter sido ... dantes”.

⁶⁷ ESPANCA, Florbela. Op. cit., p. 128.

A justificativa para a escolha deste texto como abertura para o presente capítulo já começa no capítulo anterior, quando trato da multiplicidade presente, tanto na poesia de Florbela Espanca, quanto no discurso da personagem Oribela. Mas a justificativa para tal eleição não se extingue aqui. Percebo, durante a leitura do texto, muitos fios dialógicos a entrelaçarem o poema de Florbela ao romance de Ana Miranda. Leio “Lembrança”, entendendo-o como fala de Oribela.

Então, no primeiro verso, percebo referências à origem humilde da personagem narradora que, de certa forma, em sua condição de órfã, torna-se a que nas ruas esmlou, sem que este esmolar seja entendido exatamente desta forma. Ao ser forçada ao casamento com um homem desprezado por ela, encontra-se também na situação de mendicância, em virtude do sacrifício a ser feito, talvez tão humilhante quanto o ato de esmolar: *as órfãs umas ovelhas santas, umas marias madanelhas sem lágrimas, secas as flores, novamente criadas e floridas, a ver estudosamente nas mesquinhas faces as daqueles que lhes iriam queimar os ramos da virtude.* (p. 51)

Florbela continua “E fui a que habitou Paços Reais”, e neste momento percebo analogia com a fantasia nutrida por Oribela em relação à rainha, que uma vez ela vira, como também em relação à sua atitude de rainha diante de Temericô, quando a indígena jurou ser Oribela *sua rainha por que jamais vira tão longos cabelos nem alvura.* A personagem narradora ordena: *Chamasse Alteza e se pusesse em joelhos sempre ao me avistar, curvasse a alma, dobrasse a cabeça, logo se fez vassala (...). E lhe ordenava beijar meus pés ao lavar.* (p. 125)

Oribela tem a alvura das mãos que comparecem no soneto de Florbela, as mãos pálidas que pousaram no mármore de curvas ogivais. A referência às curvas ogivais envia-me à arquitetura gótica e, conseqüentemente, à Idade Média e seus mosteiros: Oribela, órfã de mosteiro. Ou, quem sabe, à referência ao medieval inserida em um texto

de estrutura clássica (soneto) e, analogicamente, Oribela, em um mundo/desmundo de traços medievos no século XVI.

Na segunda estrofe, a menção ao trabalho de fiar à porta das casas remete-me à simbologia do ato de fiar, visto à luz da leitura psicanalítica feita por Bruno Bettelheim acerca dos contos de fadas. Bettelheim reconhece, neste ato, uma grande relação com os simbolismos freudianos e analisa, deste ponto de vista, como o despertar para o sexo, a parte do conto “A bela adormecida” referente ao momento em que a jovem entra no quarto, onde uma velha está fiando, toca no fuso, espeta o dedo nele e adormece profundamente⁶⁸.

Na continuação da construção de analogias entre o poema e as várias Oribelas, entendo que o ato de fiar à porta das casas assume uma significação semelhante àquela apontada por Bettelheim para “A bela adormecida”. O segundo verso da segunda estrofe pode significar Oribela enquanto adolescente, aquela que está à porta da casa, ou seja, devagar despertará para o sexo e, conseqüentemente, para o amor. Esta Oribela jovenzinha é aquela que vem ao Novo Mundo.

E, então, Oribela pode afirmar: “Fui descobrir a Índia e nunca mais/Voltei” fui essa nau que não voltou”. Como no poema de Florbela Espanca, a jovem que vem, não à Índia, mas à “América Portuguesa”, não volta. Não volta como Isobel, nem como Oribela. Como? No romance, a personagem Isobel *tinha sido caída ao mar por bondade, que havia o temor de sermos sete, dizimo do diabo (...)* (p. 27). Isobel, jovem prometida como esposa ao mouro Ximeno, não chega ao Novo Mundo, nem volta a Portugal.

Em Oribela e em Isobel há sentidos que se entrelaçam, num duplo, que é uno. Remeto-me, então, à morfologia do nome Isobel: “iso” é um morfema com significado de “o mesmo”, “igual a”. Então, Oribela e Isobel assumem a unicidade da amada eleita por

⁶⁸ BETTELHEIM, Bruno. *A psicanálise dos contos de fada*, p. 273.

Ximeno, e o excerto a seguir faz-se anúncio do amor pelo qual será engendrada a tessitura Oribela/Isobel: *Estava eu com os sapatos de dona Isobel, uns macios de pele, atados por fitas de veludo preto e os descalcei, leva-os ao homem que abriu o véu, espreitou muito a minha face num segredo de seu pensamento (...).* (p. 28)

Oribela sente pena do mouro e devolve a ele os sapatos de Isobel; ele, por sua vez, ajoelha-se diante da personagem – narradora e calça, nos pés de Oribela, os sapatos da amada morta. Em Oribela/Isobel o duplo é, ao mesmo tempo, a dobra, em virtude da multiplicidade que Oribela guarda dentro de si.

O simbolismo encontrado no ato de o mouro calçar os sapatos de Isobel em Oribela merece ser analisado e, como se sabe, os sapatos são tema recorrente em vários contos, desde há mais de dois mil anos.

*Uma águia fugiu com a sandália de Ródope, uma linda cortesã, e deixou-a cair sobre o faraó. Este ficou tão apaixonado com a sandália, que procurou sua dona por todo o Egito para torná-la sua esposa.*⁶⁹

Esta narrativa recolhida por Bettelheim e registrada por Strabo é mais antiga que a antiga versão chinesa de “A Borracheira” e, de certa forma, contém o argumento deste último. Conforme o psicanalista, os sapatos são utilizados nos contos de fada como uma solução: o noivo encontra a noiva certa. Em “A Borracheira”, além da simbologia relacionada à vagina, adquire um significado maior: a futura afinidade sexual entre eles.

Em “Desmundo”, os sapatos passam a simbolizar o anúncio da duplicidade Oribela /Isobel, e, ao mesmo tempo, a predestinação de Oribela. Uma parte dela, Isobel, ficou no mar e não precisará de sapatos, eles são necessários àquela que forçosamente haverá de viver na nova terra, fadada ao trágico. Pelos sapatos, ainda, Oribela é sagrada a escolhida de Ximeno; pelas fitas de veludo preto do sapato, Oribela é atada ao coração de

⁶⁹ Ibidem, p. 309.

Ximeno e, ainda, à nova terra e, então, o significado destes sapatos se faz, também, dobra. Ao mesmo tempo em que prendem Oribela à nova terra, parecem representar o chamado de Isobel que vem do mar. Daí, então, a imagem de sereia, tão apropriada à personagem Oribela e que figura em muitas das ilustrações feitas por Ana Miranda, presentes no romance. A iconografia da sereia aparece, para marcar a introdução a várias partes do romance: na parte 1 (A chegada), na parte 2 (A terra), na parte 3 (O casamento), na parte 5 (A fuga), na parte 8 (O mouro) e, na parte 9 (O filho), assumindo, assim, importante significado, tanto no que diz respeito ao texto verbal, quanto ao texto não-verbal. A sereia surge, ainda, no poema de Florbela Espanca: “Sereia que nasceu de navegantes”.

Luis Krus, quando trata do imaginário português em relação ao mar, explora os vários sentidos atribuídos à imagem da sereia. Conforme Krus, a partir da segunda metade do século XIII, mudam-se as representações do mar, principalmente nas regiões costeiras da Europa mediterrânea e atlântica, uma vez que o mar se transforma em fonte de alimentação e de lucro. Práticas e vivências religiosas colaboram para este redimensionar do imaginário, e símbolos ligados ao mar são utilizados para decorar templos românicos e góticos pós-Reconquista. Na iconografia dos templos, surgem imagens de peixes (antigo símbolo cristológico), de embarcações (inclusive na produção literária, como, por exemplo no teatro vicentino, na “Trilogia das barcas”, e, com o reaparecer dos seres do bestiário clássico, retornam as sereias. Elas surgem nas pedras esculpidas dos templos, a simbolizarem o reavivar das atividades marítimas, e a elas estão associados imaginários bastante antagônicos. Se as sereias tentadoras de *A Odisséia*, de Homero, têm sua origem no imaginário grego e oriental e são marcadas pelo caráter maléfico, na cultura latina, são símbolos da abundância do mar. Vale lembrar, ainda, que as sereias de “A Odisséia” não eram peixes e sim três aves. Para o cristianismo, em geral, elas sugerem forças malignas ligadas ao pecado; na iconografia portuguesa, entretanto,

seu significado é diverso. Elas surgem associadas ao peixe, à fartura e à fertilidade do mar, remetendo mais à imagem de Maria que de Eva⁷⁰.

Interpreto a escolha do ícone “sereia” para representação de Oribela como uma série de dobras. A sereia é metade mulher, metade peixe, ou seja, é Oribela na terra e Isobela no mar. Desse desdobramento diverso do significado da sereia em culturas diferentes, destaco aquele da simultaneidade Maria/Eva como um traço mais significativo da condição de Oribela: o que esperam dela – Maria e o que ela deseja – Eva. Oribela é fertilidade e tentação, una e, ao mesmo tempo, múltipla, enunciadora da imposição do silêncio do coração, pelo sobrepor-se de vozes sociais a alojarem-se como construção de um destino: o casamento como fado.

3.2 A negação do paraíso: o enredo trágico se inicia

Oribela/sereia me reconduz à primeira epígrafe de Fernando Pessoa e aos dois movimentos indicados por ela: a força que a leva ao Novo Mundo e a força que a impulsiona ao retorno só possível pelo mar (lá está Isobel), para reencontrar-se. Oribela tem um coração enredado de vozes, mas solitário na terra-desmundo, que, um dia, acreditou paraíso, como se pode perceber no primeiro capítulo da primeira parte do romance “A Chegada”.

A vista de uma colina distante tangeu dentro do meu coração música de boas falas, com doçainas e violas d’arco, a ventura mais escondida clareia a alma. Ali estava bem na frente a terra do Brasil, eu a via pelos estores treliçados, lustrada pelo sol que deitava (...). Espantada que a alegria pudesse entrar tão profundamente em meu coração, em joelhos rezei. (p. 11)

A história se vai fazendo ler através da literatura e da multiplicidade de vozes e significações presentes no romance. Na fala de Oribela, a idéia da Nova Terra enquanto

⁷⁰ KRUS, Luis. Op. cit. p. 101.

Paraíso, uma crença comum que, associando o descobrimento do Brasil a uma ação divina, relaciona a natureza paradisíaca brasileira ao Paraíso Terrestre. Laura de Mello e Souza resgata, na literatura quinhentista produzida por viajantes e missionários, fragmentos que reforçam esta idéia, como o que se lê a seguir, escrito por Rocha Pita:

Em nenhuma outra região se mostra o céu mais sereno, nem madrugada mais bela e aurora, o sol em nenhum outro hemisfério tem os raios mais dourados, nem os reflexos noturnos mais brilhantes, as estrelas são as mais benignas, e se mostram sempre alegres, os horizontes, ou nasça o sol, ou se sepulte, estão sempre claros (...) é, enfim, o Brasil terreal paraíso descoberto, onde têm nascimento e curso os maiores rios (...) posto que, por ficar debaixo da tórrida zona, o desacreditassem e dessem por inabitável Aristóteles, Plínio e Cícero⁷¹.

O sentido de paraíso assumido pela Nova Terra., entretanto, será desafiado, no romance **Desmundo**, a partir do momento em que Oribela passa a viver na terra brasileira, e a história dos primeiros anos de colonização passa a ser recontada através de uma linguagem que se marca pelo caráter polifônico.

Através desta linguagem, estrutura-se um enredo que, em minha leitura, aproxima-se muito de uma das formas de imaginação histórica apontadas por Hayden White⁷²: o enredo trágico. A partir do momento em que se questiona a definição rígida de história do século XIX, já não mais assusta falar em caráter ficcional do texto histórico, e o inverso também vale: o texto ficcional pode ser uma forma de conhecimento histórico, ou seja, através do texto ficcional se pode ler a história e, (por que não?), refletir sobre seu sentido. Em **Desmundo**, este enredo trágico é organizado a partir de uma linguagem proliferante e polifônica, como já se pôde perceber no capítulo anterior.

⁷¹ PITA apud SOUZA, Laura de Mello e. **O diabo e a Terra Santa Cruz**, p. 38.

⁷² WHITE, Hayden, Op. cit., p. 23.

Hayden White segue a direção indicada por Northrop Frye, em seu **Anatomia da Crítica** e identifica quatro modos de elaboração de enredo: a estória romanesca, a tragédia, a comédia e a sátira. White procede desta forma, por acreditar que qualquer historiador utiliza, para compor sua narrativa histórica, uma forma arquetípica⁷³. Ao analisar o enredo do romance à luz da concepção de enredo trágico, remeto-me, concomitantemente, ao texto de Frye, para mostrar uma história que se diz diferente aqui, em que o mundo se apresenta “des-mundo”, ou seja, o mundo às avessas, o anti-mundo, em que ela não consegue encontrar-se enquanto ser.

Dá a mim a graça de muitas lágrimas com que lavar o meu sonho, maior que meu corpo (p. 11). Assim exulta de alegria Oribela, ao ver que a terra se aproxima; seu sonho é maior que seu corpo, porque ela é também Isobel, ela é dobra. Entretanto, apesar da imensidão de seu sonho, a nova terra terá a tarefa de fazer com que o sonho seja destruído. Isobel está no mar e, com ela, deve fazer o sonho da personagem Oribela. Esta impossibilidade do sonho é um dos indícios de que a história de Oribela é uma história que pode ser lida a partir do ponto de vista da tragédia.

Frye atenta para o fato de que, na história romanesca, as personagens são de sonho; na sátira, caricaturas; na comédia, suas ações caminham para um final feliz, enquanto na tragédia há restrição ao sonho, nada pode ser resolvido como num passe de mágica⁷⁴. Para Oribela, sonhar representará desafiar as condições em que, como mulher, deve contribuir no processo colonizatório, portanto, o sonho torna-se condenável.

3.3 Os sapatos de Isobel e o fadário de Oribela

Oribela tem um coração alojado de vozes, porém solitário, tal como os heróis trágicos, visto que a tragédia se concentra mais em um indivíduo específico, situado em

⁷³ Ibidem, p. 23.

⁷⁴ FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica*, p. 203.

algum lugar entre o humano e o divino. Divino que pode ser representado por algo como “Deus, deuses, fado, acaso, fortuna, necessidade, circunstância ou qualquer combinação entre eles, mas seja o que for, o herói trágico fica entre nós e este algo”⁷⁵. No caso da personagem Oribela, há a presença do “fado” a marcar constantemente sua existência, como se pode perceber em: ... *as visões, dessas coisas que não se deixam bem entender e estando eu a me querer ver livre daquele fadário...* (p. 30). Em seu sentido de dicionário, esta palavra significa “destino talhado por poder sobrenatural”, assim tem a personagem seu destino já determinado. Não há como fugir, ela calça os sapatos de Isobel, tem a alma já dividida, tudo está determinado. O coração de Oribela faz-se alojado de vozes, mas também mítico. Ela se posiciona entre a sociedade humana e algo maior, quem sabe aquele objeto perdido, o outro, seu ser que ela não consegue encontrar, logo ela, Oribela (belo ouro), a jóia rara, a ausência já revelada na leitura que fiz da linguagem. Ela está entre a terra do desterro e o mar, a representar o retorno à sua outra parte, que lembra, ao mesmo tempo, a terra de origem: *e que meu corpo fosse lançado ao mar, onde as correntes lavassem, onde estaria a minha alma* (p. 196). Na tragédia, o ato que desencadeia o processo trágico, deve ser uma violação da lei moral (humana ou divina), em síntese, a falha deve estar ligada, em sua essência, com o pecado, com o mal. Em **Desmundo**, a personagem Oribela violará uma lei humana (para a época, divina) e sofrerá as consequências de seus atos, do pecado cometido. Este pecado já começa a anunciar-se quando o mouro calça os sapatos nos pés da jovem, sapatos que poderiam simbolizar, além dos significados já elencados, o próprio anel de noivado. Ou seja, o anúncio da quebra da lei moral já havia sido dado. Nos sapatos, mais uma vez, a dobra de significados: neles o corpo e a alma que, mais adiante, pertencerão ao mouro.

⁷⁵ Ibidem, p. 204.

Gregório de Tours no *De Vita Patrum*, texto do século VI, cita a entrega dos sapatos como elemento da cerimônia matrimonial, como na história da Borracheira. No mesmo século, na Alemanha, os sapatos também estavam associados a esta cerimônia: as testemunhas conduziam os noivos ao leito nupcial, um deles descalçava do noivo os sapatos para colocá-lo sob o dossel da cama, a simbolizar a autoridade do marido. Ainda conforme Cascudo, na ilha holandesa de Marken, o noivo oferece um par de tamancos à noiva, o sapato assume, então, o sentido de amuleto.⁷⁶

Na tela de Van Eyck, “O Casal Arnolfini”, os sapatos também participam da cerimônia matrimonial. O quadro, conforme Robert Cumming, assume vários significados: como retrato do casal, dois membros importantes da sociedade, como registro do casamento e como indicativo das obrigações conjugais do século XV. Na tela aparecem dois sapatos, mas os noivos encontram-se descalços, em respeito à cerimônia religiosa que está ocorrendo. Os sapatos da nubente Giovanna estão localizados perto da cama, os de Arnolfini, o próspero banqueiro, perto do mundo exterior, para significar a vida que cada um deles deveria levar: a mulher reservada ao lar; o marido, aos deveres fora da casa.⁷⁷

Antes mesmo de conhecer o marido que lhe caberá, Oribela já desposou, simbolicamente, o mouro. Ela colocou os sapatos de Isobel, resolveu devolvê-los a ele, mas ele os recoloca nos pés da jovem. Não há, como nas cerimônias matrimoniais acima, a superioridade do nubente, mas uma certa igualdade entre eles: um entrega o mesmo par de sapatos ao outro. O mouro ajoelha-se, tal qual o trovador medieval e elege sua amada. Ao mesmo tempo, o ato de ajoelhar-se aos pés da amada pode simbolizar, ainda, a aceitação, por parte do mouro, da origem de Oribela.

⁷⁶ CASCUDO, Luis da Câmara, *Dicionário do folclore brasileiro*, p. 695.

⁷⁷ CUMMING, Robert. *Para entender a arte*, p. 14.

Aos pés está associada a idéia de raiz: *fora eu arrancada com muita pena por serem meus pés quais umas abóboras nascidas no chão, minhas mãos uns galhos que vão à terra e a agarram por baixo das pedras fundas* (p. 15).

3.4 Oribela e o mouro: a violação da lei

A violação da lei se dá, ainda, pelo fato de Oribela aceitar que, mesmo simbolicamente, o mouro se aproxime dela. “Mauri” era a denominação dada pelos romanos ao povo que habitava a Mauritânia. Este povo pertencia ao grupo dos berberes que se tornaram muçulmanos, muitos deles adotando o árabe, além do idioma berbere. Eles se juntaram aos árabes na conquista da Espanha no século VIII. A civilização mourisca da Idade Média era, em sua maioria, árabe. Os mouros perderam grande parte de seu território na Espanha em fins do século XIII e, em 1492, Fernando e Isabel da Espanha expulsaram os últimos mouros. A maioria dos mouros estabeleceu-se, então, no Norte da África. Atualmente a palavra mouro pode referir-se a todos os habitantes do noroeste da África, que são muçulmanos ou falam o árabe, ou, também, aos muçulmanos de origem espanhola, judaica ou turca que vivem no norte da África. A peça **Otelo**, de William Shakespeare, difundiu uma crença incorreta quanto aos mouros, a de que eles são negros, no entanto, os mouros pertencem ao grupo mediterrâneo da raça caucasóide, raça branca. Por mouro, também pode ser entendido aquele que não é batizado e que segue a religião muçulmana.

Muitos adágios existem, a revelar o preconceito contra os mouros: “Vinho nem mouro, não é tesouro”; “A mouro morto, grã lançada”; “Nunca de bom mouro, bom cristão”; “Quem lava a cabeça a mouro perde tempo e sabão”; “Algarvio e porco, judeu e

mouro são quatro nações e oito canalhas”⁷⁸. É um preconceito enraizado naquele ódio ao mouro sobre o qual fala Gilberto Freyre, um ódio movido por divergências religiosas.

No que diz respeito ao segundo provérbio “A mouro morto, grã lançada”, leio um fragmento de **Desmundo**, em que Francisco de Albuquerque, já esposo de Oribela fala sobre os mouros, a partir da pergunta da jovem:

E se eram os mouros tão inimigos? Podiam cortar com um golpe de espada três cabeças cristãs reunidas, viviam sempre aos mares e nas terras alheias e quando avistavam um cristão tinham tanto ódio que lhes saía fogo pela boca e navegavam a mais de mil velas. E quem os mouros? De Kalidoku, Malabar, do Soldão, do reino de Canará, todos (...) E quantos mataste? Matei uns oitenta mouros (p. 130).

Tanto no fragmento quanto no provérbio, revela-se o ódio religioso ao mouro, ao não-cristão que, por tanto tempo, habitou a Península Ibérica e que se fez necessário expulsar de lá. Para cada mouro morto, privilégios do céu ao assassino, por isso “matei uns oitenta mouros”, dito com tanta ênfase. No Portugal da Reconquista, a crença representava uma nacionalidade e um fator de unificação.

Conforme Gilberto Freyre, é possível que, para o Brasil, tenham vindo, entre os primeiros povoadores, muitos indivíduos de origem moura e moçárabes, junto com cristãos novos e portugueses velhos. Muitos já teriam chegado ao século XVI já enriquecidos, tanto social quanto economicamente, pelo comércio de pele de coelhos e por exercerem ofícios tais como o de sapateiro, de alfaiate, de ferreiro e de peleteiro. Outros, ainda, esperavam oportunidade de ascender socialmente.⁷⁹ Quanto a Ximeno, o mouro, parece ser destes primeiros que já vieram enriquecidos para a Nova Terra, como se pode conferir na primeira passagem em que o mouro aparece.

⁷⁸ FREYRE, Gilberto. Op. cit., p. 192.

⁷⁹ Ibidem, p. 218.

Um homem de cavalo, vestido ricamente e com bota de cordão, capa, sombreiro, seguido de seus escravos naturais com armas e mais uns negros de Guiné, tilintando de metais (...) o cabelo de mecha cor de cobre e uma grande quantia de pêlo no braço (p. 27).

Freyre trata, ainda, da contribuição dos mouros para a cultura brasileira que é disseminada no Brasil pelos elementos moçárabes. Através destes elementos, traços da cultura moura se transmitiram ao Brasil. São traços da influência moura que se podem perceber no Brasil: o ideal de mulher gorda e bonita (no Brasil colônia e no Império); o gosto por banhos de gamela; o gosto pela água corrente enfeitando os jardins; o uso da mantilha para ir à missa (encobrendo o rosto); o azulejo; a janela quadriculada; gosto pelas comidas ricas em açúcar; abuso de especiarias e gemas de ovos; a higiene corpórea intensa e a própria decoração mourisca dos palácios, que veio enfeitar as casas – grandes do século XIX, no Brasil.

Outra influência moura deu-se no que diz respeito à religião de Maomé sobre a religião cristã, como, por exemplo, no que diz respeito à intimidade entre o devoto e o santo, o caráter militar assumido pelos santos, o culto de santos mata-mouros, etc...⁸⁰

Apesar da riqueza do mouro Ximeno, o preconceito contra o infiel é imenso e revelado nas diversas vozes que se apresentam através do discurso de Oribela:

diziam ter os mouros corrido fora acorrentados aos judeus para não se tornarem cristãos (...) convertidos por Maçamede, cegos e bestiais pondo sua crença em virtude do deleite da carne, a vingança contra os inimigos, a valentia, e ter cada homem muitas mulheres (...) (p. 29).

Oribela “falha”, viola a lei moral, por envolver-se, já no primeiro instante, com o amor pelo “infiel”. Casada com Francisco de Albuquerque, rico colonizador

⁸⁰ FREYRE, Gilberto, Op. cit., p. 220-225.

português, sobrinho de D. Brites de Albuquerque, por duas vezes, foge. Da segunda vez, seu destino a leva aos braços do mouro a quem se entregará, de quem engravidará e terá um filho de cabelos vermelhos, quais os do mouro. A cor dos cabelos é bastante sugestiva e simboliza a paixão, como também o sangue a denunciar maldição.

Os cabelos do mouro eram de fogo, e o mouro ardia dentro dela *como um feiticeiro os mais desumanos e cruéis inimigos que se viu no mundo* (p. 75). Os cabelos de fogo do mouro são objeto de minha atenção, em virtude da simbologia relacionada ao fogo. Gaston Bachelard afirma que, enquanto substância, o fogo é uma das mais valorizadas e, sob muitos aspectos, é tão valorizada quanto o ouro. O valor do ouro estaria no fato de o mesmo ser um receptáculo do fogo elementar; a quintessência do ouro é o fogo⁸¹. Entre Oribela e Ximeno, a união: ela, ouro, recebe o fogo elementar, a própria vida que vem de Ximeno, sua quintessência. O extrato levado ao último apuramento é representado pelo filho que, de certa forma, parece recuperar, mesmo que por algum tempo, o objeto perdido freudiano, o seio materno negado a ela pela morte da mãe ao nascer. Sobre isto, o pai da personagem dizia:

Me dizia ter afeição de puta, por meu nariz afilado e a minha rebeldia na língua e o estar sempre sonhando, coisa de mulher pública. Que morrera minha mãe o desgosto por advinhar a filha. Que meus chifres rasgaram o ventre de minha mãe (p. 75).

Ter o filho representa, para a personagem, o encontro de sua própria essência no último grau de apuramento. Se o objeto perdido freudiano, no barroco, vai remeter ao ouro, novamente surge a idéia de que revelar este ouro é descobrir-se. Oribela encontra-se no filho: *cada vez mais me sentia mais aleitada, de uma força que se fazia cumprir nas dobras da carne de meu filho se estendendo e as brancuras fazendo ver* (p. 204). O filho se transforma em uma extensão de Oribela, já é parte dela, e seus seios alimentam as

⁸¹ BACHALARD, Gaston. *A psicanálise do fogo*, p. 107.

dobras da carne dele. Oribela precisava aceitar-se Isobel para, através do amor do mouro, redescobrir sua essência enquanto ser humano.

A quebra da lei moral, portanto, vai além do fato de Oribela aceitar o mouro, a real quebra da lei está no desejo de a personagem narradora realmente encontrar-se enquanto ser humano, uma vez que, para ela, o desmundo é ausência dela mesma. É para tentar encontrar-se que a personagem se entrega ao mouro, burlando as regras a ela impostas, ouvindo as vozes que habitam dentro dela, sentindo-se conflituada, mas, mesmo assim, por alguns momentos, seguindo Isobel.

Para Oribela, a existência no anti-mundo é, em si mesma, trágica, ela não necessita nem ser mudada por uma determinada ação, sua existência postula o desequilíbrio do que é considerado pela sociedade como natural e há sempre a sensação de que algo foi perdido: *tresmontada nas lágrimas a ser mesmo a besta do meu pai, que ele dizia, que besta és, qué? Por que nasci assim? Se me teve ódio meu pai e que sou forte de ódio (...)* (p. 102).

3.5 A extensão do processo trágico: a maldição da família

O processo trágico não envolve apenas a personagem Oribela, mas estende-se à família de Francisco de Albuquerque, na medida em que os membros desta família violam, também, uma lei: a lei do incesto e sobre todos cairá a “moira”, o destino cego⁸². É na casa em que Oribela vai morar com Francisco de Albuquerque que, após o casamento ao qual é forçada, surgem dois personagens: D. Branca, mãe de Francisco de Albuquerque, e Vigilanda, uma menina de mais ou menos oito anos, que dizem ser irmã de Francisco, mas que, na verdade, é filha dele com a própria mãe, D. Branca de Albuquerque.

⁸² BRANDÃO, Junito de Souza. *Teatro grego : tragédia e comédia*. p. 11.

Tal qual em **Édipo Rei**, o incesto é praticado e Francisco de Albuquerque parece cometer a maior ultrapassagem do **métron**⁸³, a partir do momento em que, casado com Oribela, pensa driblar a inexorabilidade do fado, como se tudo pudesse ser esquecido:

Não sou asno. Disse ele. Entende e respeita a minha mãe, mas tu és a senhora da casa, que ela já teve a sua e está aqui de caridade (...) de quem não será mais tão filha, por ter a ventura te mandado a mim, por quem meu coração se perde em amores, darás filhos que comerão à mesa, dê a natureza uma língua suave para murmurar às tuas orelhas (p. 98).

Quanto a Oribela, tal qual Sêmele no mito de Dionísio, será perseguida por D. Branca, que se assemelha a Hera, esposa ciumenta de Zeus. A mãe de Francisco de Albuquerque vê mais fundo o que se passa no íntimo de Oribela:

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 (p. 99).

Ela trabalhará no intuito de fazer com que o filho perceba não ser o verdadeiro amor de Oribela e, ao mesmo tempo, que, no ventre, Oribela não traz um filho do português, mas um filho do mouro. Como aliados, D. Branca tem os olhos de Vigilanda, ela que nada faz senão olhar para tudo e para todos, com olhos acusativos.

A maior punição sofrida por Francisco de Albuquerque está no fato de matar a própria mãe, por ficar sabendo das tentativas freqüentes, por parte dela, de envenenar a esposa. Como Édipo, Francisco de Albuquerque, em virtude da ultrapassagem do

⁸³ Junito de Souza Brandão, define “métron” como “a medida de cada um”. Conforme o estudioso, a ultrapassagem do “métron” é uma violência feita a si próprio e aos deuses imortais. A tragédia só se realiza quando o “métron”, a medida humana, é ultrapassado.

“métron”, recebe a cegueira divina, ou seja, a “até”⁸⁴. Está cego diante de todas as acusações que a mãe entabula contra a espoa. Cego da razão, é capaz de matar a própria mãe, de concretizar o drama da maldição familiar, do “guénos maldito”.⁸⁵

Ele a se inebriar com a esposa como fora uma puta, fosse, com a tal mania de escapar, ir aos homens da cidade, ou um apenas, que me agasalhava em sua cama, que me eu entregava ao mouro e dava os restos ao cão de meu esposo e que o filho que trazia eu era um bastardo chifrudo que ia nascer com os cabelos rugoso e se ouvirem gritos de dona Branca para que a socorressem, fomos ao quarto, estava Vigilanda contra a parede e no meio do quarto, com uma faca de cintura, de punhal, o filho acutilava a mãe no peito e tantas vezes o fez até que ela se quedasse sem mover no chão com a morte na face e ele, com todo o sangue da mãe em suas roupas correu porta afora e na chuva à luz dos raios e dos trovões, em joelho, gritou Piedade, piedade. E era tal a visão daquele sofrimento que me certifiquei para sempre de estarmos no inferno (p. 198).

Conforme Junito de Souza Brandão, no contexto trágico, qualquer falta cometida por um dos membros da família recairá sobre todos os parentes e seus descendentes, assim todos os membros da família sofrerão as conseqüências de seus atos⁸⁶. Cai, sobre ele e Vigilanda, parentes “em sagrado” e ainda sobre Oribela, parente em “profano”, a maldição do “guénos”. Para Oribela e para todos eles, aquele mundo é cada vez mais desmundo. Esta idéia de “desmundo” é intensificada pela ação de uma natureza que nega a idéia do paraíso através da chuva, dos raios e trovões, diferentemente da terra anunciada como *uma terra onde nunca entrava o inverno* (p. 13). Sempre mais o desmundo aparece como negação da figura da mãe, do encontro de Oribela consigo

⁸⁴ Por “até” Junito de Souza Brandão, na obra já citada, define a punição imediata que sofre o herói após a ultrapassagem do “métron”; contra o herói, é lançada a “até”, ou seja, a cegueira da razão. Cego da razão, tudo o que o herói fizer, realizá-lo-á contra si mesmo (p. 11).

⁸⁵ Na mesma obra, o mesmo autor define “guénos maldito”. Junito de Souza Brandão afirma que “a idéia do direito do “guénos”, está ligada à crença da maldição familiar. Qualquer falta cometida por um membro do “guénos” recai sobre o “guénos” inteiro, sobre os descendentes “em sagrado” ou “em profano”, tomando maldito o “guénos”.

⁸⁶ BRANDÃO, Junito. Op. cit., p. 37-38.

mesma: *viesses a minha mãe de onde estivesse (...) enfrentasse a dor, a tormenta, a escuridão (...) para onde estava eu (...)* (p. 83). Cinzas que me reenviam ao poema de Florbela Espanca, lido no início do capítulo, quando a poeta escreve: “Tudo em cinzentas brumas se dilui / Ah! Quem me dera ser “Essas” que eu fui / As que me lembro ter sido ... dantes”. O Novo Mundo, para Oribela, deveria ser uma terra onde brilhasse sempre o sol, onde o inverno não entrasse, mas se apresenta enquanto terra seca de cinzas, a negar as flores e o mel existentes em sua aldeia portuguesa, a do Mendo Curvo.

E cada vez mais anti-mundo será, quando, por ter *os cabelos vermelhos do mouro e disso se falava em todo país* (p. 204), o filho de Oribela for levado por Francisco de Albuquerque, não se sabe bem para onde. Antes disso, atormentado pelos olhos de Vigilanda, Francisco a mandara trancar no armazém. Pela etimologia do nome, do verbo latino *vigilare* > *vigiar*, este era o papel da menina, e os olhos dela acusavam, como se fossem os olhos de D. Branca. Os olhos de Vigilanda se fazem voz em silêncio e acusam, ao se calarem.

Ao perder o filho, a personagem tem a experiência da perda de si mesma, do ouro em Oribela, da mãe sempre esperada, de sua essência mais apurada. Que havia sido feito dele? Francisco foi para o mar. Levava o menino? Oribela tinha o coração soterrado, e sua alma escorria em lágrimas.

É pelo fogo que a personagem põe fim à propriedade de Francisco de Albuquerque, *retoma suas roupas de órfã e guarda consigo somente a caravelinha dada a ela, como presente, pelas mãos de Ximeno, nos tempos em que ela estivera com ele*. Os olhos de Vigilanda permanecem acusativos, quando sai do armazém onde estava presa; nos olhos de Vigilanda, os olhos de D. Branca.

3.6 A caravelinha e a alma: ausência

Oribela escolhe, como única preciosidade, a caravelinha, de dois mastros e com todas as velinhas, que cabia na palma da mão. Embarcação que lembra o mar, o infinito, o desejo de ser livre e de voltar à terra portuguesa e a si mesma. Caravela na palma da mão e a vontade de *Ir para longe, para a Distância Abstrata, Indefinidamente, pelas noites misteriosas e fundas, levado como poeira pelos ventos, pelos vendavais!*, desejo de Oribela anunciado nos versos de Fernando Pessoa, que Ana Miranda elege como epígrafe do romance.

Ventos que inflam as velas e que as impulsionam ao infinito, ao retorno, à sua essência perdida. Oribela não tem uma caravela verdadeira que possa levá-la a Portugal, mas recebe do mouro uma miniatura que, conforme Bachelard, estende-se até as dimensões do infinito e contém o grande⁸⁷. Em suas mãos, o universo, as águas, o mar que, em miniatura, permitem o acesso ao mundo sem muito risco, um devaneio que pode transportá-lo a outro mundo. Na pequena caravela/mônada o germe do infinito que chama por Oribela /Isobel.

Para Leibniz, a mônada é o elemento último que compõe tanto o mundo do espírito quanto o mundo da extensão, uma substância simples, isto é, sem partes, que entra nos compostos. Sem janelas, através das quais possa entrar ou sair algo, todo o seu movimento vem do interior. Faz parte da propriedade das mônadas o fato de elas terem qualidades, o que as torna distintas umas das outras e, mesmo que pareçam semelhantes, possuem diferenças internas. As mônadas são, ainda, dotadas da propriedade de querer, de desejar e da faculdade de conhecer. Cada mônada é, também, espelho do universo, porque, embora não possua janelas, na sua unicidade, reflete as outras mônadas.

⁸⁷ BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*, p. 165.

Se as mônadas são parte de um corpo, mesmo que muito pequenas, guardam em si um universo.⁸⁸

Dáí a relação entre a caravelinha (miniatura) e a mônada leibniziana. A pequena caravela pode ser vista enquanto mônada, por guardar, dentro de si, o universo marítimo que ela representa. Estão presentes, na pequena embarcação, todas as embarcações do mundo e, inerente a elas, surge o desejo de uma outra situação, o anseio de viajar ao infinito.

Pela distância, o longínquo inventa a miniatura que pode representar a pátria distante, reunindo, nesta miniatura, o país em que se gostaria de viver. O Mendo Curvo, aldeia perdida no horizonte, torna-se pátria do olhar, da personagem que busca entender a si mesma.

A caravelinha, além de seu caráter de miniatura, é um brinquedo. Walter Benjamin, ao estudar o papel dos brinquedos e dos jogos, afirma que, *quando um poeta diz que, para cada homem, existe uma imagem em cuja contemplação o mundo todo desaparece*⁸⁹ refere-se aos objetos que podem sair de uma caixa de brinquedos porque, para o adulto, o brinquedo desperta a “renembrança”. Para a personagem Oribela, de alguma maneira, o brinquedo é a ponte para a infância, ou melhor, é a embarcação que a leva ao passado e, conseqüentemente à terra de origem e ao filho que, quem sabe, pode estar lá. A caravelinha faz com que, pelo menos por instantes, a personagem possa estar alheia ao desmundo que a cerca porque, ao olhar para o brinquedo, todo o resto se esvai.

O mesmo autor alerta para o fato de que o adulto acredita erroneamente que o conteúdo imaginário do brinquedo determina a brincadeira da criança, quando, na verdade, o que se dá é o inverso: a criança determina as brincadeiras que podem surgir a

⁸⁸ MONDIN, Battita. *Curso de filosofia*, volume 2, p. 130-133.

⁸⁹ BENJAMIN, Walter. *Brinquedos e jogos in Reflexão : a criança, o brinquedo, a educação*, . p. 75.

partir dele.⁹⁰ Assim, para Oribela, a caravelinha está relacionada ao mar, mas não somente a ele, o conteúdo imaginário relacionado a ele extrapola sua condição de caravela, porque esta funciona, aí, enquanto mônada que encerra em si percepções infinitas e penso, ainda, desperta percepções infinitas.

A caravelinha e as pobres roupas da personagem são o que sobra do fogo ateado por ela à propriedade de Francisco de Albuquerque:

Quis eu ver o incêndio até a derradeira chama, custou pouco a se desfazer a casa e todas as suas fortalezas viraram um monte de brasas, coisas retorcidas, nada que se pudesse conhecer por nome, só de cinza, no que queria eu dizer para mim, devia: esquecer tudo no meu passado, ardendo o fogo na madeira ardia também em minha alma, onde se agasalhavam as lembranças (p.209).

Conforme Bachelard, o fogo, para quem o contempla, é exemplo de devir, sugere o desejo de mudar, de fazer com que o tempo passe rapidamente, e a vida chegue logo a seu fim, rumo ao além. Para a personagem, este fogo – mudança, assim como a caravelinha que está sobre suas mãos, conduz ao infinito, remete ao desejo de descobrir-se, de retornar à origem, ao seio materno, à mãe, ao ouro de Oribela e de Isobel. É o fogo que “amplifica o destino humano, une o pequeno ao grande, a lareira ao vulcão, a vida de uma lenha à vida de um mundo”.⁹¹ O fogo une a personagem ao infinito que ela tanto deseja, àquele algo que não se sabe muito bem explicar, à essência do ser, àquele algo que é misterioso:

Mistério é o mar, a fundura, o princípio e o fim, mistério o céu, o redondo, as ondas, mistério o sangue, a bússola, o vento, o suceder das coisas, o querer, o florescer das flores, o ver e o não ver, o sentir, a fome, o nutrir do trigo, o compasso, o descompasso, mistério é tudo (p.86).

⁹⁰ Ibidem, p. 67.

⁹¹ BACHELARD, Gaston. *A psicanálise do fogo*, p. 25.

Mistério é, ainda, o desfecho do romance, que se articula, também, enquanto múltiplo. Ximeno surge com uma criança no colo, na insensatez, motivada pela fome de Oribela. A voz de Oribela se cala, ao leitor resta o mistério:

(...) Estamos aqui para purgar a alma, feito as corujas que matam as cobras, a nos fazer lanhar pelas tristezas. Uxtix, uxtie, xulo, cá! Por que me mandou Deus para tal fim? Todo o meu mundo esvaneceu, estava eu endoidando, dormindo, sonhando? Ouve o choro de meu filho, virei e na porta, atravessado pelos raios derradeiros do sol, os cabelos em fogo puro, estava o Ximeno com uma trouxa de criança no colo. Hou há (p. 213).

Se procuro estabelecer um fio que una o fragmento final do romance ao fragmento inicial, faz-se possível observar o quanto, durante a narrativa, e, ainda em seu desfecho, o processo trágico foi intensificado. As primeiras impressões em relação à nova terra opõem-se à visão final sobre o Brasil. No momento da chegada à nossa terra, assim diz Oribela:

A vista de uma colina tangeu dentro de meu coração música de boas falas, com doçainas e violas d'arco, a ventura escondida clareia a alma. Ali estava bem na frente a terra do Brasil, eu a via pelos estores treliçados, lustrada pelo sol que deitava (...) Espantada que a alegria pudesse entrar tão profundamente em meu coração, em joelhos rezei (p. 11).

O processo trágico transformou “a música de boas falas, com doçainas e violas d’arco” no som dos “ais” das almas que purgam seus pecados e se lanham de tristeza. Quando, no primeiro capítulo, a personagem narradora, a pequena Oribela, se põe a agradecer a Deus por sua fortuna – atingir a nova terra, no fragmento final, é a Deus que ela se dirige, mas em forma de interrogação e indignação: “por que me mandou Deus para tal fim?”

Uma vez que na tragédia nada pode ser resolvido num passe de mágica, o delírio da personagem aponta, ainda mais, para a impossibilidade de realização do sonho.

Os cabelos de fogo de Ximeno sinalizam, outra vez, para o fogo como desejo do devir e, no caso da personagem Oribela, para a ânsia de compreender o mistério que habita seu interior, o uno que se faz múltiplo.

CONCLUSÃO

Minha proposta de trabalho centra-se em uma leitura da linguagem do romance de Ana Miranda a partir de questões que me colocam o pós-moderno e o neobarroco, sem, entretanto, classificá-lo enquanto neobarroco ou pós-moderno. Adotei tal postura por considerar que circunscrever o estudo do romance ao que se entende por estilo de uma época, seria por demais limitado, inclusive porque se sabe que a tarefa do historiador literário é sempre uma atividade construtiva, as relações entre um período e outro não são fruto de uma vontade “divina”, mas de construções humanas e, portanto, passíveis de contestações. Penso, portanto, que esta constatação já pode ocorrer a partir do instante em que o compromisso de “adequar” o texto a um determinado modelo inexistente. Posso, portanto, apropriar-me de teorias acerca do que se entende por pós-moderno ou neobarroco, porque percebo alguns traços que são marcas dos mesmos, para proceder a uma abordagem do romance por este viés.

Para uma melhor compreensão dos traços marcantes, neste romance, parti de uma abordagem teórica acerca dos paradigmas historiográficos do que se entende como o movimento artístico dos fins do século XVI e século XVII, o movimento barroco. As abordagens de Hatzfeld sobre este movimento permitiram-me identificar aspectos comuns entre o que este teórico entende por arte barroca – aquela que busca a ascensão da

alma, a luz da perfeição – e a concepção de uma arte contemporânea marcada pela dobra, na perspectiva deleuziana. Dobra que, se barroca, é ilimitada⁹².

A dobra seria o traço a permitir a existência do barroco para além de um tempo determinado, um afrontamento a idéias de periodização tradicionais. Esta extrapolação do barroco para além de limites temporais permite que se fale em uma arte neobarroca que, por sua vez, teria uma possível aproximação com o que se denomina hoje arte pós-moderna. Um dos traços comuns entre ambos seria a concomitante negação e incorporação do moderno. Além deste traço, um outro que aproxima as duas manifestações é a presença, tanto nos textos neobarrocos, quanto nos pós-modernos, do recurso à paródia, ao dialogismo, à carnavalização, à polifonia e à intertextualidade. Esta última, conforme a leitura feita por Kristeva.

Parti para a leitura do texto de Ana Miranda observando o quanto nele estão presentes, alguns desses traços apontados anteriormente, principalmente no que diz respeito à polifonia e à intertextualidade, uma vez que objetivei um trabalho com a forma como a linguagem é constituída, sempre como dobrar e desdobrar. Vejo que meu próprio trabalho se comporta como uma dobra em que uma idéia dá origem a outra e assim poderia continuar a desenvolvê-lo ao infinito. Por mais que busque explorar todas as possibilidades relativas ao tecido intertextual do romance, outras e outras mais saltam do corpo do texto.

Desenvolvi o trabalho com a questão da intertextualidade, buscando estabelecer, nesta rede de textos, como se dá o relacionamento do romance de Ana Miranda com o discurso histórico, no âmbito das discussões sobre a relatividade das fronteiras entre o discurso da ficção e o discurso da história. As epígrafes de Fernando Pessoa e Manuel da Nóbrega ao romance de Ana Miranda possibilitaram o início do

⁹² DELEUZE, Gilles, Op. cit., p. 58.

cotejar desses discursos, para desembocar numa abordagem acerca das relações entre história e narratividade, desde a Antigüidade até o momento presente, quando a narratividade passa a ser revalorizada por alguns membros pertencentes à escola dos *Annales*. E o texto de Ana Miranda passa a traduzir uma história que não se quer imóvel, preocupada com as mudanças de longa duração.

Procurei sugerir, ainda, que, mesmo utilizando uma linguagem poética, é possível fazer história corroborando as idéias de Hayden White a respeito do poético da linguagem do discurso histórico⁹³. Através de uma linguagem advinda de uma linhagem rosiana, em que o trabalho com a palavra é primoroso, o conteúdo histórico não se oculta, ao contrário, desvela-se com intensidade e, até mesmo em virtude desse trabalho lingüístico, faz-se possível conhecer um pouco mais, também, sobre o caráter histórico da linguagem.

O diálogo com o texto histórico realiza-se, ainda, porque o romance dialoga com textos escritos pelos primeiros cronistas e viajantes, tais como a **Carta de Pero Vaz de Caminha** ou **História da Província de Santa Cruz**, de Pero Manuel Gandavo. Surgem, também, citações de nomes de personagens da história, tais como Francisco de Albuquerque e Dona Brites de Albuquerque, numa alusão à localização do espaço onde se dá a narrativa: Pernambuco. A romancista mescla personagens históricos a personagens fictícios, exercendo seus poderes de ficcionista, quanto a utilizar, ou não, personagens reais, para contar uma história. Faz-se interessante observar que, mesmo a presença de personagens fictícios, não impede que a história daquele momento seja narrada, com olhos do presente.

Esta linguagem poética se faz linguagem proliferante e, ao mesmo tempo, polifônica uma vez que, através dela, mostra-se o discurso da personagem Oribela,

⁹³ WHITE, Hayden, *Op. cit.*, p. 13.

discurso que procura ler enquanto voz. Dessa forma, constitui-se em um discurso caracterizado pela ausência, manifesta através da presença de vozes conflitantes. Estas vozes tratam de obliterar a perda de Oribela enquanto ser, ou seja, a perda do objeto parcial freudiano. Vozes múltiplas que remetem ao estudo do romance polifônico de Mikhail Bakhtin a partir do momento em que representam sujeitos falantes inseridos em um universo dialógico complexo⁹⁴.

Neste universo dialógico, discursos surgem dentro de discursos, como no caso dos provérbios analisados e que passam a representar vozes diversas, dependendo da apropriação que é feita deles. Outros discursos ainda se fazem ouvir como o discurso do mouro Ximeno, o discurso indígena feminino, o discurso colonizador branco masculino e ainda o feminino, o discurso da Igreja, do Estado, etc.

Dentro do próprio discurso da personagem Oribela, esconde-se a multiplicidade de discursos e, portanto, pode ser lido enquanto dobra. O duplo presente em Oribela marca também as produções literárias de Sórora Mariana Alcoforado, Fernando Pessoa, Florbela Espanca e Mário de Sá Carneiro. Evidenciei portanto, analogias entre a voz de Oribela e estas outras vozes da poesia portuguesa.

A idéia do duplo encaminhou-me, ainda, para uma leitura do poema “Lembrança”, de Florbela Espanca, porque, em minha perspectiva, este texto poderia ser a fala de Oribela a se revelar “Essas” /Isobel e outras mais ... Esta duplicidade é acentuada pelos sapatos que Oribela herda de Isobel e que, para sempre, fadaram seu destino. São sapatos que representam o amor, para a personagem, mas, ao mesmo tempo, atam-na à Nova terra, e tornam-se, eles também, dobra.

O duplo Oribela /Isobel permitiu a reflexão sobre a importância da imagem da sereia, para que se reveja a intensa relação do imaginário humano referente ao mar, mas,

⁹⁴ BAKHTIN, Mikhail. *Questões de estética* : a teoria do romance, p. 163.

principalmente, a força do imaginário português ligada a este tema. Oribela/sereia, metade Oribela, metade Isobel, conduz-me à forma como, através do trabalho com a linguagem, o enredo do romance é construído.

Concluí, então, que o enredo do romance se estrutura a partir de uma das formas de enredo analisadas por Hayden White, o enredo trágico. Oribela, mesmo com o coração repleto de vozes, conserva um coração solitário em meio ao desmundo que cada vez é mais desmundo para a personagem. A partir do momento em que cada personagem ultrapassa o “métron” à sua maneira, só lhes resta o destino cego que, para cada um, apresenta-se de forma diversa, o que, para a personagem central, no entanto, parece manifestar-se na quase perda total de si mesma.

Mesmo quando, no fragmento final do romance, Oribela revê os cabelos vermelhos do mouro e torna a ouvir o choro do filho, isto se dá em forma de delírio, através do qual o fogo se apresenta. É o fogo que remete à dimensão do infinito para onde deseja seguir a personagem Oribela, na busca de si mesma e de sua essência.

Muitos outros estudos podem ser feitos acerca deste romance extremamente rico, no que diz respeito à linguagem e à desestabilização do discurso histórico. Um aspecto que poderia ser focado em trabalhos futuros abrange o relacionamento intertextual entre o discurso de Oribela e o teatro vicentino, várias vezes citado por ela, nem sempre através dos nomes das peças, conforme é o caso do **Auto de Mofina Mendes**, mas também através da utilização de um vocabulário vicentino, este último aspecto abordado no primeiro capítulo deste trabalho.

Uma outra sugestão de trabalhos que ainda podem ser desenvolvidos nesta linha corresponde à relação dialógica possível de ser apreendida entre **Desmundo** e os romances fundacionais, tais como **Iracema** e **Guarani**. Até que ponto, em **Desmundo**, se desafia a idéia de nação proposta pelos romances deste tipo?

Chamam-me atenção, ainda, as ilustrações do romance feitas pela própria autora. Ative-me apenas à simbologia da sereia, mas existem outras ilustrações que podem ser lidas. No caso da sereia, além de toda simbologia apresentada para ela, arrisco-me a mais uma interpretação. Não poderia a imagem da sereia representar a própria duplicidade característica dos textos literários? E, ainda mais, não seria também a imagem da sereia uma boa imagem para o discurso histórico, uma vez que ele não se pode mais dizer um discurso fechado, mas aberto às contribuições que a ficção e, conseqüentemente, outras áreas do conhecimento possam lhe oferecer? Ou seja, ele não é só mulher nem só peixe, é sereia e reside em mares já navegados, mas, não de todo exauridos, vida em fluir e refluir, desdobras *ad infinitum* ...

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGUIAR, Flávio et al. **Gêneros de fronteira** : cruzamentos entre o histórico e o literário. São Paulo : Xamã Editora, 1997.
- ALMEIDA, Maria Isabel. **Masculino, feminino** : tensão insolúvel : sociedade brasileira e organização da subjetividade. Rio de Janeiro : Rocco, 1996.
- ALMEIDA, Tereza Virginia de. **A ausência lilás da Semana de Arte Moderna** : o olhar pós-moderno. Florianópolis : Letras Contemporâneas, 1998.
- ANDERSON, Benedict. **Nação e consciência nacional**. São Paulo : Ática, 1989.
- ANTELO, Raúl. **Algaravia** : discursos de nação. Florianópolis : UFSC, 1998.
- ARRIGUCCI JÚNIOR, Davi. Guimarães Rosa e Góngora : metáfora, in **Outros achados e perdidos**. 1999.
- BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo : Martins Fontes, 1996.
- _____. **A poética do devaneio**. São Paulo : Martins Fontes, 1996.
- _____. **A psicanálise do fogo**. São Paulo : Martins Fontes, 1994.
- BAKHTIN, Mikhail. **Questões de estética e de literatura** : a teoria do romance. São Paulo : UNESP/HUCITEC, 1998.
- _____. **Problemas da poética de Dostoiévski**. São Paulo : Forense Universitária, 1997.
- BANN, Stephen. **As invenções da história**. São Paulo : UNESP, 1994.
- BENJAMIN, Walter. **Reflexões** : a criança, o brinquedo, a educação. São Paulo : Summus Editorial, 1984.
- BERND, Zilah. **O maravilhoso como discurso alternativo em PESAVENTO**, Sandra Jatthy e LEENHARDT, Jacques (org. Campinas : UNICAMP, 1998.
- BETTELHEIM, Bruno. **A psicanálise dos contos de fada**. São Paulo/Rio de Janeiro : Paz e Terra, 1992.

- BRANDÃO, Junito de Souza. **Teatro grego** : tragédia e comédia. Petrópolis : Vozes, 1988.
- BURKE, Peter. **A escola dos Annales** : a revolução francesa da historiografia. São Paulo : UNESP, 1992.
- _____. **A escrita da história** : novas perspectivas. Trad. Magda Lopes. São Paulo : UNESP, 1992.
- CASCUDO, Luis da Câmara. **Dicionário do folclore brasileiro**. 6.ed. São Paulo : Itatiaia, 1988.
- CHIAMPLI, Irleamar. **Barroco e modernidade**. São Paulo : Perspectiva/FAPESP, 1998.
- COUTINHO, Ismael de Lima. **Gramática histórica**. Rio de Janeiro : Livraria Acadêmica. 1972.
- CUMMING, Robert. **Para entender a arte**. São Paulo : Ática, 1995.
- D'ALESSIO, Márcia Mansor. **Reflexões sobre o saber histórico** : entrevistas com Pierre Villar, Michel Volvelle, Madeleine Raberieux. São Paulo : UNESP, 1997.
- DELEUZE, Gilles. **A dobra** : Leibniz e o barroco. São Paulo : Papyrus, 1991.
- ECO, Umberto. **Seis passeios pelo bosque da ficção**. São Paulo : Companhia das Letras, 1997.
- ERMARTH, Elizabeth Dedds. **Sequel to history** : postmodernism and the crisis of the representational time. New Jersey : Princeton University Press, 1992.
- _____. **Realism and consensus in the English novel**. Princeton. Princeton : University Press, 1992.
- FERNANDES, Ronaldo Costa. **O narrador do romance e outras considerações sobre o romance**. Rio de Janeiro : Livraria Sete Letras, 1996.
- FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber**. 4.ed. Rio de Janeiro/São Paulo : Forense Universitária, 1995.
- FREYRE, Gilberto. **Casa grande e senzala**. 32. ed. Rio de Janeiro/São Paulo : Record, 1992, 1.
- FREUD, Sigmund. **Conferências introdutórias sobre psicanálise (Parte III), Volume XVI (1916-1917)**. Edição Standard brasileira das obras completas de Sigmund Freud (trad. Jayme Salomão). Rio de Janeiro : Imago Editora, 1976.
- FRYE, Northrop. **Anatomia da crítica**. São Paulo : Cultrix, 1973.
- HATZFELD, Helmut. **Estudos sobre o barroco**. São Paulo : Perspectiva.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. **A época colonial** : do descobrimento à expansão territorial. 8. ed. São Paulo : Berthrand Brasil, 1989.

- _____. **Raízes do Brasil**. São Paulo : Companhia das Letras, 1997.
- HUNT, Lynn. **A nova história cultural**. São Paulo : Martins Fontes, 1995.
- HUTCHEON, Linda. **A poética do pós-modernismo** : história, teoria, ficção. (Trad. Ricardo Cruz), Rio de Janeiro : Imago Editorial, 1988.
- JUNG, Karl G. **O homem e seus símbolos**. Rio de Janeiro : Nova Fronteira, 1998.
- KRAMER, Lloyd. **Literatura, crítica e imaginação histórica** : o desafio literário de Hayden White e Dominick : La Capra in HUNT, Lynn. **A nova história cultural**. São Paulo : Martins Fontes, 1995.
- KRISTEVA, Júlia. **Introdução à semanálise**. São Paulo : Perspectiva, 1977.
- KRUS, Luis. O imaginário português e os medos do mar, in NOVAES, Adauto (org.). **A descoberta do homem e do mundo**, 1998.
- LE GOFF, Jacques. **A história nova**. São Paulo : Martins Fontes, 1990.
- LE MOS, José Augusto Guimarães e VOGT, Carlos. Crônicas e viajantes, in **Literatura Comentada**, Abril Educação.
- LOURENÇO, Eduardo. **Mitologia da saudade**. São Paulo : Companhia das Letras, 1999.
- LUDMER, Josefina. "Mujeres que matan", in **Revista Iberoamericana**. v. LXII, Julho-Dezembro 1996, 788-799.
- MACHADO, Irene A. **O romance é a voz** : a prosaica dialógica de Mikhail Bakhtin. Rio de Janeiro : Imago Editora, 1995.
- _____. **Literatura e redação** : conteúdo e metodologia da Língua Portuguesa. São Paulo : Scipione, 1994.
- MESERANI, Samir. **Os incríveis seres fantásticos**. São Paulo : FDT, 1993.
- MIRANDA, Ana. **Desmundo**. São Paulo : Companhia das Letras, 1996.
- _____. **Amrik**. São Paulo : Companhia das Letras, 1997.
- _____. **A última quimera**. São Paulo : Companhia das Letras, 1996.
- _____. **Boca do inferno**. São Paulo : Companhia das Letras, 1989.
- _____. **O retrato do rei**. São Paulo : Companhia das Letras, 1998.
- _____. **Sem pecado**. São Paulo : Companhia das Letras, 1993.
- MOISÉS, Massaud. **A literatura portuguesa através dos textos**. 7.ed. São Paulo : Cultrix, 1976.
- MONDIN, Battista. **Curso de filosofia**. Volume 2. São Paulo : Edições Paulinas, 1986.

- MORENO, César Fernandes (Org.). **América Latina em sua literatura**. São Paulo : Perspectiva, 1979.
- OLINTO, Heidrun Krieger. **Histórias de literatura : as novas teorias alemãs**. São Paulo : Ática, 1996.
- PEDRO, Joana e GROSSI, Mirian Pillar. **Masculino, feminino, plural**. Florianópolis : Mulheres, 1998.
- PELOSO, Silvano. **O canto e a memória : história e utopia no imaginário popular brasileiro**. (trad. e org. Sônia Netto Salomão). São Paulo : Ática, 1996.
- PESSOA, Fernando. **Livro do desassossego**. Org. Jacinto do Prado Coelho. Lisboa : Ática, 1982.
- PRIORI, Mary del. **Ao sul do corpo : maternidade mentalidades no Brasil-Colônia**. José Olympio Editora, 1993.
- _____. **História das mulheres no Brasil**. São Paulo : UNESP/Contexto, 1997.
- RÉGIO, José In ESPANCA, Florbela. **Sonetos**. Rio de Janeiro : Berthrand Brasil, 1995.
- RICOUER, Paul. **Tempo e narrativa**. Tomo I. São Paulo : Papyrus Editora, 1994.
- SILVEIRA, Souza da. (org.). **Dois autos de Gil Vicente (o da Mofina Mendes e o da Alma)**. Rio de Janeiro : Fundação Casa de Rui Barbosa, 1973.
- SOMMER, Doris. **Foundation fictions : the national romances of Latin America**. England : University of California Press/Oxford, 1991.
- SOUZA, Laura de Mello e. **O diabo e a terra de Santa Cruz**. São Paulo : Companhia das Letras, 1995.
- _____. (org.). **História da vida privada no Brasil : cotidiano e vida privada na América Portuguesa**. V. 1, São Paulo : Companhia das Letras, 1997.
- WHITE, Hayden. Trad. de José Laurêncio de Melo. **Meta-história : a imaginação histórica do século XIX**. São Paulo : EDUSP, 1995.
- VEYNE, Paul. **Como se escreve a história**. São Paulo : Edições 70.
- VILLAÇA, Nizia. **Paradoxos do pós-moderno : sujeito & ficção**. Rio de Janeiro : UFRJ, 1996.
- VOVELLE, Michel. **Ideologias e mentalidades**. São Paulo : Brasiliense, 1991.