



SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE LETRAS E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO EM LETRAS
ESTUDOS LITERÁRIOS

Carla Patrícia da Silva Guedes Costa

**A METAFICÇÃO NOS ROMANCES *BOCA DO INFERNO E DESMUNDO*, DE ANA
MIRANDA**

BELÉM-PA
2019



SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE LETRAS E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO EM LETRAS
ESTUDOS LITERÁRIOS

Carla Patrícia da Silva Guedes Costa

**A METAFICÇÃO NOS ROMANCES *BOCA DO INFERNO E DESMUNDO*, DE ANA
MIRANDA**

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em Letras do Programa de Pós-Graduação em Letras, do Instituto de Letras e Comunicação, da Universidade Federal do Pará como requisito parcial à obtenção do título de Mestra em Estudos literários.

Linha de pesquisa: Literatura, Memória e Identidade

Orientador: Prof. Dr. Luís Heleno Montoril Del
Castilo

BELÉM-PA
2019

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) de acordo com ISBD
Sistema de Bibliotecas da Universidade Federal do Pará
Gerada automaticamente pelo módulo Ficat, mediante os dados fornecidos pelo(a)
autor(a)**

G924m Guedes, Carla Patrícia da Silva Guedes
A metaficção nos romances Boca do Inferno e
Desmundo, de Ana Miranda / Carla Patrícia da Silva Guedes
Guedes. — 2019.
103 f. : il.

Orientador(a): Prof. Dr. Luís Heleno Montoril Del Castelo
Montoril
Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em
Letras, Instituto de Letras e Comunicação, Universidade
Federal do Pará, Belém, 2019.

1. Metaficção , Boca do Inferno , Desmundo. I. Título.

CDD 809.89282

Carla Patrícia da Silva Guedes Costa

**A METAFICÇÃO NOS ROMANCES *BOCA DO INFERNO E DESMUNDO*, DE ANA
MIRANDA**

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em Letras do Programa de Pós-Graduação em Letras, do Instituto de Letras e Comunicação, da Universidade Federal do Pará como requisito parcial à obtenção do título de Mestra em Estudos literários.

Linha de pesquisa: Literatura, Memória e Identidade.

Orientador: Prof. Dr. Luís Heleno Montoril Del Castelo

Aprovada em: ____/____/____

BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dr. Luís Heleno Montoril Del Castelo — UFPA
(Orientador)

(Membro externo)

(Membro interno)

(Membro suplente)

BELÉM-PA
2019

A Minha mãe Surama Guedes

La belle de jour.

AGRADECIMENTOS

Primeiramente, quero agradecer a Deus, pois ele é a fonte de toda energia, força e coragem, ele que me faz levantar todos os dias e acreditar que na vida tudo é possível quando se tem fé.

A minha mãe Surama Guedes, por estar sempre presente, cuidando de mim com carinho, amor e atenção.

A minha filha Clara Sophya Guedes, por ser a luz que ilumina minha caminhada e hoje tudo que faço é por ela com o objetivo de sempre dar-lhe o melhor.

Ao meu orientador Prof. Dr. Luís Heleno Montoril Del Castelo, o qual sempre acreditou em mim, mesmo nos momentos mais difíceis, e está comigo nesta caminhada desde a graduação.

A minha amiga Mayara Chistiny Rodrigues, pessoa maravilhosa que conheci no mestrado, agradeço por tudo, pela amizade, por sempre me ajudar durante esse período intenso de aprendizado.

Ao pai de minha filha Max Costa, amigo querido, que me ajudou em vários momentos.

Muito obrigada!

Quem acredita sempre alcança

Renato Russo

RESUMO

A presente dissertação trata da temática da metaficção nas obras *Dias & Dias* (2002), *Clarice Lispector* (1996), *A última Quimera* (1995), *Amrik* (1997) e, concentra-se, em maior parte, nos romances históricos *Boca do Inferno* (1989) e *Desmundo* (1996), todos de autoria de Ana Miranda. Nas duas últimas obras supracitadas, cujos enredos retomam o contexto do período colonial brasileiro, há a possibilidade de se pensar numa desconstrução histórica, pois a escritora emprega documentos e fatos da própria história para subsidiar a escrita literária. O trabalho será erguido sob o fulcro de observar como o mosaico de textos históricos permite a construção do processo metatextual de Ana Miranda em seus romances, principalmente em *Boca do Inferno* e *Desmundo*. Além disso, será desdobrada a inter-relação discursiva de um narrador que utiliza tanto recurso estético-estilístico da literatura, quanto o contexto histórico da narrativa, a fim de que se possa investigar a relação entre as características do autor Gregório de Matos Guerra e Oribela, personagens respectivos de *Boca do Inferno* e *Desmundo*, considerando o momento da colonização portuguesa em território nacional. Há de se destacar, sobretudo, nestas duas obras, o fato de o poder soberano das instituições Estado e Igreja determinarem alguns dos comportamentos das personagens. Como ponto ulterior, tratar-se-á, ainda, da construção do sujeito feminino, ressaltando, principalmente a repressão de suas ações no contexto colonial. A partir da discussão em torno da teoria da metaficção historiográfica (HUTCHEON, 1991 e WHITE 1995), buscar-se-á a compreensão do processo de metaficção de Ana Miranda como uma característica que possibilita a problematização dos discursos históricos que enredam suas obras. Desse modo, será possível apontar o fato de que a metaficção surge com a finalidade de se estabelecer no texto literário uma atmosfera de confrontação e de contraponto, uma vez que nele é possível desterritorializar o sentido de verdade oriundo dos discursos oficiais, sem esquecermos de que o ponto de vista da narração, sendo ocupado por um sujeito à margem, faz surgir, embora ficcional, um horizonte interpretativo novo.

Palavras-chave: Metaficção; *Boca do Inferno*; *Desmundo*.

ABSTRACT

This dissertation is a study about the theme of metafiction in the follow narratives: *Dias & Dias* (2002), *Clarice Lispector* (1996), *A última quimera* (1995), *Amrik* (1997) and, it's focuses, for the most part, in the historical novels *Boca do Inferno* (1989) and *Desmundo* (1996), all of them by Ana Miranda. In the last two novels abovementioned, whose the plots retake the context of the Brazilian colonial period, there is the possibility of thinking of a historical deconstruction, cause the writer uses documents and facts to write hers novels. The work will be built with the objective of observing how the mosaic of historical texts makes possible the Ana Miranda's construction of the metatextual process in her novels, mainly in *Boca do Inferno* and *Desmundo*. Moreover, this work will analyze also the interrelationship discourse of a narrator who uses not only the aesthetic-narrative resource of literature, but also the historical context of the narrative, cause in this way, it will be possible to investigate the relationship between the characteristics of Gregório de Matos Guerra and Oribela who are characters respective of *Boca do Inferno* and *Desmundo*, considering the moment of Portuguese colonization in national territory. It will be showed, mainly in these two novels that the institutions sovereign power as State and Church determine some characters' behavior. Lastily, it will also be analyzed the construction of the female subject, emphasizing, mainly, the repression of her actions in the colonial context of narrative. Therefore, considering the discussion about the historiographical metafiction (HUTCHEON, 1991 and WHITE 1995), It will try to understand the process of metafiction of Ana Miranda as a characteristic that makes possible the problematization of the historical discourses that are retake in hers works. In this way, it will be possible to show the fact that the metafiction is used to establish in the literary text an atmosphere of confrontation and counterpoint, cause It's possible to deterritorialize the meaning of truth of the official discourses, but not forgetting that the point of view of the narration, being occupied by a subject on the margin, makes to be possible another fictional horizon.

Keywords: Metafiction; *Boca do inferno*; *Desmundo*.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
SEÇÃO 1: A METAFICÇÃO.....	14
SEÇÃO 2: ANA MIRANDA: BIOGRAFIA E SUAS OBRAS.....	34
2.1.Literaturas e metaficção : nas obras, de Ana Miranda.....	40
2.1.1.Metaficção em <i>Dias & Dias</i>	42
2.1.2.Metaficção em <i>Clarice Lispector</i>	45
2.1.3. Metaficção em <i>A última Quimera</i>	49
2.1.4. Metaficção em <i>Amrik</i>	53
SEÇÃO 3: LEITURA DA METAFICÇÃO DOS ROMANCES DESMUNDO E BOCA DO INFERNO, DE ANA MIRANDA.....	55
3.1. O período colonial brasileiro e o contexto seiscentista	55
3.2. O sujeito feminino e o poder do Estado e da igreja	64
3.3. O deslocamento do “ex-cêntrico” nas obras.....	75
3.4. A Interpretação metaficcional nos romances <i>Boca do Inferno e Desmundo</i>	79
3.4.1 Interpretação metaficcional em <i>Boca do inferno</i>	81
3.4.2 Interpretação metaficcional em <i>Desmundo</i>	89
CONSIDERAÇÕES FINAIS	95
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	98

INTRODUÇÃO

A presente dissertação colocará em questão a presença da metaficção na Literatura Brasileira Contemporânea a partir do estudo das seguintes obras de Ana Miranda: *Dias & Dias* (2002), *Clarice Lispector* (1996), *A última Quimera* (1995), *Amrik* (1997) e, se concentrará na análise de *Boca do Inferno* (1989) e *Desmundo* (1996) — objetos de pesquisa — em virtude de elas serem obras que englobam, em seus enredos, o contexto do Brasil colonial.

Durante a pesquisa, surgiram alguns questionamentos acerca do tema: o que a metaficção restaura por meio dos textos tomados como fonte para a composição da obra ficcional? Qual é o novo estatuto de realidade estabelecido na relação entre o leitor e a história? Como pensar a obra literária a partir da relação entre estética, ficção e história? Esses foram os direcionamentos que conduziram esta dissertação de Mestrado.

Acompanhando uma tendência da própria epistemologia da história contemporânea, que buscou pensar novos aspectos para constituição da historiografia, os romances de metaficção historiográfico, de algum modo, refletem a preocupação em torno dos processos subjetivos na escrita da história, no sentido de que a obra literária, uma vez retomando fontes históricas, busca um movimento de ruptura com a objetividade ao passo que toma o fato narrado não apenas como matéria, mas sobretudo como objeto de reflexão.

Assim, este trabalho buscará observar como o recorte e a colagem de outros textos sobrepostos dão novos significados ao trabalho metatextual de Ana Miranda na escrita, principalmente, dos romances *Boca do Inferno* e *Desmundo*; avaliar a inter-relação discursiva do narrador que se utiliza tanto de recurso estético e estilístico da literatura, quanto da história da narrativa; investigar a partir das obras em estudo, a ligação entre as características de Gregório de Matos Guerra e Oribela e o contexto colonial brasileiro; verificar como o poder do Estado e da Igreja são construídos nos romances *Boca do Inferno* e *Desmundo*; analisar o período colonial brasileiro e o contexto seiscentista; analisar o sujeito feminino em *Desmundo* e *Boca do Inferno*; verificar a figura do ex-cêntrico nas obras; compreender a Literatura e a metaficção nas narrativas de Ana Miranda e, por fim, depois de tratar de *Dias & Dias*, *Clarice Lispector*, *A última Quimera* e *Amrik*, propor uma leitura acerca do sentido desembocado pela metaficção em *Boca do Inferno* e *Desmundo*.

Nesse sentido, cabe ressaltar que o uso de dados biográficos como material para citação literária é uma estratégia que tem sido longamente utilizada nas últimas três décadas, mais precisamente a partir do final da década de 1980. O deslocamento do escrito histórico para o universo ficcional vem configurando uma nova tipologia literária. Esse recurso de produção e escrita não passou alheio ao olhar atento dos ficcionistas, especialmente dos romancistas. A este veio, que entrelaça história e ficção na tessitura da obra literária, teóricos como Linda Hutcheon (1991), por exemplo, têm chamado de ficcionalização da história ou metaficção historiográfica.

Dessa forma, faz-se necessário recorrer ao arcabouço teórico a respeito do conceito de metaficção historiográfica, o qual será sustentado, principalmente, por meio do trabalho de Linda Hutcheon (1991), intitulado *Poética do pós-modernismo*, no qual a autora discute o conceito de metaficção tomando como ponto de intermediação diferentes exemplos em obras da literatura contemporânea mundial. De maneira complementar, abordaremos ainda a discussão proposta por Hayden White (1995) acerca do intercâmbio entre a escrita da história e a da literatura.

É necessário ressaltar que o caminho a ser percorrido terá como ponto de partida a interpretação das obras com o foco na temática “Metaficção na Literatura Brasileira Contemporânea” e, como ponto culminante, a leitura de *Boca do inferno* e *Desmundo* com a preocupação de obedecer ao recorte teórico mais específico da contemporaneidade.

Em função disso, entende-se que é fundamental investigar os principais elementos característicos da metaficção presentes nos romances *Boca do Inferno* e *Desmundo*, bem como a importância que eles possuem na composição dessas narrativas ficcionais, uma vez que nessas obras o contexto histórico do Brasil colonial é fundamental para a interpretação

Nesta dissertação, há um questionamento que vale a pena explicitar: quais efeitos de sentido a metaficção estabelece para a construção dos romances da autora Ana Miranda? Se o que Hutcheon menciona como sendo a principal característica do pós-modernismo é a metaficção historiográfica e sendo tal conceituação bastante adequada para entendermos os romances *Boca do Inferno* e *Desmundo*, cabe-nos investigar a produção de um discurso, que embora permeado por um estatuto ficcional, realoca o lugar do discurso histórico, pois metaficção

historiográfica revela o fato de que no pós-modernismo a história volta a ser uma questão:

Parece estar inevitavelmente vinculada àquele conjunto de pressupostos culturais e sociais contestados que também condicionam nossas noções sobre arte e a teoria atuais: nossas crenças em origens e finais, unidade e totalização, lógica e razão, consciência e natureza humana, progresso e destino. Representação e verdade, sem falar nas noções de causalidade e homogeneidade temporal, linearidade e continuidade (HUTCHEON, 1991, p.120).

Para se entender a produção ficcional contemporânea, como a de Ana Miranda, é preciso ter ciência de que a concepção de romance histórico vem sofrendo mudanças com o tempo.

Tais explanações colocam a questão diante da asserção geral relacionada ao estatuto da ficção na Literatura Brasileira a partir dos romances *Boca do Inferno* e *Desmundo*. Esse estatuto ressalta o “trabalho de citação” (COMPAGNON, 1996) nos romances de Ana Miranda. A partir disso, será possível apresentar os efeitos ocasionados para que se possa ter a ideia mais aproximada da dimensão real da presença dos muitos textos recolhidos pela autora para compor os romances em estudo. Ana Miranda constrói a cena ficcional partindo de textos variados, tanto de documentos como de textos literários. Esse é um exemplo significativo do trabalho metaficcional não somente restrito à história e seus documentos, mas aos textos literários, servindo de fonte, como no caso de *Boca do Inferno*, em que se mescla aos documentos históricos, também, aspectos da produção poética barroca do poeta Gregório de Matos Guerra.

Estruturalmente, a pesquisa será desenvolvida em três seções. Na primeira, destinada à discussão teórica, tratar-se-á do conceito de metaficção, baseando-se nos estudos da autora canadense Linda Hutcheon (1991), que escreveu sobre o aparecimento da metaficção e sua utilização nas obras pós-modernas, conforme já mencionado anteriormente.

Na segunda seção, intitulada “A metaficção em Ana Miranda: biografia e suas obras”, mostrar-se-á a estratégia de criação das narrativas que a autora utiliza, tendo a metaficção como o principal recurso narrativo em quatro obras literárias suas, a saber: *Dias & Dias*, *Clarice Lispector*, *A última Quimera* e *Amrik*. Nessa seção será apontado os momentos em que a estratégia de colagem ganha destaque, bem como

será destacado o sentido que tal característica provoca na leitura da obra. Por fim, será apresentado questões relacionadas a vida de Ana Miranda, sua trajetória nas letras e sua afinidade com a literatura, buscando-se destacar como sua produção literária tem contribuído significativamente para as tendências contemporâneas da literatura brasileira.

Finalmente, a terceira seção, “Leitura metaficcional dos romances *Desmundo* e *Boca do Inferno* de Ana Miranda”, será subdividida em tópicos conforme o assunto: “O período colonial brasileiro e o contexto seiscentista”; “O sujeito feminino e o poder do Estado e da Igreja”; “os ex-cêntricos”; “Literatura e metaficção nas obras de Ana Miranda” e, por fim, “Análise dos romances *Boca do Inferno* e *Desmundo*”.

O fulcro dessa última seção será demonstrar como a metaficção instaura, nos dois romances supracitados, questões relacionadas à figura da mulher, ou melhor, como eles expressam a construção da imagem feminina no sistema colonial brasileiro, período que compreende os anos de 1500 a 1822. A partir do trabalho estético e metatextual realizado por Ana Miranda é possível debater a respeito de diversas práticas e papéis, bem como a interferência da igreja e do Estado na vida dos personagens femininos da sociedade colonial. Por meio de uma escritura que traz para o centro personagens que ocupavam a margem social, os ex-cêntrico (HUTCHEON, 1991), Ana Miranda deu voz a figuras que, durante muito tempo, foram silenciadas pelas instâncias detentoras do poder.

SEÇÃO 1: A METAFICÇÃO

Nenhuma cultura consegue sustentar e absorver o choque da civilização moderna. Há o paradoxo: como se tornar moderna e retornar às fontes.

(Paul Ricoeur)

Segundo Hayden White (1995), o fazer histórico se aproxima do fazer literário ao se tratar de estratégica discursiva e a composição do texto histórico passa a ter um valor ficcional. A história acaba sendo questionada, assim como sua verdadeira importância enquanto estudo histórico. Esse questionamento movimenta os estudos históricos para um campo narrativo próprio às obras artísticas:

Nessa teoria trato o trabalho histórico como o que ele manifestamente é: uma estrutura verbal na forma de um discurso narrativo em prosa. [...] Eles comportam um conteúdo estrutural profundo que é em geral poético e, especificamente, lingüístico em sua natureza, e que faz às vezes do paradigma pré-criticamente aceito daquilo que deve ser uma explicação eminentemente “histórica” (WHITE, 1995, p. 11).

Pensadores da Europa continental – de Valéry e Heidegger a Sartre, Lévi-Strauss e Michel Foucault – expressaram sérias dúvidas sobre o valor de uma consciência especificamente “histórica”, sublinharam o caráter fictício das reconstruções históricas e contestaram as pretensões da história a um lugar entre as ciências. Ao mesmo tempo, filósofos angloamericanos produziram uma alentada bibliografia sobre a posição epistemológica e a função cultural da reflexão histórica, bibliografia que, tomada em conjunto, justifica intensas dúvidas acerca do estatuto da história como ciência rigorosa ou arte genuína. [...] Em suma, é possível conceber a consciência histórica como um viés especificamente ocidental capaz de fundamentar retroativamente a presumida superioridade da moderna sociedade industrial (WHITE, 1995, p. 1718).

Para Hayden White, a solidez do que se tem por discurso histórico não está nas informações adquiridas ao longo do tempo, assim como não se encontra no método de trabalho. Com essas informações, a certeza se dá pela sustentação interna do texto, ou seja, pela maneira como se organiza o discurso:

No exame de tais pensadores [Michelet, Ranke, Tocqueville, Burckhardt, Hegel, Marx, Nietzsche, Croce] discutirei a questão do que representa o enfoque mais correto do estudo histórico. A situação deles como possíveis modelos de representação ou conceptualização histórica não depende da natureza dos “dados” que utilizavam para escorar suas generalizações nem das teorias que invocavam para explicá-las; depende, isto sim, da consistência, da

coerência e do poder iluminador de suas respectivas visões do campo histórico (WHITE, 1995, p. 19).

Portanto, White, no seu discurso, descreve a história como um texto que necessita de autenticidade, transparência e verossimilhança, a exemplo da literatura. Já Allan Valenza, em sua *monografia O romance Desmundo, de Ana Miranda: entre a Literatura e a História* (2006), postula que, nesse momento, não é a literatura, ou seja, não se está pensando na literatura a partir da história, como acontecia com os romances tradicionais, agora a história é o carro chefe e assume os pressupostos da literatura, o que retira o valor dos resultados da história enquanto uma ciência.

White faz a diferenciação mais antiga entre história e ficção, refere-se à história como algo que supostamente representa a verdade, e a ficção algo que representaria o imaginável, “o reconhecimento de que só podemos conhecer o real comparando-o ao imaginável” (WHITE, 1995, p. 115). Logo, não é ficcional somente, pois é imaginável. Há recursos estéticos, estilísticos e linguísticos que o distinguem ainda como discurso ficcional. Antes de contrapor a empregada por White, pode-se observar que o historiador não faz distinção entre literatura e ficção e não acredita em suas aproximações entre literatura e história o romance histórico.

Toda essa relação entre a história e a literatura foram analisadas pelos escritores contemporâneos que, segundo Perrone-Moisés (2009), ora lhes dão continuidade, ora as ignoram, fazendo qualquer tipo de estilo do passado, sem se preocupar com o novo ou com a originalidade.

Em se tratando do romance pós-moderno, a metaficção será de extrema importância em nossa discussão. Ela foi difundida no contexto do pós-modernismo, também chamado de arte atual; seja em qualquer tipo de área artística, como o cinema, música, pintura, literatura, é algo que se firma no âmbito do contraditório, do indefinido, do múltiplo, do plural, do incerto e do contestado, visto que, na retórica “negativizada” (HUTCHEON, 1991), os prefixos que demarcam esse processo (-deslocamento, -des-centralização), dão ideia de negação ou de não compromisso com aquilo que se quer contestar.

Pós-modernismo é um estilo de cultura que reflete um pouco essa mudança memorável por meio de uma arte superficial, descentrada, infundada, autoreflexiva, divertida, caudatária, eclética e pluralista, que obscurece as fronteiras entre a cultura ‘elitista’ e a cultura

'popular', bem como entre a arte e a experiência cotidiana (EAGLETON, 1998, p. 07).

Na verdade, o prefixo "pós" não quer indicar uma oposição do que ficou para trás, mas sim de posterioridade, isso em função de novas experiências que atribuem a eles outros tipos de significação, uma reescrita ou reelaboração da modernidade.

Segundo Karenn Amorim, em seu artigo *A ideia de pós-modernidade na arte contemporânea*, a denominação pós-modernismo teria surgido, pela primeira vez, na Espanha, no período de 1930, para estabelecer uma reação contra o modernismo. A denominação ficou conhecida durante os anos de 1960, mais precisamente em Nova York, quando o trabalho de artistas (John Cage, Andy Warhol e sua *pop art*) e escritores (E. L. Doctorow, Thomas Pynchon) passaram a designar um novo momento de experiências estéticas.

Segundo Hutcheon, a natureza do relacionamento entre o modernismo e o pós-modernismo pode ser abordada de duas formas distintas:

De fato parece haver duas principais escolas de pensamento a respeito da natureza da interação dos dois empreendimentos: a primeira considera o pós-modernismo como uma total ruptura em relação ao modernismo, e a linguagem dessa escola é a retórica radical da ruptura: a segunda considera o pós-modernismo com uma extensão e uma intensificação de certas características do modernismo (HUTCHEON, 1991, p. 75).

Assim, entendemos que há uma diferença entre o pós-modernismo e o modernismo, pois se faz uma conexão do metaficcional e do referencial. Os traços modernos despontam, no plano formal, na descontinuidade da estrutura narrativa e no final aberto que dá lugar às mais variáveis possibilidades de interpretação. A utilização de conjuntos de textos, que mantêm relações estilísticas e semânticas com outro texto, os chamados intertextos na escrita moderna, tinha o intuito da continuação; porém, na pós-modernidade, a intertextualidade marca o desejo do descontínuo.

Segundo Perrone Moisés (2016), qualquer obra literária é metaliterária, ou seja, pode-se presumir que há a existência de outras obras anteriores ao processo de formação de um texto literário. Este se faz pelo processo de assimilação de conhecimento de mundo, o que leva ao entendimento de que um bom escritor, provavelmente, tem um vasto conhecimento, portanto é um bom leitor.

A pós-modernidade não se estabeleceu somente no âmbito literário. A arquitetura, por exemplo, vem rompendo com o modernismo e com a história,

criando uma reavaliação crítica. Na verdade, o pós-modernismo não trata de resgatar fatos ainda na forma bruta, mas de desconstruir, recriar o que Lyotard chama de “perlaboração” (Lyotard, 1988 *apud* Miranda, 2000), ou seja, reescrever a modernidade.

O pós-modernismo questiona temáticas relacionadas às origens, homogeneidade e identidade, especialmente no âmbito da linguagem. Na literatura, os questionamentos se direcionam, principalmente, aos conceitos de narrador, autor, discurso. O fazer artístico (literatura, arquitetura, cinema etc.) se torna paradoxal.

O pós-moderno também não compartilha nada da orientação utópica da vanguarda em relação ao futuro, apesar de sua ocasional propensão à retórica revolucionária. Ele possui pouca convicção na capacidade de arte para modificar a sociedade diretamente, embora realmente acredite que o questionamento e a problematização possam estabelecer as condições para uma possível mudança (HUTCHEON, 1991, p. 274).

O pós-modernismo é uma herança da década de 1960. Nesse período, foi vista a necessidade de se questionar e se desmitificar no primeiro momento e, depois, desconstruir tudo aquilo que é “natural” ou “óbvio” em nossa cultura e na cultura do outro, ou seja, tudo o que é considerado como eterno, original, puro ou até mesmo universal. Nesse período dos anos de 1960, houve várias mudanças no cenário artístico, político e formação ideológica. No âmbito literário, observou-se através da metaficção historiográfica a necessidade de problematizar a relação entre realidade e história, e é isso que a ficção pós-moderna enfatiza: tanto a história quanto a literatura do pós-modernismo repudiam a representação tradicional. Ambas querem novos significados, novas verdades.

Deixando de lado o pensamento errôneo sobre o pós-modernismo, há quem diga que este nega a existência da história, algo um tanto inadequado de se dizer, entretanto essa história está sendo repensada. Alguns grupos específicos também acabam sendo agraciados pela nova maneira de ver a história, os negros, as mulheres, por exemplo, têm suas histórias marcadas à marginalização. No pós-modernismo, esses grupos são vistos com outra perspectiva.

Seymour Menton (2005), procurando as possíveis causas da proliferação do “novo romance histórico” na atualidade, concentra sua reflexão sobre o contexto da produção na América Latina, o que nos permite transferir este pensamento para a produção metaficcional historiográfica brasileira.

Sobre este ponto, são adequadas as ideias de Silvano Santiago em seu ensaio *Sobre o lugar do discurso latino-americano* (1978). O autor diz, em defesa do novo mundo, que "o silêncio seria a resposta desejada pelo imperialismo cultural, ou ainda o eco sonoro que apenas serve para apertar mais os laços do poder conquistador. Falar, escrever, significa: falar contra, escrever contra" (SANTIAGO, 1978, p. 18). O questionamento sobre as fronteiras entre os gêneros e sobre as relações entre a ficção e a história, aliado ao deslumbre pelo passado, causou também, conforme Menton (1993), a febre de biografias e de obras de caráter histórico destinadas ao grande público.

É interessante percebermos a importância dada, em várias áreas, não somente na literatura ou história, mas em programas televisivos, cinema, filmes, romances brasileiros (como as obras que serão analisadas *Boca do Inferno* e *Desmundo*) à reprodução do passado, principalmente da época colonial, com representação de personagens importantes de nossa história. Percebemos que há uma preocupação com o olhar para o passado, no sentido de uma busca de reconhecimento, revisitação que prevê uma atualização da leitura da história e um questionamento sobre conceitos, como o de originalidade, que levam a posicionamentos ideológicos contemporâneos.

No Brasil, a metaficção historiográfica surgiu após o período de repressão militar. Ela ajudou a questionar a história oficial desconstruindo o que se tinha como "verdade", assim, descentralizando a imagem dos personagens históricos. Com isso, podemos presumir que os novos romances históricos buscam questionar aquilo que foi cristalizado como verdade, desmitificando os mitos gerados pelo impulso nacionalista. Desse modo, torna-se possível observar que os romances *Desmundo* e *Boca do Inferno* provocam um efeito de desconfiança incentivada pela inversão dos papéis, e isto abala as convicções do leitor, instigando-o a contestar os fatos históricos. Vejamos a citação:

A relação entre realidade e ficção não deixará de nos atormentar, até ao estágio da representação histórica do passado e por mais que seja a determinação do ficcional, por mais que saibamos que não é, o uso de recursos literários que favorece ou prejudica uma obra como historiografia, ainda assim não conseguiremos separar totalmente as escritas da história e da ficção (RICOEUR, 2007, p. 165).

Nesse momento da pós-modernidade, de alguma maneira, a história e a ficção estão entrelaçadas. Porém, a história enquanto documento sofre com os questionamentos feitos a partir das verdades ditas como absolutas, únicas. “A ficcionalidade concede ao discurso que rege uma liberdade selvagem e ameaçadora a todo regime zeloso de sua verdade” (LIMA, 1937, p. 187). Enquanto a história seria “documento a ser prova de alguma verdade” (LIMA, 1937, p. 192), a literatura seria a oposição, ou seja, um não documento. Na verdade, a literatura é mais do que isso, o conceito de literatura é algo amplo, com várias ramificações de significados, como defende Eagleton (2003) na obra *Teoria da literatura: Uma introdução*.

O nome literatura está relacionado a “estranhamento” ou “desfamiliarização” ao desvio linguístico, logo entendemos que o que faz a literatura diferente de outras formas de discurso, a exemplo do “discurso histórico, é a especificidade da linguagem”, “é o fato de deformar a linguagem comum de várias maneiras” (EAGLETON, 2003, p. 15).

A construção das obras *Boca do Inferno e Desmundo* são narrativas que descrevem um dos momentos mais importantes da história do Brasil no período colonial. Ana Miranda traz a revisitação do passado, todavia com uma nova roupagem. “Todas as obras literárias, em outras palavras, são ‘reescritas’ mesmo que inconscientemente, pelas sociedades que as leem, na verdade, não há releitura de uma obra que não seja também uma ‘reescrita’” (EAGLETON, 2003, p.17).

Segundo Fernanda Ferrari Zrzebiela, no seu artigo *Memória e (meta) ficção em slaughterhouse-five e Dom Quixote de la Mancha*, o termo “metaficção” foi empregado inicialmente pelo escritor e professor William Gass para distinguir um tipo de ficção que denuncia a degradação do cânone estabelecido pelo Modernismo norte-americano que se afirmou nos Estados Unidos desde a década de 1960 do século XX. Como vimos, William Gass foi o pioneiro no uso do termo metaficção, e Linda Hutcheon está entre os primeiros teóricos a analisar, detalhadamente, esse tipo de produção literária. “Ela define a metaficção [metafiction] como ficção a respeito de ficção, isto é, ficção que inclui nela mesma um comentário sobre sua própria narrativa e/ou sobre sua identidade linguística” (PERRONE-MOISÉS, 2009, p.114).

Conforme Hutcheon (1991), a metaficção historiográfica pode ser entendida como uma técnica que tem por especialidade tomar para si textos, personagens e acontecimentos históricos pelo questionamento dos fatos concebidos como

“verdadeiros”. Conforme Mirele Jacome Marisa Correa, no artigo *Discurso histórico e discurso literário: o entrelace na perspectiva da metaficção historiográfica (2007)*, o que diferencia a metaficção historiográfica de um romance histórico é a autorreflexão causada pelo questionamento das “verdades históricas”.

Assim, do ponto de vista das incertezas da história, a literatura tem, certamente, uma representação de parâmetros ao passado. Sabemos que essa revisitação do passado, por meio da versão de um acontecimento, sempre provoca controvérsia, pois, nesta ocasião dessa revisitação do passado, podem ser desvendadas “verdades” as quais até o presente momento não reveladas devido a grupos conservadores que talvez precisem ocultar algo.

Em meados do século XIX, percebeu-se um grande número de obras na literatura realista em que os romances eram relacionados com a realidade social propriamente dita, ou seja, uma realidade a partir de uma reflexão cotidiana focada na sensibilidade humana; o sujeito “aceitava” essa realidade como algo natural e invariável, a natureza precária do indivíduo como herança intransponível. Porém, a História da Literatura Contemporânea verificou que era necessário problematizar, a sua maneira, seu contexto social. Mostrar essa realidade vivida de outra maneira, não aceitável facilmente.

Com o aparecimento da Nova História em oposição à história tradicional, essas verdades históricas foram contestadas e questionadas. A atuação da metaficção historiográfica reside justamente em afrontar essa visão da parte dominante com a visão dos subjugados ex-cêntricos, ressaltando o caráter narrativo que possui a história, pois, de acordo com Hutcheon, tanto a escrita da história como a ficção partem da verossimilhança e, além disso,

As duas são identificadas como construtos linguísticos, altamente convencionalizadas em suas formas narrativas e nada transparentes em termos de linguagem ou de estrutura; e parecem ser igualmente intertextuais, desenvolvendo os textos do passado com sua própria textualidade complexa (HUTCHEON, 1991, p. 141).

A metaficção historiográfica aponta uma possibilidade de interpretação do passado como uma crítica à história oficial. Percebe-se um paradoxo nesse processo metaficcional, visto que é negada justamente a genuinidade de seu objeto. Recobra e, ao mesmo tempo, renuncia as suposições históricas.

Assim, na Literatura Brasileira, em alguns autores têm sido utilizados recursos como a metalinguagem e a paródia, os quais permitem o rompimento com o modelo

tradicional de narrativa. Esses tipos de recursos foram utilizados por escritores de várias épocas como Machado de Assis, em *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881); Márcio Souza, em *Galvez: O imperador do Acre* (1977); Silviano Santiago, em seu livro *Em Liberdade* (1981); Haroldo Maranhão, em *Tetraneto Del-Rei* (1982). O conflito gerado por essa ficção envolve o leitor, inserindo-o em um ambiente desconhecido e não dominado por ele, resultando um novo modelo narrativo.

Segundo Linda Hutcheon, tem-se evidências do recurso da metaficção desde o Quixote de Cervantes, mas o que realmente destaca a metaficção pós-modernista é a capacidade de estruturação do texto literário e da cooperação mútua entre autor e leitor, que se relacionam para a construção e interpretação da obra.

A autora canadense procura igualmente definir o conceito de metaficção historiográfica na sua obra *A poética do pós-modernismo*, em que considera o romance histórico pós-modernista como aspecto de entrelaçamento entre o discurso metaficcional e o discurso historiográfico.

Os romances metaficcionais historiográficos dão maior importância à problematização da natureza do conhecimento histórico, por exemplo, até onde esse discurso é verdadeiro? Quais são suas fontes? E da possibilidade de representação do tempo passado, não no sentido nostálgico, mas de um modo paródico, irônico e crítico.

A metaficção é um recurso bastante utilizado na literatura, a qual pode ser conceituada como uma espécie de ficção que preza pelo desvelamento do processo narrativo. Nas narrativas metaficcionais, podemos notar a desconstrução de moldes pré-estabelecidos. Dessa forma, os textos que apresentam essa estrutura desconstruem para reconstruir, estabelecendo o novo em relação ao velho, que é renovado. O excerto abaixo esclarece-nos a respeito desse conceito:

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

Desse modo, a história será vista de outra maneira, isto é, tudo o que era ligado ao contexto extraliterário, como o autor e a própria criação artística ou

literária, é transportado para o mundo ficcional, rompendo-se com as narrativas tradicionais.

Levando em consideração a hipótese de que a definição de verdade é um tanto imprevisível e de que tanto a história como a ficção são manifestações, a nossa iniciativa crítica é ressaltada nas relações discursivas deliberadas entre as personagens do romance, cujos pontos de vista reformulam discursos e, portanto, levam-nos a reinventar a História.

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

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

Contudo, isso não significa que a história e a ficção pertençam à “mesma ordem do discurso” (HUTCHEON, 1991, p. 148). O discurso artístico pós-modernista utiliza-se do uso ambíguo da história e da autorreflexão. Segundo Pollyana Lima, em seu artigo *A busca de uma identidade na metaficção de Desmundo*, o romance contemporâneo não se atém somente ao fato de repetir fatos históricos ou de ressaltar os papéis relevantes refletidos nos livros de História e no romance histórico, o que se pode notar é uma nova roupagem. Por exemplo, tanto em *Desmundo* quanto em *Boca do Inferno*, a figura do colonizador não é aquele que deve ser ovacionado por todos pelas suas descobertas e feitos, antes de tudo é um explorador. Essa abordagem paradoxal da tradição provoca no leitor uma reflexão a respeito do passado:

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

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

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

A visão intimista da representação do passado deixa de ser almejada, deixando o espaço para a autorreflexividade da criação ficcional pós-moderna e colocando à mostra a necessidade de se visitar a história oficial e canônica, aceitando-as como possibilidade, e não como totalidade:

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

A metaficção historiográfica enfatiza essas diferentes modalidades de texto que, além de opor verdade e falsidade, segundo Hutcheon, abrem possibilidade para a pluralidade, no sentido de estabelecer várias verdades, as quais se opõem a uma verdade única. Temos consciência de que a história é um discurso “oficializado”,

entretanto isso não quer dizer que ela não tenha sido produzida, criada ou manipulada. Assim como a verdade, a falsidade também é relativizada, “nada é falso *per se*” (HUTCHEON, 1991, p. 146).

Hutcheon, em seu texto “O passatempo do tempo passado” (HUTCHEON, 1991, p. 141), cuida de diferenciar a metaficção historiográfica da historiografia, do romance histórico e do romance não ficcional, difundido a partir da década de 1960 do século XX. Há, nesta distinção, o objetivo claro de confirmá-la como um modo de narrar surgido de interesses ideológicos que vão ao encontro dos conceitos do que ela vem denominando de pós-modernidade. Os padrões para esta diferenciação partem do princípio de que a manifestação de toda forma narrativa é criação e linguagem, dando a possibilidade, na literatura e em outros modelos de representação artística, instala-se a incerteza de que o inconveniente da história é a averiguação, e em contrapartida a ficção é a autenticidade.

Hutcheon dirá que, na metaficção historiográfica, os protagonistas “podem ser tudo, menos tipos propriamente ditos: são os ex-cêntricos, os marginalizados, as figuras periféricas da história ficcional” (HUTCHEON, 1991, p. 146).

E, ainda, referindo-se ao romance não ficcional, Hutcheon ressalva, apesar de esses romances apresentarem uma mistura entre ficção e história popular, o seu caráter denunciativo ao “questionar seriamente quem determinava e criava essa verdade, a verdade constituída no romance” (HUTCHEON, 1991, p. 153).

Segundo Eunice Moraes, em sua dissertação *Ficção e História no romance Boca do Inferno (2003)*, os movimentos das práticas linguísticas historiográficas e as ficcionais são portadoras de marcos discursivos de ficcionalidade e de historicidade. Tais marcas estão presentes nos romances *Boca do Inferno* e em *Desmundo*, considerando que as narrativas não se fixam nem na ficcionalidade nem na veracidade, pois ambas estão entrelaçadas. É possível ver, nessa inconstância, a realização, mais uma vez, da finalidade de problematizar conceitos e convenções generalizadoras e fechadas que parecem ser o grande diferencial da metaficção historiográfica.

DESMUNDO E BOCA DO INFERNO: UMA METAFICÇÃO HISTORIOGRÁFICA

Outra maneira de metaficção que se tornou muito recorrente foi a própria inclusão do autor como personagem em narrativas ficcionais. Podemos verificar

essa utilização na obra *Boca do Inferno*, pois nela Ana Miranda apresenta Gregório de Matos como um colono que tinha o hábito de criticar as mazelas sociais em seus poemas:

Essa forma não se identifica com a autoficção, porque não se trata de ficcionalizar uma biografia, mas de atribuir à personagem que tem o mesmo nome do autor, e a outras personagens reais, dados existenciais evidentemente falsos (PERRONE-MOISÉS, 2009, p. 123).

Há, nas entrelinhas do romance, uma discussão contemporânea que também se encontra em Haroldo de Campos, no ensaio *O sequestro do barroco na Formação da literatura brasileira: o caso Gregório de Matos* (1989), em que critica a argumentação de Antonio Candido sobre a caracterização da produção barroca no Brasil colônia ser ainda bastante influenciada e até dependente da produção portuguesa, principalmente por suas características épicas.

O narrador do romance *Boca do Inferno*, após encontrar e descrever a cidade da Bahia, aponta exatamente para a falha entre o que se define como Brasil e o que se vive como tal. A visão paradisíaca de uma "suave região cortada por rios límpidos, de céu sempre azul, terras férteis, florestas de árvores frondosas" (MIRANDA, 2006, p. 8) é imediatamente deposta e até atualizada por uma visão democrática, que apresenta a cidade como o lugar "onde os demônios aliciavam almas para povoarem o inferno" (MIRANDA, 2006, p. 8). Segundo Eunice de Moraes (2003), esse narrador é conhecedor de cartografia e não despreza os resquícios da história do lugar a ser descrito e localizado.

No romance *Boca do Inferno*, as descrições da cidade, por exemplo, estão fundamentadas em elementos históricos, entretanto há na obra uma utilização de descrições físicas e objetivas, para adiantar asserções subjetivas, estruturas sociais e políticas essenciais para a contextualização e para a elaboração do enredo. Há a aproximação entre o discurso histórico e o discurso ficcional, mas sem confundi-los.

O narrador do romance sugere que a matéria ficcional pode ser encontrada fora do romance. Ou seja, não é a partir do romance apenas que se quer que o leitor construa um sentido, mas também a partir de um narrador que vem de fora, frequentemente tido como mais confiável e que traz consigo a veracidade:

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 apartarse-hão do peccado (MIRANDA, 1996, p. 7).

Ao lermos o trecho da carta do Padre Manoel da Nóbrega, podemos observar a transparência e a autenticidade de uma parte da história ao texto literário. Nesse sentido, o romance *Desmundo* tem uma narrativa que se desenvolve após o atendimento à solicitação que fora feita na carta de Manoel da Nóbrega endereçada a El-Rei D. João que, no romance de Ana Miranda, aparece como um paratexto. Como Solange Salette nos evidenciou em sua dissertação *Desmundo: retratos e fotogramas metaficcionalis: as relações dialógicas entre o romance de Ana Miranda e o filme de Alain Fresnot (2014)*, empregar o excerto da carta do Padre Manoel da Nóbrega significa não somente situar, de acordo com o período ou contexto histórico o romance, mas também estabelecer uma relação dialógica no enunciado narrativo, assim podendo ser observado com mais cautela a relação entre história e ficção.

A" El-Rei D. João (1552) Jesus Já que escrevi a Vossa Alteza a falta que nesta terra ha de mulheres, com quem os homens casem e vivam em serviço de Nosso Senhor, apartados dos pecados, em que agora vivem, mande Vossa Alteza muitas orphãs, e si não houver muitas, venham de mistura dellas e quaesquer, porque são tão desejadas as mulheres brancas cá, que quaesquer farão cá muito bem à terra, e ellas se ganharão, e os homens de cá apartarse- hão do peccado. Manoel da Nobrega (MIRANDA, 2006, p. 7).

No romance de Ana Miranda, sabemos da existência de dois narradores, o historiador e o ficcionista, quando eles estabelecem um propósito comum que é o de narrar e fazer questionamentos a essa narrativa, tais narradores acabam se misturando. É preciso ficar claro, portanto, que os discursos não se confundem. A função do narrador historiador, aquele que trará veracidade ao texto, e a função do narrador ficcionista - questionar livremente, instaurando uma convenção de ficcionalidade, confundem-se para problematizar o que se lê como verídico e o que se lê como ficcional. Assim, nos capítulos dos romances *Desmundo* e *Boca do Inferno*, cada um apresenta uma introdução que localiza, contextualiza ou explica o conteúdo que será apresentado e, para isso, o narrador utiliza-se do discurso, das informações e da confiabilidade, existente entre o leitor e o texto histórico. O que o romancista quer é que o leitor, "iludido" pelas características linguísticas da imitação (porém sabemos que o leitor para ler uma obra metaficcional tem que ser um leitor experiente que leia vários gêneros textuais), reaja de acordo com o que a autora

Ligia Chiappin Leite (1993) aponta como "convenção de veracidade", quando deveria reagir de acordo com a "convenção de ficcionalidade", relacionando e transferindo, por exemplo, o Gregório de Matos e os atos dele ao Gregório de Matos apresentados pela narrativa da história, visto que ambos não têm ligações.

Notamos, assim, a verossimilhança entre a posição do leitor da ficção histórica e a posição do leitor da metaficção historiográfica. Lembremos que a realização da primeira se dá pelo envolvimento ficcional do leitor, ou seja, quanto maior a confiança do leitor em relação ao caráter ficcional do narrado, ainda que se tratando de um texto realista, melhor a sua realização. A metaficção historiográfica espera que o leitor tenha um envolvimento crítico e analítico, quer que ele interrogue, procure, busque respostas possíveis e não respostas únicas já existentes. A metaficção historiográfica precisa, por isso, de leitores experientes. Quanto maior o horizonte de leitura, de conhecimento histórico, ficcional e literário desse leitor, melhor será a interpretação ou decodificação do texto.

A indagação da história do outro, em outro período e em outra circunstância, indica a ausência de experiência do narrador pós-moderno, e, é esta ausência de experiência que o faz, segundo Silviano Santiago, subtrair-se à ação narrada e identificar-se com um segundo observador - o leitor. Em "O narrador pós-moderno", o ensaísta dirá ainda que "ambos se encontram privados da exposição da própria experiência na ficção e são observadores atentos da experiência alheia. Na pobreza da experiência de ambos se revela a importância do personagem na ficção pós-moderna" (SANTIAGO, 2002, p. 51).

Numa dupla seção de discursos, o leitor pode ler o ficcional como histórico e vice-versa. Esta dupla intercessão ocorre no plano da leitura, variando de amplitude e assiduidade de acordo com o horizonte de conhecimento do leitor e pode ser verificada pela análise da construção discursiva do romance. Nomeamos os romances que trabalham sobre o discurso da história de romances históricos ou metaficcionais, visto que relacionamos as personagens e os fatos narrados ficcionalmente aos fatos e personagens apresentados pela história, os quais entendemos como "reais", quando poderíamos pensá-los como verdadeiros apenas enquanto discurso ficcional.

Há um narrador com várias vozes dentro da narrativa, um narrador que se apresenta, ora como uma voz ficcional, ora voz do próprio historiador. Um leitor desatento acaba se confundindo, apesar de certa consciência de que aquele

narrador não remete apenas à figura do autor como ocorre na narrativa da história, mas também a uma figura ficcional com características discursivas próximas às características do poeta Gregório de Matos, por exemplo, no romance *Boca do Inferno*. Quanto a isso, Linda Hutcheon dirá que os leitores da metaficção historiográfica contemporânea têm "o prazer da dupla conscientização da natureza fictícia e de uma base no real" (HUTCHEON, 1991, p. 143).

O leitor, consciente desta duplicidade do romance, tenciona o modelo ficcional na história antes mesmo de projetá-lo na realidade e passa a acreditar na existência histórica e, conseqüentemente, real das personagens e dos acontecimentos ficcionais apresentados no romance. Este é o jogo da metaficção historiográfica, fazer o leitor ler a ficção como se fosse história e também o inverso. Para a metaficção historiográfica, o leitor exemplo é aquele que conhece a história do passado e do seu presente para que possa acompanhar a atualização do discurso da história e compreender a atualidade do discurso literário. No caso dos romances de Ana Miranda, a experiência de Gregório de Matos em *Boca do Inferno* e a descrição feita por Dom Manuel em *Desmundo*, levam tanto o leitor quanto o narrador a fazer observações a respeito do rumo histórico *da formação da identidade do Brasil e de sua história literária*.

A narrativa de *Boca do Inferno* tem como pontos cruciais o poeta Gregório de Matos e o assassinato do Alcaide; já em *Desmundo*, a vinda das órfãs de Portugal mandada pela igreja como forma de combate ao envolvimento dos colonos com as negras, índias (pessoas que não eram cristãs), nos mostra já a intenção dos romances em questionar o relevante período histórico. Percebe-se que há uma presunçosa desvalorização da experiência pessoal do presente, assim deixando que as experiências e vivências do passado sirvam de exemplo para o presente, porém, como nos diz Silviano Santiago, aconselhar não pode mais ser "Fazer uma sugestão sobre a continuação de uma história que está sendo narrada" (SANTIAGO, 2002, p. 54), pois a "incomunicabilidade da experiência entre gerações diferentes" dificultou-nos de enxergar a história como um encadeamento entre a experiência do mais conhecedor e a do menos. As narrativas, hoje, estão constantemente se renovando.

É nesse sentido que os romances que trabalham sobre o discurso e a narrativa da história, como é o caso dos romances em estudo, multiplicam a verdade, mas sem abdicar a ficcionalidade. A utilização do discurso histórico, ainda assim, dá-se de maneira parcial nos romances, pois, como poderemos averiguar, os

romances conferem às personagens a complexidade subjetiva que a história aparenta limitar ao que está desvendado em documentos. Isto é, havendo registros de fala da pessoa histórica, estas falas poderão ser narradas e/ou interpretadas pelo historiador. De acordo com Hutcheon, as manifestações literárias que nos mostram mudanças sociais e suas consequências implicam relação com o leitor. A autora crê que o entrelace entre a vida e a arte foi refeita em outro nível, o que, segundo *Brunilda T. Reichmann*, em seu artigo *O que é metaficção? Narrativa narcisista: o paradoxo metaficcional*, de *Linda Hutcheon (1991)*, no procedimento fantasioso do narrar à história, e não no produto, na história narrada – e a atual atribuição praticada pelo leitor é o transmissor dessa mudança.

Desse modo, podemos entender que o trabalho de citação empreendido no romance de Ana Miranda deve ser apresentado de forma mais organizada para que se possa ter uma ideia mais aproximada da dimensão real da presença dos muitos textos recolhidos pela autora para compor os romances em estudo. Trechos de poemas de Gregório de Matos e de outros poetas, trechos de sermões do padre Vieira, provérbios bíblicos e populares, referências históricas e biográficas, trechos de poemas de Fernando Pessoa, Gil Vicente, documentos de D.João, trechos relacionados à carta de Caminha, referências históricas, etc. Ter-se-á com isso o trabalho de escritura do romance para dar mostra do trabalho metatextual de Ana Miranda.

Para entendermos esse processo metaficcional nos romances que serão analisados na seção, tomaremos o seguinte exemplo: o entrelaçamento da fala de Gregório de Matos com sua obra poética. “E o que vais falar sobre a colônia? Que dois efes se compõem esta cidade, a meu ver um furtar, outro foder” (MIRANDA, 2006, p. 102). O poema retrata a cidade Salvador da Bahia sob o ponto de vista de Gregório de Matos, o qual ora se mostra triste com a situação da Bahia, ora se mostra com certa ira em relação à cidade. Na sátira, o poeta diz que a cidade se compõe de dois ff (furtar e foder) e ainda diz que quer apostar e perder se alguém lhe provar o contrário. As obras em estudo procuram trazer reflexões, impressões enquanto atitudes prováveis conforme o enredo já concebido pela narrativa da história, seja absorvendo, seja removendo interpretações, e de acordo com a noção que se tem dos entes vivos. Exemplificamos:

Gregório de Matos Falou depois sobre Gongora y Argote, declamando poesias em castelhano. Seus olhos pousavam ora em

Bernardina Ravasco ora em Maria Berço. As duas ouviam embevecidas. As palavras soavam com clareza, cheias de emoção. Sem saber porque Maria Berço sentiu-se corada. Estava dominada por um estranho sentimento, como se o homem à sua frente fosse, de uma maneira misteriosa, perfeitamente confiável (MIRANDA, 2006, p. 83).

Numas moradas de pedra e outras a serviço do rei, bem cerradas as portas, de umas festas das janelas se viam sombras escuras de gente nos espreitando, deviam ser as mulheres do lugar, tivessem birra de nós, lá de trás da casa, ó sol, melindrosas boninas e jasmins se enredavam pelos troncos e edifícios. Uma escrava saiu da porta e assombrada viu que suas vestes rangiam os pendentes nas orelhas muito bem esmaltados, fosse uma fidalga num coche ao paço ou às endoenças, alma a caminho do inferno, seu colo supunha joias de ouro (MIRANDA, 1996, p. 83).

Oribela descreve o que ela vê, ao chegar à terra brasileira do século XVI. As moradias construídas de formas rústicas são dados históricos expostos pela personagem em sua fala.

Assim, mesmo que tenhamos um paratexto nos evidenciando "romance" que faz o leitor entender que estamos diante de uma narrativa de caráter ficcional, há também outro dizendo "bibliografia" que traz confiabilidade ao leitor de que o que está no romance é baseado em uma pesquisa sobre documentos e, portanto, é romance-história e não apenas romance histórico.

Podemos dizer, então, que os romances *Boca do Inferno* e *Desmundo* são romances históricos nos momentos em que o narrador se aproxima do tempo narrado e é romance-história quando ele se afasta, ou quando se posiciona como contemporâneo, a exemplo de Gregório de Matos em *Boca do Inferno* quando utiliza-se da memória possível do poeta para tratar de suas relações com a Corte e com o Padre Vieira e até mesmo dos costumes da época:

"Quando foi que tu o conheceste?", Perguntou Anica de Melo. "Na primeira vez em que nos encontramos eu estava em Lisboa, de férias da Universidade de Coimbra. Eu tinha dezoito anos e Vieira acabava de chegar da missão do Maranhão..." Em 1661, o jesuíta e o poeta se reencontraram em Lisboa. Gregório de Matos acabava de se formar em cânones e casara com dona Michaela de Andrade. Vieira havia sido expulso, juntamente com outros jesuítas, do Maranhão, e estava amargurado (MIRANDA, 2006, p. 158).

Já em *Desmundo*, pode-se afirmar que – apesar de ser uma obra ficcional – pode ser complemento na história nacional das mulheres, já que retrata um período histórico brasileiro, a colonização do Brasil, contado através da visão e da voz da

protagonista, Oribela. Podemos observar que há um jogo de linguagem utilizado por Ana Miranda, haja vista fazer uso do português da época imitado de certa maneira para caracterizar o discurso de Oribela:

Bugres da terra vendiam suas fêmeas nuas, mas assim que veio um padre da Companhia na rua as esconderam não dos outros padres. Por meus brios e horrores, não despreguei os olhares das naturais, sem defeitos de natureza que lhes pudessem pôr e os cabelos da cabeça como se forrados de martas, não pude deixar de levar o olhar a suas vergonhas em cima, como embaixo, sabendo ser assim também eu era como fora eu desnudada, a ver em um espelho (MIRANDA, 1996, p. 39).

A obra *Desmundo* sugere a figura das meninas que foram responsáveis pelo surgimento de incalculáveis linhagens de extrema importância para o Brasil; as quais, em compensação, afrontaram contra vontade a desconstrução de seus ideais, sonhos e esperança. De maneira mais peculiar, o romance em questão traz os relatos de uma jovem sofrida que não somente percorreu a imensidão oceânica, mas também um grande imaginário que afasta o real do devaneio, a liberdade e a clausura do matrimônio, o apreço e o rancor, a virtude e a violação, a carne e alma.

Sobre a presunção do leitor como o decodificador da ficcionalidade e da historicidade no romance, Hutcheon diz que "a história e a literatura não têm existência em si e por si. Somos nós (enquanto leitores) que as constituímos como objeto de nossa compreensão" (HUTCHEON, 1991, p. 149).

Portanto, enquanto conjunto de significados em nossa civilização, tanto a ficção e a história incluem sentidos e a metaficção historiográfica surge com o desvelamento desses sentidos como construção e imposição.

Foi utilizado o discurso histórico e romanesco para a elaboração das obras *Boca do Inferno* e *Desmundo*. A autora nos revela uma terceira manifestação a qual não pode ser conceituado como algo absolutamente ficção nem absolutamente história. Existe uma oscilação na voz do narrador que faz o leitor (pensamos no leitor experiente) transitar entre ficção e história do mesmo modo que transita entre a prosa de Ana Miranda e a poesia de Gregório de Matos; entre o barroco do século XVII, entre a história das órfãs portuguesas e os conceitos do que se tem denominado pós-moderno.

Assim, a metaficção historiográfica ocupa um entre-lugar discursivo que depende diretamente do "conhecimento de mundo", "conhecimento partilhado" do leitor, o qual determinará o nível de ficcionalidade e o nível de historicidade

presentes no romance. “O escritor latino-americano é o devorador de livros [...]. O conhecimento não chega nunca a enferrujar os delicados e secretos mecanismos da criação; pelo contrário, estimulam seu projeto criador, pois é o princípio organizador do texto” (SANTIAGO, 2000, p. 25).

Quanto maior for o conhecimento e a experiência do leitor, melhor será o reconhecimento deste entrelaçamento. Porém, seu conhecimento e sua experiência de leitura não o tornam capaz de definir uma linha de separação entre a história e a ficção, pois, se há uma linha neste processo, ela não separa, mas une pelo viés do texto. Há um elo entre a linha da ficção e a linha da história, e a metaficção historiográfica se localiza entre um ponto de interseção e outro. Segundo Naira Nascimento em *A vida como literatura e a literatura para viver apontamentos sobre a ficção de Silviano Santiago* (2015), a tarefa do escritor nesse entre-lugar tem, então, duas direções, a primeira exibir as distintas formas de uma fonte ocidental, a outra traduzi-las em uma interpretação que lhe substitua o teor de verdade imutável/incontestável ou de uma consagração original. Assim, frequentemente, impõe um investimento extraordinário de leitura também uma atuação proativa sobre o acervo lido, pois:

Tanto em Portugal, quanto no Brasil, no século XIX, a riqueza e o interesse da literatura não vêm tanto de uma originalidade do modelo, do arcabouço abstrato ou dramático do romance ou do poema, mas da transgressão que se cria a partir de um novo uso do modelo pedido de empréstimo à cultura dominante. Assim, a obra de arte organiza-se a partir de uma meditação silenciosa e traiçoeira por parte do artista que surpreende o original em suas limitações, desarticula-o e rearticula-o consoante sua visão segunda e meditada da temática apresentada em primeira mão na metrópole (SANTIAGO, 1978, p. 56).

Nesse sentido, busca-se no texto ficcional contemporâneo as marcas impressas pelas leituras cânones desde seus pares até as mais recentes e que reconheceram aquele que escreve características tais como a ironia, a descrença, o humor cáustico ou olhando sobre uma perspectiva históricas a partir de símbolos.

A incerteza de sentidos e a dualidade construtiva são elementos significativos da composição estilística e estética das obras, que representa uma sugestão paradoxal, que é a metaficção historiográfica. A metaficção provoca a linguagem e assim procura deixar evidente que a ficção não retrata a realidade nem a concebe. Desse modo, supera a restituição da autorreflexividade literária ao mundo real histórico conforme explicita Hutcheon:

Na metaficção historiográfica não há nenhuma pretensão de mimese simplista. Em vez disso, a ficção é apresentada como mais um entre os discursos pelos quais elaboramos nossas versões da realidade, e tanto a elaboração como sua necessidade são o que enfatiza no romance (HUTCHEON, 1991, p. 64).

Pode-se, a partir desse ponto, encaminhar a questão conceitual deste primeiro capítulo para sua conclusão. O romance metaficcional, como o analisado nesta dissertação, não refuta somente a intenção velada de construção histórica objetiva, isenta, impessoal e translúcida, todavia apresenta justificativa de que a ficção e história são manifestações e ambos com resultado compõem estratégias de sentido do passado. São romances que perguntam insistentemente:

Quem está falando? A quem se dá o direito de utilizar a linguagem dessa ou daquela maneira? A partir de que pontos institucionais construímos nossos discursos? Obtém sua autoridade de legitimação? De que posição falamos como produtores ou como intérpretes? (HUTCHEON, 1991, p. 115).

A teoria literária, assim, destaca suas conjecturas de embasamento: mimesis, literariedade, verossimilhança. A construção ficcional é completamente colocada em questionamento, por intermédio do sistema pernicioso de metaficcionalização. Logo a ficção espelha, sobre as possibilidades e demarcações da própria ficção.

SEÇÃO 2: ANA MIRANDA: BIOGRAFIA E SUAS OBRAS

O cronista que narra os acontecimentos sem distinguir os grandes e os pequenos, leva em conta a verdade de que nada do que um dia aconteceu pode ser considerado perdido para a história. Sem dúvida, somente a humanidade poderá apropriar-se totalmente de seu passado.

(BENJAMIN, 1987)

A autora Ana Miranda, cronista, poetisa, ensaísta, roteirista, romancista e escritora de obras infantis, nasceu em Fortaleza, Ceará, em 1951. Morou em alguns estados do Brasil. Ainda bem criança foi morar no Rio de Janeiro, depois mudou-se para Brasília onde seu pai, que era um excelente engenheiro, foi trabalhar na construção da capital brasileira. Foi no Rio de Janeiro que Ana Miranda iniciou sua carreira como escritora literária com a publicação de seus livros de poesia *Anjos e demônios* (1978) e *Celebrações* (1983).

Foi como romancista que Ana Miranda se consagrou. Seu primeiro romance *Boca do Inferno* (1989), traduzido para várias línguas, recebeu o Prêmio Jabuti, uma das maiores premiações da literatura, “obra que deu fôlego à popularização do romance histórico em nosso país, nas últimas décadas” (ESTEVES, 1998, p. 143).

A autora publicou também outros romances importantes como: *O Retrato do Rei* (1991), *Sem Pecado* (1993), *A Última Quimera* (1995), *Desmundo* (1996), *Clarice* (1996), *Amrik* (1997), *Dias & Dias* (2002). Recebeu alguns prêmios, como Jabutis, o *Green Prize of the Americas* e da Academia Brasileira de Letras, também obteve um significativo número de leitores no Brasil.

Segundo Diovana Ferreira de Oliveira, em sua dissertação *A concepção de história na ficção de Ana Miranda* (2014), Miranda diz em uma entrevista que o romance histórico é o gênero com o qual ela tem maior afinidade, pois o romance é uma maneira de expressão muito extensa e pode abranger todas as suas experiências. Mas a autora não escreve somente ficção, ela se dedica a ser roteirista, desenhista, entre outras modalidades. Ana Miranda ressalta o seu extenso leque de influências na escrita, as quais não focalizam somente a pesquisa histórica, nem apenas os documentos, mas também várias outras fontes.

Miranda diz ter extrema afinidade com a escola literária do Romantismo e a prosa alencariana.

Segundo uma entrevista ao Programa *Autor por Autor*, exibido pela TV Cultura, intitulada “Minha travessia é uma só, sempre em busca do meu lugar no mundo”¹, a autora emprega em suas obras uma linguagem diferente, apresentando palavras não dicionarizadas. Ana Miranda não tem preocupação com o que a crítica vai escrever sobre ela:

Minha identificação maior não é com personagens, e sim com o modo de narrar, de construir o livro. Os únicos personagens em que me vejo são os que eu mesma desenho; e todos eles, desde Gregório de Matos até Semíramis ou Iriana, todos são pedaços de mim.²

A autora anda lado a lado com a história e nos leva a fazer questionamentos sobre um ponto de vista da história em sua obra ficcional. Miranda, ao comentar sobre sua experiência com a palavra e sobre seu plano de resgate da nossa história literária, através da sua escrita, lembra-se de algo que é fundamental para a história: o tempo. Segundo Ana Miranda, a linguagem aprisiona e é aprisionada pelo tempo.

Ana Miranda tem uma admiração por Marco Lucchesi, um dos membros da Academia Brasileira de Letras, famoso escritor, ensaísta, ele também escreveu romances. Lucchesi é visto pela autora como o interlocutor ideal, um leitor crítico e atento, mas também receptivo aos experimentalismos.

Gosto às vezes de imaginar o Marco Lucchesi lendo algo que acabo de escrever e estou achando muito difícil de ler. Por que o Marco Lucchesi é um leitor que aprova meus experimentalismos com seu entusiasmo natural. [...] Ele me ensina.³

No âmbito acadêmico, há várias pesquisas envolvendo as obras de Miranda, visto que a autora chega a inovar ao escrever seus romances, pois a voz feminina tão silenciada pela historiografia acaba sendo a essência em sua escrita literária: “Há um projeto maior em minha mente, que tento executar desde *Desmundo*, que é dar voz feminina a uma multiculturalidade brasileira”⁴. Essa força da voz feminina que desponta em suas narrativas se deu a partir da obra *Desmundo* (1996), aparece

¹Programa Autor por Autor, exibido pela TV Cultura em 17/06/2010. Elenco: Claudia Ohana, Leona Cavalli e Hélio Cicero. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Pj1A3llj_Xo. Acesso em: 10/07/2018.

² Disponível em: <http://oglobo.globo.com/cultura/ana-miranda-sensacao-que-todos-os-meus-livros-sao-resultado-de-sonhos-11668799#ixzz37gWtr2Fg>. Acesso em 06/07/2018.

³ Disponível em: <http://oglobo.globo.com/cultura/ana-miranda-sensacao-que-todos-os-meus-livros-sao-resultado-de-sonhos-11668799#ixzz37gWtr2Fg>. Acesso em 06/07/2018.

⁴LEAL, Carolina. Ana Miranda recria linguagem em novo romance. In: *JORNAL DO BRASIL*. Disponível em: <http://www.jb.com.br/cultura/noticias/2009/08/21/ana-miranda-recria-linguagem-em-novo-romance>. Acesso em 08/07/2018.

em primeira pessoa, pois as obras que a antecederam não colocam a voz feminina no centro, porém as personagens femininas já vinham ganhando seu lugar nas obras.

Prefiro escrever na voz feminina, na primeira pessoa. Tenho feito isso desde *Desmundo*, o que é um contrassenso, porque a primeira pessoa não é indicada para o romance de passado, de fabulação, como são os meus. Mas é mais difícil, porque a voz literária canônica é quase totalmente masculina. Os mais sensíveis homens construíram o romance, Cervantes, Stendhal, Flaubert, e, só no século XX, quando o gênero já estava estabelecido, as mulheres deram sua voz. Trabalhar com a voz feminina é sempre mais pantanoso, misterioso. Além disso, o que há de material sobre as mulheres é menor, e cada vez menor quando vamos indo para trás no tempo. Por outro lado, o romance parece ser um gênero de alma feminina, com essa demora nas minúcias, esses devaneios e perdições⁵.

Conforme Diovana Ferreira (2014), essa nova tendência de escrita de novo estilo se concretizou em *Desmundo*. Pode-se perceber a presença de várias mulheres em suas obras, porém o grau de importância foi um processo. Em algumas obras, como *Boca do Inferno*, a figura feminina é secundária, como as personagens Anica de Melo e Maria Berco, ambas não regem o desenrolar da narrativa, as coisas acontecem independentemente da existência delas. Já em *O Retrato do Rei* (1991), a protagonista Mariana Lancastre tem sua participação dentro da obra ativa e com certa importância.

Em *Dias & Dias*, a figura feminina já tem seu grau de influência, visto que a personagem Feliciano é quem narra a história do seu amado poeta Antonio, sendo a personagem que dentro da obra representa o romantismo exacerbado. Conforme afirmação de Eunice Moraes (2003), “Ela é uma memória ambulante que transforma Gonçalves Dias num ser etéreo, intocável e, ao mesmo tempo, tão presente. Feliciano é o sabiá, com toda a sua brasilidade, preso na gaiola e com saudades do poeta romântico nacionalista” (MORAIS, 2003, p. 457-9).

Já em *A Última Quimera*, obra que retrata a biografia do poeta Augusto dos Anjos, são as mulheres as porta-vozes da recriação do poeta. Não podemos esquecer-nos da obra *Clarice*, publicada no mesmo ano que *Desmundo*. A ideia em escrever Clarice se deu quando Ana Miranda, ao trabalhar em um projeto de comemoração de grandes escritores em que havia uma lista de homenageados,

⁵ Disponível em: <http://oglobo.globo.com/cultura/ana-miranda-sensacao-que-todos-os-meus-livros-sao-resultado-de-sonhos-11668799#ixzz37gWtr2Fg>. Acesso em 06/07/2018.

escolheu Clarice Lispector para ser homenageada através de sua escrita cheia de peripécias. A autora afirma que o universo de Clarice Lispector e seu trato com a linguagem contribuíram para sua libertação e afirmação como escritora⁶.

Ana Miranda como escritora contemporânea se diferencia de alguns romancistas, pois ela tem produzido várias obras que se encaixam no que chamamos de romances metaficionais, ou seja, entrelaça a ficção com a história. Segundo Francycle Ribeiro Silva e Patrícia Francycane Lopes Príncipe em seu artigo *Clarice, de Ana Miranda: o histórico, o biográfico, o ficcional (2017)*, estes romances têm proporcionado um envolvimento entre literatura e história, essa predominante de escrita de Ana Miranda foi atestada em diversas dissertações e artigos, os quais tiveram os romances da autora como objeto de pesquisa, haja vista narrar, concomitantemente, fatos verídicos e ficcionais.

Ana Miranda compõe suas narrativas a partir da história de vida e obras de alguns autores do cânone literário brasileiro. A exemplo disso, em *Boca do Inferno*, o poeta Gregório de Matos é tido como um personagem, trazendo assim uma nova leitura da história, revelando o que, de alguma maneira, estava velado pela história oficial.

É importante destacar que, embora o discurso histórico e o ficcional pareçam, à primeira vista, contraditórios, estes, ao longo do tempo, acabam se encontrando em um ponto de interseção. Segundo Linda Hutcheon, as relações de proximidade entre História e Ficção são expressas a seguir:

Naturalmente, a história e a ficção sempre foram conhecidas como gêneros permeáveis. [...] Não surpreende que tenha havido coincidência de preocupações e até influências recíprocas entre os dois gêneros. No século XVIII, o núcleo desses pontos em comum em termos de preocupação inclinava-se a ser a relação entre a ética (não a factualidade) e a verdade na narrativa (HUTCHEON, 1991, p. 143).

Segundo Luiz Renato de Souza Pinto, em sua tese *Historiografia literária e formação do cânone: Ana Miranda, Augusto dos Anjos e Olavo Bilac (2012)*, a escrita de Ana Miranda mescla múltiplos fundamentos diferentes, pois examina cartas, diários, documentos artísticos, documentos formais. A autora apresenta para o universo ficcional uma diversidade de registros. Ao longo de anos, construiu um

⁶ Ver Programa "Autor por Autor", Op. Cit. Disponível em: [HTTPS://www.youtube.com/watch?v=Pj1A3Ilj_Xo](https://www.youtube.com/watch?v=Pj1A3Ilj_Xo). Acesso em: 10/07/2018.

conjunto harmônico de livros que resgatam aspectos importantes da cultura e história brasileira bem como traços da cultura e da literatura europeia.

As obras de Ana Miranda refletem a importância de grandes autores da literatura, trazendo um contexto de época para ser refletido ou repensado. A autora traz esse cânone sem fazer seleção de tipo de textos, assim Candido insiste que:

Os valores que a sociedade preconiza, ou os que considera prejudiciais, estão presentes nas diversas manifestações da ficção, da poesia e da ação dramática. A literatura confirma e nega, propõe e denuncia, apoia e combate, fornecendo a possibilidade de vivermos dialeticamente os problemas. Por isso é indispensável tanto a literatura sancionada quanto a literatura proscrita; a que os poderes sugerem e a que nasce dos movimentos de negação do estado de coisas predominante (CANDIDO, 1995, p. 243).

Miranda, uma escritora conhecedora do que expressa, faz pesquisas, realiza questionamentos do passado, por meio de suas obras apresenta inquietações que dialogam com outras áreas do conhecimento.

A autora traz em seus romances a inovação do pós-modernismo e pode ser apontada como uma escritora:

renovadora do romance histórico brasileiro justamente por buscar, na opacidade ambígua do passado, aquilo que, nos documentos e arquivos, lhes é lacunar: os elementos poéticos, psicológicos e dramáticos, em poucas palavras, o sentimento vivo do passado⁷.

Desse modo, percebemos a intenção de revalorizar romancistas brasileiros que foram, talvez, deixados de lado ou, até mesmo, esquecidos pelos críticos literários e também pelo público leitor.

Em suas obras, percebemos a utilização frequente de neologismo, recurso utilizado no título de uma de suas obras: *Desmundo*. Sabemos que o prefixo “des” indica a negação do mundo. Logo, para a protagonista Oribela, o mundo que não é mundo. A pequena órfã assim caracteriza o Brasil do período colonial: lugar hostil, sem muitos recursos para ser habitado.

Outro ponto relevante sobre Ana Miranda é que desde muito cedo o gosto pela arte se manifestou, ainda, quando ela não sabia nem ler, mas já gostava de

⁷ Ministério da Cultura. Ana Miranda. Disponível em: http://virtualbooks.terra.com.br/osmelhorsautores/biografias/Ana_Miranda.htm. Acesso em 09 de julho de 2018.

ficar olhando livros, ouvir histórias, desenhar e sonhar⁸. Os elementos recorrentes nas obras de Miranda são histórias, poesias, desenhos e sonhos.

Miranda tem um grande envolvimento com a natureza dos sonhos, foi essa relação que gerou o *Caderno de sonhos* (2000), cujo conteúdo são relatos de imaginações as quais a autora tinha o hábito de escrever em cadernos de folhas pautadas. Em algumas vezes, longos relatos; em outras somente frases rascunhadas ou simplesmente palavras soltas, concisas, que serviam como senha para lembrar do fato sonhado. Esse caderno de sonhos é uma espécie de diário, pois são relatos relacionados a vários períodos de sua vida, entrevistas que foram prestadas a jornais, revista etc.

Essa afinidade a esse conhecimento onírico, segundo Ana Miranda, é uma inspiração na criação de seus personagens, nas imagens que aparecem em suas obras, principalmente nas capas de seus livros. Ela descreve que muitas dessas lembranças oníricas começaram em sua infância. Alguns críticos não acreditam tão fielmente se Ana realmente sonhou tudo que está descrito em seu *Caderno de sonhos* (2000). Os temas expostos no livro são de cunho sexual, nudez, bem x mal, anjos x demônios, dualidades que nos fazem lembrar do barroco.

As figuras oníricas, segundo Miranda, eram desenhadas logo ao acordar para não esquecer de nenhum detalhe. São também de sua autoria os desenhos oníricos das capas das obras dos livros: *Desmundo* (1996), *Amrik* (1997), *Clarice* (1999), *Dias e Dias* (2002). Os sonhos e os desenhos se descobrem em harmonia na obra em prosa da escritora. Dentro do livro, entre capítulos, é nítido o quão surreal são seus desenhos, animais com chifres, sereias com pelo de animais, homens e mulheres com chifres, quadrúpedes com asas. A capa de *Dias e Dias* (2002) é o desenho do rosto de uma mulher com um barco saindo da cabeça.

As narrativas de Ana Miranda seguem algumas características peculiares, são obras que retratam a história, algumas narrativas têm como personagem central um autor da literatura canônica, e em outros tem-se a voz feminina a predominar. Além disso, podemos perceber que as figuras de personagens da história que vivem à margem da sociedade em suas narrativas ganham importância, bem como o processo de formação da identidade brasileira. Essa busca pela identidade é visível

⁸ Ministério da Cultura. Ana Miranda. Disponível em: http://virtualbooks.terra.com.br/osmelhorsautores/biografias/Ana_Miranda.htm. Acesso em 09 de julho de 2018.

nas obras *Boca do Inferno e Desmundo*, as quais são narrativas que são contextualizadas no período colonial, obras com temas diferentes, mas que abordam questões de grande valor para o Brasil e seu processo de formação.

2.1. LITERATURAS E METAFICÇÃO: OBRAS, DE ANA MIRANDA.

As obras em destaque nesse tópico são *Boca do Inferno* (1989), *Dias e Dias* (2002), *A Última Quimera* (1995), a novela *Clarice* (1996), *Amrik* (1997). São obras que se desenvolvem por meio do recurso da metaficção e trazem no seu conteúdo ficcional a relação com a história de diversos autores do cânone brasileiro; recompõem a trajetória poética e biográfica, por exemplo, de Augusto dos Anjos, Gregório de Matos, retratando as peripécias no período colonial, assim como a autora Clarice Lispector e Gonçalves Dias. Dessa forma, nos romances supracitados, são relacionados dados bibliográficos na própria constituição do texto literário.

Segundo Eunice Morais, em seu artigo *O romance histórico e biográfico de Ana Miranda*, a autora traz os posicionamentos nacionais da literatura brasileira pelo método intertextual e perguntas sobre esses. Nos romances, não se discute somente os aspectos biográficos desses autores, mas também o envolvimento desses personagens com o contexto histórico, ou seja, tem-se a preocupação recriar e, concomitantemente, transgredir os acontecimentos históricos, dessa forma, os movimentos da historiografia serão revividos por meio dessa escrita.

Ana Miranda faz uma reescrita e põe uma nova roupagem para esses fatos, revitalizando o passado através da metaficção e por vezes por meio da paródia, já que sabemos que a paródia no pós-modernismo não é algo utilizado para criticar ou humilhar alguém ou alguma coisa, mas sim para homenagear. “O estilo e o discurso são apropriados através da paródia moderna com objetivo frequente de dar “continuidade” ou de homenagear os grandes estilos do passado” (HUTCHEON, 1991, p. 88).

Nas obras de Miranda aqui relacionadas, vamos transitar por várias escolas literárias como o Romantismo, o Barroco e a Contemporaneidade e/ou a Pós-Modernidade. As obras destacadas neste capítulo trazem nomes de autores de grande importância no cenário político, social e literário, nesse contexto será vista a

possibilidade de se (re)aprender acerca de Gonçalves Dias, Gregório de Matos, Augusto dos Anjos, Clarice Lispector, assim como do cenário histórico do país.

A obra *Boca do Inferno* (1989) mostra a trajetória do poeta baiano Gregório de Matos Guerra como principal personagem do romance, “através do romance, a questão da identidade nacional (cultural e política) que parece ser o principal critério para apresentar o processo de formação da literatura brasileira” (MORAIS, 2003, p. 18).

O contexto histórico em que acontece a narrativa é a Bahia do século XVII, período colonial. A obra evidencia uma Bahia marcada pela libertinagem, corrupção e luta pelo poder. As críticas à sociedade são muito fortes dentro do romance, as quais são impetradas através das sátiras do poeta Gregório de Matos. Alinhado carinhosamente como *Boca do Inferno*, o poeta fazia críticas à sociedade baiana da época, ele denunciava as mazelas sociais, criticava os representantes do governo do militar tirano Antônio de Souza de Menezes, conhecido como Braço de prata, assim como também não deixava passar despercebido os vícios dos moradores.

Outra personagem importante da história que aparece na narrativa é o Padre Antônio Vieira, que participa de toda a trama ocorrida. Ana Miranda constrói um mosaico de forma grandiosa, a obra traz trechos de várias poesias de Gregório de Matos, satíricas, amorosas, religiosas, sermões do Padre Antônio Vieira, provérbios e documentos da história do período colonial. Esse entrelaçamento entre ficção e história passa a existir de forma implícita dentro do romance. Nos fragmentos em destaque, há um entrelace entre a poesia de Matos e a narrativa ficcional.

O bigode fanado feito de ferro está ali num desterro, e cada pelo em solidão tão rara, que parece ermitão da suacara: da cabeleira, pois, afirmam cegos, que a mandaste comprar no arco dos pregos. olhos..olhos.. (MIRANDA, 1989, p. 89).

[...] Olhos... olhos Ca-cagões que cagam sempre à porta, mas tem esta alma torta, principalmente vendo-lhe as vidraças no grosseiro caixilho das couraças: cangalhas que formaram, luminosas, sobre arcos de pipa duas ventosas. De muito cego, e não de mal querer a ninguém podes ver; tão cego és que não vês teu prejuízo, sendo cousa que se olha com juízo: tu és mais cego que eu que te sussurro, que, em te olhando, não vejo mais que um burro. agora fala sobre o nariz, senhor governador. devo continuar?” (MIRANDA, 1989, p. 89).

“E o que vais falar sobre a colônia?” “Que dois efes se compõe esta cidade, a meu ver um furto, outro foder” (MIRANDA, 1989, p. 102).

Todos os fragmentos acima trazem críticas à sociedade baiana da época, o personagem Gregório de Matos não perdoava ninguém com sua língua “afiada”. No trecho seguinte, o Sermão do Bom ladrão, do padre Vieira, nota-se a utilização do discurso indireto:

Mesmo o maior velhaco. Teles de Menezes conjugava o verbo furtar e odiar em todos os tempos. Um cão mandativo, um abominador optativo, um perverso conjuntivo, um salafrário infinitivo. Marco Varro dizia que os que serviam ao lado dos reis eram *laterones*. Mas depois passaram a ser os *ladrones* (MIRANDA, 1989, p. 58).

Segundo Bakhtin (1998), Ana Miranda, leitora de vários gêneros textuais, faz uso em suas obras dessa diversidade discursiva, utilizada também por muitos autores, mostrando assim sua importância e “admite introduzir na sua composição gêneros diversos, tanto literários, novelas intercaladas, peças líricas, poemas, sainetes dramáticos, etc, como extraliterários de costumes, retóricos, científicos, religiosos e outros” (BAKHTIN, 1998, p. 124).

Podemos perceber que os diversos gêneros que adentram na obra acabam incluindo nele suas linguagens, e, portanto, ratificam a sua integração linguística. Conforme Taise Neves Possani, em sua dissertação *Ana Miranda, leitora de Clarice Lispector (2009)*, a escritora traz à tona discursos da história em forma de ficção, além de fatos que foram registrados por historiadores, como guerras e missões para catequizações dos indígenas. Esses fatos verídicos, a autora apresenta ao leitor possibilidades de releitura da história.

A história em particular acaba deixando à margem social alguns grupos, os quais não aparecem na história oficial com grandes feitos, como escravos, mulheres, prostitutas e pobres. Porém, Ana Miranda acaba inovando em suas obras quando dá voz, ou seja, importância a esses grupos, assim quebrando paradigmas e rompendo com a visão padrão da história oficial.

2.1.1. Metaficção em *Dias & Dias*

Na obra *Dias & Dias (2002)*, Ana Miranda utiliza como personagem protagonista o poeta representante da primeira geração romântica, Gonçalves Dias, que, segundo Bosi, “foi o primeiro poeta autêntico a emergir em nosso romantismo” (BOSI, 2006, p. 104). O romance é construído a partir da figura do poeta, o discurso como um todo, que o narrador utiliza, recai ao personagem Antônio, assim sendo o

principal referencial para o desenvolvimento da narrativa. O título também faz referência à relação ao nome do próprio poeta “Dias”, porém, segundo Miranda, sua motivação inicial para a escrita foi a leitura do poema “Dias após dias”, de Rubem Fonseca: “este livro é inspirado na poesia “Dias após dias”, de Rubem Fonseca” (MIRANDA, 2002, p. 10).

Feliciana, narradora do romance, é apaixonada por Gonçalves Dias, mais conhecido como Antônio, e vive sua vida em prol de um amor platônico pelo jovem poeta, conforme se verifica neste trecho: “Tudo o que escreve Antônio em suas composições deixa-me afundada como a flor de “Não me deixes!” (MIRANDA, 2002, p. 30). A narrativa ocorre na cidade de Caxias, no Maranhão, e mostra o sofrimento de um amor não correspondido há anos. O motivo que deu início à paixão de Felicidade pelo poeta foi um verso escrito num papel: “Trago nas minhas mãos os versos que Antônio escreveu para meus olhos” (MIRANDA, 2010, p. 14). Apesar de a moça não ter olhos verdes, ela se convenceu de que os versos foram dedicados a ela.

Feliciana acompanha a vida do poeta por meio de cartas de Gonçalves Dias que eram escritas a seu amigo Alexandre Teófilo de Carvalho Leal. Ana Miranda utiliza essas cartas na composição de sua obra, estratégia que traz veracidade ao leitor. Seguindo os pressupostos da primeira geração romântica, segundo Elvina Lima em sua monografia *A constituição da personagem romântica em Dias e Dias*, de Ana Miranda (2008), Felicidade confia nos direitos individuais e não pretende viver a vida como a personagem Natalícia, a tia que a criou como filha: “eu olhava os dias e dias da sua vida e sentia vontade de me desviar daquilo [...] Deus que me livrasse de uma vida dessa, como podia eu não querer vida diferente?” (MIRANDA, 2006, p. 59). A jovem Felicidade tem ideais de liberdade, fraternidade e igualdade ajustados com a política do período romântico.

No processo de formulação da obra, a autora lançou mão de trechos dos poemas de Gonçalves Dias, assim como de trechos de cartas escritas pelo poeta que aparecem no romance de forma implícita, dissemina versos, estrofes e elementos da “Canção do exílio” ao longo do romance, “[...] é a personagem que com mais nitidez torna patente a ficção, e através dela a camada imaginária se adensa e se cristaliza” (CANDIDO, 2002, p. 21).

Segundo o artigo de Édila Santana, *A representação da personagem Antonio Gonçalves Dias no romance Dias e Dias*, de Ana Miranda: *Um diálogo entre a ficção*

e a *história* (2016), a personagem tem a função de unir e sustentar o discurso ficcional da narrativa dentro da obra. Nas obras de Ana Miranda, a figura da personagem ficcional se mistura com personagens reais de nossa história; logo, percebemos o domínio que a personagem desempenha em uma narrativa, e como isso se manifesta e o sentido que esse discurso tem para com os leitores.

Ao apresentar Antônio Gonçalves Dias como personagem, Ana Miranda utiliza os dados biográficos do poeta, da historiografia literária, mesclando com a vida relatada e inventada por Feliciano. Assim percebemos que a vida do poeta Gonçalves Dias se fundiu com fatos verídicos de sua vida descrita pela sua biografia. Percebe-se que a história evidencia elementos discutidos por Candido na relação da personagem fictícia com seres reais. “Podemos dizer, portanto, que o romance se baseia, antes de mais nada, num certo tipo de relação entre o ser vivo e o ser fictício, manifestada através da personagem, que é a concretização deste” (CANDIDO, 2002, p. 24), logo permitindo aos leitores a decodificação de particularidades que o aproximam da realidade. Sabe-se que o poeta Dias, no cenário histórico, teve uma grande personalidade no período literário nacional, famoso poeta da primeira geração romântica.

“Feliciano, personagem plana construída em torno de uma única idéia, permanece inalterada no espírito, porque não muda com as circunstâncias” (CANDIDO, 2007, p. 63). Feliciano narradora, figura que caracteriza o romantismo dentro da obra com seu olhar exagerado sobre o amor e cheia de conflitos interiores, a todo o momento pensa no amor que sente pelo poeta, amor inesgotável, que só aumenta com o passar dos anos, definindo-se num misto de amor e obsessão.

Pensava em Antonio, isso me enchia de uma estranha felicidade, ele estava sempre por perto, pois vivia dentro de mim, pelo menos o seu fantasma, eu o via nas palavras, eu o ouvia no canto dos sabiás, no balouçar das palmas, em cismar sozinha à noite eu o via nas cortinas, nas nuvens e nas estrelas, via seu rosto estampado na lua (MIRANDA, 2002, p. 77).

De maneira esplêndida, Ana Miranda, a partir das variações emocionais de Feliciano, torna cabível o reconhecimento de características do romantismo em que o sentimento pessoal e individual surge nas produções artísticas. Segundo Candido, “Do ponto de vista literário, o individualismo romântico importa numa alteração do próprio conceito de arte: ao equilíbrio que a estética neoclássica procurou

estabelecer entre a expressão e o objeto da expressão, sucede um desequilíbrio” (CANDIDO, 1975, p. 23).

Segundo Luiz Renato (2012), no trabalho da citação, Antoine Compagnon determina a epígrafe como um “posto avançado”, que é tanto ícone da ligação entre textos, como relação das leituras introdutórias. Mas é, também, acima de tudo “um ícone, no sentido de uma entrada privilegiada na enunciação” (COMPAGNON, 2007, p. 120). A autora utilizou alguns versos do poema *Canção do exílio* logo no início de sua obra na forma de epígrafe.

Nosso céu tem mais estrelas,
Nossas várzeas têm mais flores,
Nossos bosques têm mais vida,
Nossa vida mais amores (MIRANDA, 2002, p. 9).

Também foram utilizados outros versos entrelaçados no discurso indireto:

Nossos bosques têm mais flores, nossas vidas mais amores, decido ir embora, escuto o som do bandolim do professor Adelino, fecho os olhos e escuto, com a sensação de que é apenas o som do vento nos mastros dos barcos, sinto assim como um raio me partir ao meio e então nesse instante meu coração começa a bater de um jeito como nunca batera antes (MIRANDA, 2002, p. 101).

Outro poema muito conhecido de Dias que também aparece implicitamente na narrativa é o canto do Piaga: “Falam deuses nos cantos do Piaga, Anhangá me vedava sonhar, tudo o que escreve Antonio em suas composições deixa-me afundada como a flor de “não me deixes”!” (MIRANDA, 2010, p. 66).

Podemos perceber, portanto, que o romance *Dias e Dias* é elaborado a partir da releitura metaficcional, dando oportunidade ao leitor de uma nova visão do contexto histórico, mostrando a forma de construção do romance para se ter maior entendimento do trabalho pretendido pela autora. *Dias e Dias*, então, faz parte do grupo de obras de Miranda dedicadas à temática da biografia ficcional.

2.1.2. Metaficção em *Clarice Lispector*

O jogo entre a história e a ficção não parou. Ana Miranda, em seu livro *Clarice* (1996), utilizou Clarice Lispector, autora do cânone literário, representante da literatura modernista brasileira, como personagem principal de sua obra. Segundo Bosi, a obra de Lispector se define do seguinte modo:

Há na gênese dos seus contos e romances tal exacerbação do momento interior que, a certa altura do seu itinerário, a própria

subjetividade entra em crise. O espírito perdido no labirinto da memória e da auto-análise, reclama um novo equilíbrio (BOSI, 2006, p. 424).

Lispector veio para o Brasil quando ainda era muito pequena. Nascida na Ucrânia, sua escrita é marcada pela inovação. A autora introduz características novas à literatura nacional. Os textos colocam em evidência o inconsciente, no sentido de que em suas obras os sentimentos e sensações dos personagens são essenciais. Bosi (2006) esclarece que o trabalho de Lispector aponta particularidades positivas, que envolve o sujeito com suas inquietações. Clarice Lispector escreveu diversas obras: *Perto do coração selvagem* (1943), *O Lustre* (1946), *A Cidade Sitiada* (1949), *Laços de Família* (1960), *A Paixão Segundo G. H* (1964), *Felicidade Clandestina* (1971), *A Hora da Estrela* (1977), entre outros. Um dos mais importantes textos, *Laços de Família*, recebeu o Prêmio Jabuti da literatura. Segundo Antônio Candido:

Os romances de Clarice são de aproximação: O seu ritmo é um ritmo de procura, de penetração que permite uma tensão psicológica poucas vezes alcançada em nossa literatura contemporânea. Os vocábulos são obrigados a perder o seu sentido corrente, para se amoldarem às necessidades de uma expressão sutil e tensa, de tal modo que a língua adquire o mesmo caráter dramático que o trecho (CANDIDO, 1977, p. 129).

É importante ressaltar que a obra *Clarice* (1996), publicada no mesmo ano de *Desmundo* (1996), não apresentou à crítica tanta importância. Ana Miranda não usa um enredo romanesco, foge da estrutura das outras obras em que ela também utilizou grandes nomes da literatura brasileira: Gregório de Matos Guerra, Augusto dos Anjos e Gonçalves Dias.

A obra *Clarice* é dividida em setenta e oito capítulos, os quais lembram o gênero conto, por conta de sua brevidade. Segundo Francycelle Ribeiro e Patrícia Francycane (2017) a respeito do livro *Clarice*, de Ana Miranda, o interessante dos capítulos é que são apresentados como se fossem um quadro pintado da vida de Lispector, em que os acontecimentos mais simples da vivência da personagem são enfatizados. Por esse motivo, eles são nomeados como cenas do cotidiano.

Ana Miranda não procura fazer uma releitura somente dos fatos mais importantes da vida de Lispector, todavia as ocorrências mais singelas, que não são datadas de valor, segundo a crítica e pela biografia oficial, são retomadas.

Eis a seguir exemplos de alguns capítulos que relatam cenas do simplismo do cotidiano:

A granja tem pomar, animais, flores, forno a lenha, um cachorro manso, café fresco. Tem uma sopeira bonita, uma ferradura na parede, para dar sorte. De noite os cavalos relinham, os sapos coaxam. Clarice adormece, sonha com um homem e depois não dorme mais. Toma café. Lê. Fuma. Espera o dia nascer. Mas o dia não nasce. A ponta do cigarro cai, o homem a olha pelo binóculo, como se quisesse penetrar em seu coração. O quanto de fora entra no coração de Clarice? (MIRANDA, 1999, p. 77).

Segundo Juliane Cardozo de Mello, no artigo *A Clarice de Ana Miranda (2012)*, a escritora Clarice Lispector é apresentada na narrativa de forma diferente, reinventada, uma vez que ela é construída por meio do olhar de Ana Miranda, que utilizou não apenas a biografia ou entrevistas de Clarice, mas utiliza na construção da obra aspectos ficcionais, como se verifica abaixo:

Clarice nasceu numa aldeia perdida no mundo, que nem consta nos mapas, na Ucrânia, aonde ela jamais voltou. Nasceu por acaso, de passagem, com seus olhos ucranianos que parecem folhas sopradas por ventos opostos, para o norte e para o sul. Viveu até os quatro anos em Maceió, até os quinze anos no Recife, até os vinte e quatro no Rio de Janeiro, até os vinte e oito em Berna, na Suíça, até os trinta em Torquay, na Inglaterra, até os trinta e sete em Washington. Quando se separou do marido, voltou para o Brasil. Escolheu o Rio de Janeiro para morar e nessa cidade permaneceu, dezessete anos. Ou seja, viveu quatro anos em Maceió, onze em Recife, nove no Rio de Janeiro, quatro em Berna, dois em Torquay, sete em Washington, dezessete no Rio de Janeiro. Em toda a sua vida, passou vinte e seis anos no Rio. Morou na Tijuca, quando chegou ao Rio. Ao voltar de sua peregrinação com o marido, escolheu morar no Leme, bairro vizinho a Copacabana, com a mesma praia, a mesma calçada de pedras portuguesas, o mesmo entardecer (MIRANDA, 1999, p. 17).

Clarice está dentro do apartamento no Leme. Tem a mão queimada, do incêndio, quando adormeceu com um cigarro aceso. Tem a perna mutilada pela retirada de pele para recompor a mão. Enxerto de pele. Quando o quarto de Clarice se incendiou, o reboco das paredes e o teto caíram, os móveis foram reduzidos a cinzas. Nada restou dos livros (MIRANDA, 1999, p. 25).

Miranda, durante a narrativa, dá um destaque especial ao Rio de Janeiro. Esse detalhe está relacionado à própria Clarice que residiu por anos neste Estado, mais precisamente no bairro do Leme. A escritora Lispector, em 2016, foi homenageada com uma estátua num banco de uma praça no bairro onde morou por 12 anos. “Ela senta-se no banco de uma praça para descobrir o que é o inacreditável Rio de Janeiro” (MIRANDA, 1999, p. 34).

O Leme é um bairro, mas Clarice o chama de cidade do Leme. O rio é feito de muitas pequenas cidades separadas por montanhas ou manguezais ou restingas ou morros. Por entre os acidentes o rio se estende. Mas, se perguntarem onde está o Rio de Janeiro, quase todos responderão: entre montanha e mar. O leme é perdidamente Rio de Janeiro, entre montanha e mar (MIRANDA, 1999, p. 18).

Ana Miranda também aproveitou várias das obras da própria autora para compor *Clarice*, como *Perto do Coração Selvagem*; *A hora da estrela*; *A Paixão segundo G.H.*; *A cidade Sitiada*; *O lustre*, entre outras. Desse modo, o leitor de Ana Miranda precisa ter um horizonte de leitura para poder interpretar/decodificar esse tipo de narrativa metaficcional, uma obra que se entrelaça com outras obras, e não somente isso, entrelaça o presente com o passado, a história com a ficção. Abaixo, a figura da personagem Macabéa da obra *A hora da estrela*:

Clarice ama as nordestinas pobres. Entende tanto essas mulheres que até tem medo delas. Mas as acha encantadoras, com suas manchas no rosto, seus cheiros morrinhentos, seus silêncios interiores, raquíticas, beatas, crentes, idiotas. Clarice leva Macabéa dentro de si. Ama suas empregadas. Aninha, Jandira, Irene. Elas lhe mostram um outro mundo, que não é o real e nem o mundo irreal de Clarice, é o mundo dos pobres, dos subúrbios, dos lotações entulhados, dos trens. Clarice tem saudades do tempo em que era pobre tão pura que ainda nunca tinha comido lagosta. Mas não era pobre de espírito, e assim nunca teve o reino dos céus (MIRANDA, 1999, p. 35).

O fragmento é, em sua essência, uma releitura de trecho da obra *O Lustre* (1999).

UMA PENSÃO

Na sala mesas pequenas são cobertas de toalhas quadriculadas de vermelho e branco, enfeitadas por um jarrinho de rosas murchas. (As rosas exuberantes do jardim! As rosas vermelhas! Meu Deus!) Clarice não consegue comer, suas mãos tremem. Homens em pijama andam pelos corredores, esperam à porta do banheiro misto. No quarto, há um biombo encardido que parece respirar mover-se; há um espelho, um mesmo jarrinho de rosas trêmulas sobre uma mesa coberta por uma toalha empoeirada, que parece flutuar. Há uma cama e um travesseiro. Paira no quarto um ar de segredo e terror. Pela janela entra um vento fresco. Uma lâmpada brilha, ao longe. Clarice ouve zumbidos, sente enjoo, febre, o quarto se torna áspero, depois uma orquestra toca, na sala; a luz de uma casa vizinha ilumina tenuamente o quarto. As mãos de Clarice ardem. A solidão cresce com a dor e Clarice se inclina para o chão, olhando os riscos do assoalho, pedindo a Deus para finalmente vomitar. Tem a sensação de ter sido abandonada enquanto dormia (MIRANDA, 1999, p. 15).

Segundo Esteves, a propagação dessa modalidade narrativa contribui para a “afirmação de uma nova forma narrativa que expressa o desejo de pensar criticamente a realidade, suas versões e interpretações e suas múltiplas possibilidades de representação no âmbito literário” (ESTEVES, 2010, p. 41).

Miranda não se valeu somente dos trechos de suas obras, mas também de seu estilo enquanto escrita. Dentro da obra *Clarice*, conseguimos perceber o estilo de Lispector com muitas metáforas, escrita que deixa um eco sem fim juntamente com sua linguagem poética.

2.1.3. Metaficção em *A última Quimera*

Na obra *A última Quimera*, publicada em 1995, a autora retrata a vida do poeta simbolista Augusto dos Anjos, um poeta com muitas frustrações e fracassos: “foi poeta de um só livro, Eu, cuja fortuna, extraordinária para uma obra poética, atestam as trintas edições vindas à luz até o momento em que escrevemos” (BOSI, 2006, p. 287). Sua única obra publicada, intitulada *Eu* (1912), que é póstuma, trouxe o seu reconhecimento literário. Segundo Bosi, “Essa popularidade deve-se ao caráter original, paradoxal, até mesmo chocante, da sua linguagem tecida de vocábulos esdrúxulos e animada de uma virulência pessimista sem igual em nossas letras” (BOSI, 2006, p. 288). O outro personagem o qual aparece na narrativa é Olavo Bilac, “o mais antológico dos nossos poetas” (BOSI, 2006, p. 226).

Nesse contexto de discussão, Vanderléia da Silva Oliveira, em *A (des) construção do cânone pela ficção em A Última Quimera, de Ana Miranda* (2003), afirma que o narrador estabelece uma relação entre os dois poetas e entre as escolas literárias as quais eles pertencem, o Simbolismo e o Parnasianismo.

Além das personagens da literatura, há momentos importantes da história, que foram utilizados na criação da obra, como a Revolta da Chibata, o governo de Hermes da Fonseca, os discursos de Rui Barbosa, traços da modernização do Rio de Janeiro, versos do poeta Augusto dos Anjos, cartas que foram enviadas à sua mãe, e a biografia dos poetas Olavo Bilac e Augusto dos Anjos.

Ana Miranda utilizou o recurso da metaficção desde a intitulação de seu livro, visto que “A última Quimera” é um verso do poema *Versos Íntimos* do poeta Augusto dos Anjos. A obra começa com uma epígrafe muito utilizada por Ana Miranda, ela estabelece um entrelace entre seu texto e os textos de Augusto dos Anjos:

O que eu encontro dentro de mim é uma coisa sem fundo, uma espécie aberratória de buraco na alma, e uma noite muito grande e muito horrível em que ando, a todo instante, a topar comigo mesmo, espantado dos ângulos de meu corpo e da pertinácia perseguidora de minha sombra (MIRANDA, 2002, s/p.).

A obra está dividida em cinco partes, as quais estão subdivididas em subtítulos e vários capítulos curtos. Segundo Rosana Apolonia Harmuch em sua dissertação *A última Quimera entre a ficção e a história* (1997), Miranda, em *A última Quimera*, inovou mais uma vez em colocar um narrador em primeira pessoa; o enredo é contado pelo amigo muito próximo de infância, o narrador faz questão de deixar claro essa relação em um dos capítulos.

Nascemos na mesma região. Quando criança, eu ia passar férias no engenho onde ele morava. Vivemos nossa juventude juntos, estudando na mesma escola e morando na mesma república. Ele era o meu maior amigo, talvez o único (MIRANDA, 1995, p. 53).

Miranda, assim como nas outras obras que foram brevemente analisadas, não deixou de utilizar dados biográficos importantes de Augusto dos Anjos na composição de sua narrativa. O início da história inicia-se com a morte do poeta Augusto dos Anjos, os detalhes do local e da data de seu nascimento e de sua morte são dados que trazem para a narrativa veracidade. O contexto histórico ao qual o poeta era pertencente também foi bem explorado pela autora.

A história, sendo analisada por outros ângulos dentro da obra, apresenta as disputas políticas do período republicano:

Uma turbamulta no Catete desfilou aos berros e, diante do palácio, se fizeram discursos incendiários, pedindo a volta de Deodoro. [...] Floriano, que morava na Piedade, ouvindo as notícias dos tumultos calçou seus sapatos e correu para o campo, a pé mesmo. [...] Mandou prender um monte de gente, inclusive José do Patrocínio, Pardal Mallet e Olavo Bilac. [...] Havia mais de uma dúzia de jornalistas presos. [...] Cinco meses depois Bilac foi posto na rua [...] (MIRANDA, 1995, p. 73-74).

Outro trecho importante da história - A Revolta da Chibata:

Logo que chegaram ao Rio de Janeiro, Augusto e Esther assistiram. Pela janela do sobrado à sublevação da marinhagem, podiam ver os couraçados parados no mar; os canhões [...] durante a revolta ficaram assestados sobre diversos pontos da cidade, como o Catete, o Senado, o Arsenal da Marinha, para a qualquer momento bombardeá-la [...]. Os marinheiros queriam que fossem abolidos os castigos corporais, chibata e outros [...] (MIRANDA, 1995, p. 129).

Os fragmentos em destaque fazem parte de todo um processo histórico, é o que garante a autenticidade no romance. Há também trechos de poesias de Augusto dos Anjos, como já foi dito, e trechos de cartas de sua mãe, D. Mocinha, e de Esther, porém o que podemos perceber é que Ana Miranda tece uma teia de textos que fica quase imperceptível de serem encontrados, pois a autora transforma essas cartas em diálogos no romance.

Augusto me deu diversas notícias familiares. Ele estava a par de tudo o que se passava na Paraíba - agitação política, movimento armado no sertão, terras invadidas, armazéns saqueados pelas hordas famintas, cangaceiros por todos os lados, as brigas de joque, que ainda era presidente da província - pois de pouco em poucos dias recebia cartas de Dona Mocinha. Quando demorava a chegar uma carta de sua mãe, Augusto se tornava inquieto, fumava cigarrilhas de cânfora ou de eucalipto para evitar um ataque de asma, tomava banho de água muito fria, falava a cada instante na falta de notícias, temeroso de significar alguma doença, ou mesmo a morte, de sua adorada mãe (MIRANDA, 1995, p.19).

Segundo Marluci Demozzi, em sua dissertação *Literatura e História Literária em A última Quimera, de Ana Miranda* (2014), Ana Miranda faz um paralelo entre os dois personagens Augusto dos Anjos e Olavo Bilac. O personagem Augusto é representado como uma figura miserável, cheias de injustiças; já Bilac vive uma vida mansa, agraciada de luxo. Vejamos:

Na madrugada da morte de Augusto dos Anjos caminho pela rua, pensativo, quando avisto Olavo Bilac saindo de uma confeitaria, de fraque e calça xadrez, com bigodes encerados de pontas para cima e pincenê de ouro se equilibrando nas abas do nariz. Embora esteja perto dos cinquenta anos, o poeta do amor carnal ainda tem aquele olhar que tanto agrada às burguesas e às prostitutas ou para citar ele mesmo, às lavadeiras e às condessas (MIRANDA, 1995, p. 11).

O narrador demonstra admiração ao descrever Olavo Bilac. Apesar de Olavo ser aparentemente mais feliz e bem relacionado socialmente, mais bem relacionado com o contexto vivido por eles, é perceptível uma inveja em relação à vida sentimental de Augusto. Mas talvez a diferença mais evidente destacada por Ana Miranda seja a origem de cada poeta, uma vez que um poeta vem do campo, no caso de Augusto, e o outro vem da cidade, Olavo Bilac. Temos a impressão de que a autora Miranda tenta justificar essa diferença entre os dois poetas.

Como explicar a alma de Augusto? Mesmo sua própria alma, a do senhor Bilac, tão luminosa, visível, que produz uma poesia voltada para o amor e as estrelas, contém um enigma. Além disso, o senhor Bilac é um homem nascido numa cidade e assim, talvez, jamais

possa entender o que é alguém vindo de uma várzea úmida por cujo fundo passa um rio de águas negras, de uma coloração quase tão escura quanto à noite e, como ela, de uma sombra densa, profunda, mas, paradoxalmente, repleta de mil matizes; um rio tão misterioso que parece carregar em suas águas a própria morte. [...] Um lugar povoado por uma aristocracia rural com antepassados portugueses, holandeses, franceses, judeus, uma gente quieta, murcha [...] fechada em suas alcovas [...] (MIRANDA, 1995, p. 55).

A autora mostra durante toda a narrativa a diferença básica entre os poetas. A personalidade de Augusto transmite tranquilidade, serenidade, visto que sua criação foi em um lugar mais calmo, reservado. Já Bilac, agitado, envolvido em questões políticas, bem relacionado com os movimentos, tinha certo respeito por ele devido sua classe. Em relação aos poemas, eles também escrevem de formas dicotômicas. Augusto é mais mórbido, “o dramático das suas tensões, que às vezes tende para trágico do inelutável” (BOSI, 2006, p. 290). Bilac canta o amor, o fazer poético, a arte pela arte, “um poeta eloquente, capaz de dizer com fluência as coisas mais díspares, que o tocam de leve, mas o bastante para se fazerem, em suas mãos literatura” (BOSI, 2006, p. 227).

Ana Miranda mostra sutilmente a variação temática entre autores e faz questão de exaltar em sua narração a passagem:

Assim como Augusto falava continuamente na morte e seus correlatos, Bilac trata das estrelas, diz que têm olhos dourados, que há entre elas uma escada infinita e cintilante; suas estrelas falam, abrem as pálpebras, o senhor Bilac vive cercado de centenas, milhares, milhões de estrelas, da Via Láctea, de uma nuvem coruscante, da estrela-mulher, da estrela-íris, perdido no seio de uma estrela (MIRANDA, 1995, p. 59-60).

Ana Miranda, ao longo da narrativa, estabelece um paralelo entre literatura e a história:

E Augusto? terá ele terminado para sempre? Um livro, apenas, será suficiente para perpetuar um poeta? Como Rimbaud, morto bem jovem, Augusto deixou algo que nos enfeitiça, um encontro fortuito da sombra com a evidência, do riso com o fogo, do coito com os crânios. O que será dele agora? (MIRANDA, 1995, p. 78).

Temos a biografia dos poetas do cânone recontada, ficcional, porém sem perder o traço de veracidade. A autora mostra que Augusto morreu na mesma situação em que se encontrava, de pobreza com sua família, em Minas Gerais.

Logo, Bilac foi do luxo à decadência, morreu sozinho em sua casa, diferente daquele Bilac que vivia rodeado de pessoas que o admiravam.

A autora Miranda, na construção da *Última Quimera*, ao utilizar de fragmentos de textos, diferente do que fazia em outras obras, deixando implícito o que era real do ficcional, acaba utilizando aspas quando se trata de notícias ou discurso de outros poetas, fazendo o leitor perceber a intervenção do real no ficcional. Afinal, ler uma obra pós-moderna como a de Ana Miranda requer que o leitor seja consciente de que ele não está lendo somente ficção, e sim a história reinventada.

2.1.4. Metaficção em *Amrik*

Por fim, *Amrik* (1997) retrata a história de Amina, uma imigrante libanesa. A protagonista vive na São Paulo do período do século XIX. A obra *Amrik* é contextualizada em meio à comunidade libanesa recém-criada em São Paulo, constituída por libaneses que vinham para o Brasil tentar ficar ricos e depois retornarem à sua terra de origem: “Eu pensava que ia ficar rica verdadeiramente rica era a terra das liberdades das oportunidades ia me vestir como a rainha de Sabá ia me cobrir de jóias perfumes chapéus com plumas de veludo (MIRANDA, 1997, p. 36).

O sonho se dissolve, no entanto, rapidamente:

[...] muito trabalho a meio dólar por dia, jornada de dez horas mas trabalhavam dezesseis, haviam marcado a minha pele com uma etiqueta na alfândega e me deram um banho, mudaram meu nome no papel, acabou a feira e me soltaram na rua (MIRANDA, 1997, p. 36).

Embora Amina morasse no território brasileiro, ela estava extremamente ligada à cultura de seus pais. Uma marca importante das obras de Ana Miranda é o poder dado às mulheres; nesse romance, Amina é a voz que um dia foi silenciado, ela tem em suas mãos um poder de decisão, logo essa característica forte da protagonista é o que dará norte à narrativa:

eu sabia o que diziam mal de mim, dançar era mandar homem nas casas de putas eles em cima delas mas a cabeça em mim, que tudo era para gastarem em mim seus dinheirinhos e eu ficando rica e eles pobres... (MIRANDA, 1997, p. 69).

A narrativa acontece por meio das lembranças da protagonista e de outros personagens. Logo, a cultura libanesa, assim como os costumes, religião, retratam

também a imigração e as dificuldades na descoberta da América. O interessante do romance não são os fatos históricos propriamente ditos, mas a maneira como são vistos e como são narrados, pois é através da Amina, que é também narradora, que nos são dados todas as informações da história que compõem a obra.

Outro ponto importante na narrativa é a inquietação em informar que a ascensão social dos libaneses despertou não apenas a cobiça de outros grupos de imigrantes, mas também dos brasileiros, o que colaborou bastante para a ideia e manutenção de estereótipos negativos.

chegavam as pessoas todas de uma mesma aldeia, gente do cultivo que vinha para a agricultura mas acabava mascate, ganhava mais dinheirinho, trabalhava para ninguém, problema dos libaneses que pensavam na aldeia, disse tio Naim, não pensavam no país, se falavam pátria diziam aldeia, sua terra sua aldeia queria dizer sua aldeia sua alma (MIRANDA, 1997, p. 55).

A autora reescreve sem preocupação com a verdade, pois não é essa a essência. Percebe-se que, a partir do pós-moderno, a literatura se renova, transforma-se, começa a acontecer as rupturas no fazer literário, rompendo com os princípios de uma escrita tradicional. Em Ana Miranda essa ruptura se dá a partir de estratégia de composição dos seus textos, a autora abusa da intertextualidade no sentido de incorporação. Na verdade, a intenção não é a de dar outros sentidos, mas sim gerar aquela passagem de outra maneira. Conforme Santiago, ao se referir a esse aspecto no trecho a seguir:

A busca, lenta e medida do esforço criador em favor de uma profundidade que não é criada pelo talento inato, mas pelo exercício consciente e duplo, da imaginação e dos meios de expressão de que dispõe todo e qualquer romancista (SANTIAGO, 2000, p. 28).

Miranda é uma escritora pós-moderna que busca, portanto, um novo paradigma para suas publicações, para no final encontrar um novo modelo de literatura. Nesse sentido, ela constrói uma narrativa que entrelaça o elemento velho, que seria a história enquanto matéria já encerrada e o coloca em relação dialética ao novo por meio do jogo ficcional compondo uma visão outra acerca do passado.

SEÇÃO 3: LEITURA DA METAFICÇÃO DOS ROMANCES *DESMUNDO E BOCA DO INFERNO*, DE ANA MIRANDA

Eu finjo que estou falando do passado, mas na verdade estou falando sobre mim mesma, sobre meu tempo.

(Ana Miranda)

A leitura da metaficção na contemporaneidade decorre de um estatuto da ficção proveniente do que em parte já foi explanado na primeira seção desta dissertação. Sua retomada faz-se necessária para reatar o fio que esse trabalho pretende seguir, o de leitura de duas obras, dois romances, da escritora Ana Miranda. Nelas, tem-se o contexto seiscentista brasileiro, o sujeito feminino e o poder do Estado e da Igreja, o deslocamento do “ex-cêntrico” nas obras, literaturas e metaficção nas obras de Ana Miranda, a interpretação metaficcional nos romances *Boca do Inferno e Desmundo*.

3.1. O PERÍODO COLONIAL BRASILEIRO E O CONTEXTO SEISCENTISTA

O problema das origens da nossa literatura não pode formular-se em termos de Europa, onde foi a maturação das grandes nações modernas que condicionou toda a história cultural, mas nos mesmos termos das outras literaturas americanas, isto é, a partir da afirmação de um complexo colonial de vida e de pensamento.

(Alfredo Bosi)

É matéria exaurida por muitos textos que o Brasil foi resultado de um processo de colonização que resultou no cruzamento de etnias indígenas e africanas, que foram trazidos nos grandes navios negreiros e tratados como “animais” para servir de mão de obra escrava e barata, e, também, por europeus, que foram reconhecidos pela história como colonizadores dessa terra *brasilis*. Todos esses grupos formaram e miscigenaram o cenário colonial brasileiro.

É importante ressaltar que os primeiros textos escritos representam um documento de grande valia, pois eles continham informações necessárias vindas dos viajantes e missionários europeus para se ter ciência do pensamento do colonizador e do processo de identidade do país. Pode-se notar que essa visão do

outro sobre nossa cultura existe desde o processo de colonização. A exemplo disso, tem-se a Carta de Pero Vaz de Caminha. Sobre esse ponto, o crítico Alfredo Bosi explana:

E não é só como testemunhos do tempo que valem tais documentos: também como sugestões temáticas formais. Em mais de um momento a inteligência brasileira, reagindo contra certos processos agudos de europeização, procurou nas raízes da terra e do nativo imagens para se afirmar em face do estrangeiro: então, os cronistas voltaram a ser lidos, e até glosados, tanto por um Alencar romântico e saudosista como por um Mário ou um Oswald de Andrade modernista (BOSI, 2006, p. 13).

Vale lembrar que foram vários os cronistas que escreveram suas narrativas a respeito do mundo desconhecido: “discursos fantasiosos dos descobridores até o imaginário moderno dos naturalistas” (PIZARRO, 2012, p. 38). Os textos foram construídos com base numa visão edênica. Esses primeiros séculos do colonizador foram atravessados pela intensa transposição da cultura europeia, a qual em muitos aspectos fora advinda do pensamento renascentista que predominava no ideário ocidental da época.

Alguns autores fazem discussões a respeito desse imaginário que é evidenciado pelas narrativas dos viajantes, com suas crônicas relatando o desconhecido, o fantasioso, um mundo “criado” pela imaginação dos europeus. Nesse cenário, a natureza ganha vida, alguns dos habitantes dessa terra desconhecida são vistos como pessoas grandiosas, cheias de força, índios de três metros de altura. Alguns dos relatos dos cronistas fazem referência às Amazonas, guerreiras amazonenses que são consideradas guardiãs do Éden tropical.

Veríssimo considera negativa a influência das demais raças, tidas por ele como inferiores:

A gente que habitava, broncos selvagens sem sombra de literatura, e cujos mitos e lendas passaram de todo despercebidos aos primeiros colonizadores e a seus imediatos descendentes, não podia de modo algum influir na primitiva emoção poética brasileira (...). Absolutamente não se descobriu até hoje, malgrado as asseverações fantasistas e gratuitas em contrário, não diremos um testemunho, mas uma simples presunção que autorize a contar, quer o índio, quer o negro, como fatores da nossa literatura. (...) Há bons fundamentos para supor que os primeiros verzejadores e prosistas brasileiros eram brancos estremes, e até de boa procedência portuguesa. É, portanto o português, com sua civilização, com sua cultura, com sua língua e literatura já feita, e até com seu sangue, o único fator certo, positivo e apreciável nas origens de nossa literatura. E o foi enquanto se não realizou o mestiçamento do país pelo cruzamento fisiológico e

psicológico dos diversos elementos étnicos que aqui concorreram (...). Em todo caso as duas raças inferiores apenas influíram pela via indireta da mestiçagem e não como quaisquer manifestações claras de ordem emotiva, como sem nenhum fundamento se lhes atribuiu (VERÍSSIMO, 198, p. 38-39).

Os relatos feitos por esses viajantes caem num exagero exacerbado, porém foram os primeiros registros escritos, analíticos e descritivos sobre o novo. É claro que, apesar da visão desfocada dos viajantes e das especulações mitificadas, tais textos podem ser lidos como documentos de um passado historicamente escrito.

Segundo Carla Guedes no artigo (2017), *O imaginário Amazônico na obra literária Inferno Verde, de Alberto Rangel*, É a partir da visão e do imaginário greco-latino do homem europeu, movido mais pela tarefa de persuadir a coroa sobre a potencialidade de colonização, que, aos poucos, os relatos dos viajantes passam a compor retratos, os quais culminaram como as primeiras construções discursivas sobre o novo mundo.

Segundo o artigo das autoras Isabel Maria de Jesus Pacheco (2010), *O imaginário da Carta de Caminha e sua apropriação pelo turismo*, nota-se nas narrativas da Carta a descrição de tudo aquilo que Caminha acreditava, isto é, os valores, crenças, teorias, hábitos, religiosidade, enfim, o texto de Caminha revela o imaginário eurocêntrico da época, em que os discursos admitiam apenas o posicionamento do homem branco europeu.

Caminha mostra-se deslumbrado por tudo que viveu, conheceu, os habitantes, pois era um território inexplorado até então. Acreditava-se que era uma espécie de paraíso terrestre:

O que para a nossa história significou uma autêntica certidão de nascimento, a carta de caminha a D. Manuel, dando notícia da terra achada, insere-se em um gênero copiosamente representado no século XV em Portugal e Espanha: a literatura de viajantes. Espírito observador, ingenuidade no sentido de um realismo sem pregas (BOSI, 2006, p. 14).

A colonização do Brasil e o marco inicial da história da literatura brasileira têm início no período de 1500 com a chegada dos portugueses ao Brasil. Nesse sentido, os primeiros escritos literários iniciam no momento em que os colonizadores portugueses começaram a retratar suas visões e experiências de exploração, ou seja, não são textos ficcionais como nós conhecemos hoje, mas eram, sobretudo, textos documentários, descritivos e que apontavam as suas primeiras impressões. A

Literatura Colonial tem seu marco inicial na carta de Caminha. Logo, não somente Caminha, mas outros autores brasileiros tiveram suas obras relacionadas a esse período da literatura. Conforme afirma Afrânio Coutinho:

A literatura no Brasil é literatura barroca, e não clássica, como até há pouco era regra denominá-la. A literatura nasceu no Brasil sob o signo do barroco, pela mão barroca dos jesuítas. E foi ao gênio plástico do barroco que se deveu a implantação do longo processo de mestiçagem que constitui a principal característica da cultura brasileira (COUTINHO, 2004, p. 29).

Algumas escolas literárias apareceram nesse período, como o Quinhentismo no século XVI, com a própria carta de Caminha. Depois de um tempo, o estilo Barroco, o Arcadismo e até uma parte do Romantismo.

Com a chegada dos portugueses à colônia brasileira, uma das primeiras atividades econômicas foi a exploração do pau-brasil, o qual foi primordial para o início da economia.

A colônia é, de início, o objeto de uma cultura, o “outro” em relação à metrópole: em nosso caso, foi a terra a ser ocupada, o pau-brasil a ser explorado, a cana-de-açúcar a ser cultivada, o ouro a ser extraído: numa palavra, a matéria-prima a ser carregada para o mercado externo. A colônia só deixa de o ser quando passa a ser sujeito da sua história (BOSI, 2006, p.11).

Quando relacionamos o período colonial à literatura, não podemos deixar de falar de uma figura importantíssima para a formação de uma literatura brasileira: Gregório de Matos Guerra: “poesia muito mais rica, a do baiano Gregório de Matos Guerra (1636-1696), que interessa não só como documento da vida social dos seiscentos, mas também pelo nível artístico que atingiu” (BOSI, 2006, p. 37).

O poeta nascido na Bahia, quando jovem, foi estudar na Universidade de Coimbra, onde cursou Direito; morou por anos em Portugal. Ao retornar à Bahia, tornou-se procurador da cidade coadunado com a corte portuguesa.

Em Portugal, Gregório já possuía uma pequena fama, a de magistrado com uma carreira brilhante em ascensão, porém seu retorno à Bahia fez com que ele perdesse seu prestígio pouco depois, como nos informa Gomes:

Gregório era, com efeito, sábio, discreto e entendido em Portugal, magistrado com uma carreira vitoriosa em ascensão, vizinho de doutores, homem de largo prestígio pessoal e profissional, tudo perdendo pouco depois do seu retorno à Bahia. Somente um homem que houvesse experimentado tão drástica e traumática transição em seu “status”, a ponto de logo ser considerado no meio baiano “um

herege, um asnote / mau cristão, pior ministro/mal entendido entre todos, de nenhum bem entendido” (GOMES, 1985, p. 34).

Gregório de Matos escrevia vários tipos de poemas sacros, lírico-amorosos e, as tão famosas sátiras. Estas foram as principais responsáveis pela grande fama do poeta. Matos não poupava ninguém com sua língua afiada, pois criticava a sociedade e todos que viviam nela, o que o fez tão logo receber a alcunha de “Boca do Inferno”. Esse apelido foi dado a um escritor italiano que tinha o hábito de falar mal dos espanhóis, Lope de Vega dentro de um soneto o chamou de Boccalini, “El boca del Infierno”.

Ao poeta baiano um apelido que, amparado pela similaridade, se revele mais espontaneamente nosso, como o de Boca de Brasa. Afinal, queimando sempre os inimigos, o grande mérito de Gregório de Matos, como mostraremos, foi o de ter sabido dar cor local a uma tendência secular da poesia burlesca, temperando habilmente, com a pimenta dos trópicos, a tradicional maledicência dos satíricos ibéricos. Foi assim que se fez bem brasileiro (GOMES, 1985, p. 7).

Nosso poeta Gregório foi acusado de plagiar poetas castelhanos, o apelido foi transferido e adaptado à Bahia. Gregório foi um grande leitor de autores castelhanos e portugueses como Lope de Vega, Gôngora, Quevedo, Sá de Miranda, Camões, entre outros. Porém, Gregório não fez plágio, apenas usava o recurso vigente da época, a imitação:

Vítima desse erro de perspectiva é Gregório de Matos acusado por uma linha de críticos brasileiros como um simples copista de Góngora e Quevedo, esquecendo-se do que estes dois mesmos gênios devem, através da imitação, aos modelos antigos (COUTINHO, 2004, p. 10).

Sabe-se que imitação é diferente de plágio, visto que a imitação é disciplina formadora através da qual se emulava/adquiria as virtudes dos grandes poetas.

As sátiras consagraram a fama e a lenda de Gregório em nossa literatura; segundo Gomes (1985), sem ter deixado um único texto assinado, é o mesmo Gregório que a tradição sacramentou e que impôs a força e o prestígio do seu nome nos códices manuscritos vindo desde o século XVII.

O interessante é que, mesmo com poesias que de certa forma denunciavam as mazelas sociais, havia o intuito do estabelecimento de uma nova ordem à custa do riso. Circulavam regularmente nas ruas da Bahia, mesmo sem ajuda do governo, mídia, jornais ou quaisquer outros veículos impressos, que, lidos e disputados pelo

povo, estavam submetidos a um sistema de distribuição problemático, mas que já existia. Sobretudo em se tratando da produção “revolucionária” de quem atacava autoridades e desafetos por acaso, o que acabou fazendo ganhar a alcunha de Boca do inferno, já citada anteriormente.

Poesias religiosas que mostram a consciência moralista e a via mística do período seiscentista, essa é a produção gregoriana mais típica do barroco, pois aqui se vê inserido o conflito espiritual desse período. Nesses poemas, podemos ver o clássico conflito do homem barroco que sempre busca a salvação, mas não deixa de pecar, a dialética pecado x perdão:

Se a poesia de conteúdo religioso ou amoroso pode ser encarada como manifestação do convencionalismo barroco, dissolvendo-se na produção da época pela sua impregnação gongórica, de caráter padronizador, o mesmo não se pode dizer dos poemas satíricos, burlescos, eróticos ou de circunstâncias, que trazem o carimbo de uma fatura homogênea (GOMES, 1985, p. 20).

Percebemos também em seus poemas o preconceito de cor e etnia, quando surge algum risco de concorrência na luta por dinheiro e pelo prestígio. Segundo Bosi (2006), A cor é o sinal mais deslumbrante e mais puro do contraste que estabelece entre a humanidade, e no sistema colonial, escravocrata, ela é a característica mais importante à separação dos estratos e das funções sociais. Gregório tinha uma visão racista em relação aos afrodescendentes, insultando-os e colocando-os em uma posição rebaixada.

As poesias de Matos são muito mais ricas não apenas porque elas retratam como documento da vida social dos seiscentos, mas também pelo nível artístico que atingiu o contraste da produção literária de Gregório, mostrando assim a sutil diferença entre as sátiras e o contraponto do poeta devoto. Essas situações incoerentes podem indicar a mentalidade contraditória e ambígua que era a educação ibérico-jesuítica.

Em conformidade à estética do Barroco, Gregório lança mão do recurso das figuras de linguagem; faz uso do estilo cultista e conceptista (conceitos extremamente importantes dentro do Barroco), através de cruzamentos de frases e interpretações sobre sua terra. Gregório tinha uma personalidade muito forte, de certa maneira instável, e isso são características que acabam sendo passadas para seus poemas: as contradições, a mudança brusca entre o sagrado e profano, o sublime e o grotesco, o amor e o pecado, o temor a Deus em contraposição aos gostos terrenos.

Essas dúvidas são encontradas em Gregório e na escola literária barroca. Segundo Coutinho:

Gregório de Matos constitui, em meio a seus companheiros da “escola baiana”, a expressão individual mais forte da poesia barroca da colônia. Apesar do muito que deveu aos grandes escritores espanhóis da época, sobretudo Quevedo e Góngora - a deste último geral e profunda na América Latina, como demonstraram Emília Carrila e Silvio Júlio - sua poesia é bem a primeira manifestação eloquente da mestiçagem cultural que se implantou no Brasil (COUTINHO, 2004, p. 31).

Segundo Eunice de Moraes, no seu artigo *Boca do Inferno: Narrativa com duplo centro e narrador Bivocal*, ao apresentar Gregório de Matos no romance *Boca do Inferno*, podemos notar uma inquietação que faz parte da complexa e confusa relação humana, indicando o lugar desse poeta como uma personagem tanto histórica quanto literária, por meio de suas definições como indivíduo social e como artista.

No romance, a construção do discurso de Gregório de Matos é apresentada com tom satírico que é o estilo que mais se destacou dentro da obra. Podemos ver que, às vezes, o poeta tenta ser mais polido com suas palavras, tentando mostrar seu lado mais lírico, porém o seu desejo carnal na narrativa rouba a cena: “As mulheres devem cumprir sua parte. Fornicar, fornicar, dia e noite fornicar” (MIRANDA, 2006, p. 105), mas amado pelas mulheres:

Todas as moças queriam ir para com Gregório de Matos. Ele sabia contar histórias divertidas e elas juntavam-se em roda para ouvir, encantadas. Algumas, mesmos estavam apaixonadas, e sonhavam casar-se com ele a fim de serem felizes para sempre (MIRANDA, 2006, p. 106).

É interessante percebermos que Gregório de Matos dentro do romance é uma figura que demonstra dualidade em suas atitudes, visto que ora ele aparenta ser cruel e um tanto mal educado com as palavras nos poemas satíricos, ora cavalheiro, gentil com seus poemas líricos.

Segundo Gomes (1985), Gregório era um leitor habitual do teatro de Gil Vicente. Percebe-se alguns aspectos da poesia de Gil Vicente na sua poesia, não só no emprego dos versos de arte menor derivados da tradição medieval, mas na mesma visão pessimista da sociedade. Embora não nos tenha deixado nenhuma produção teatral, não pode ser afastada a suposição de que certos recursos

linguísticos presentes em Matos tenham sido provenientes da convivência com autores medievais como os poetas do cancionero, Gil Vicente e outros.

É, de fato, inexplicável que um autor tão bem dotado para crítica de costumes não nos haja deixado sequer uma peça teatral, tendo vivido numa época em que a dramaturgia barroca se encontrava em seu esplendor na Espanha e em cuja poesia, sobretudo no enquadramento da realidade colonial baiana, percebemos uma atmosfera que tanto nos evoca o teatro vicentino (GOMES, 1985, p. 30).

Boca do Inferno apresenta, na figura do poeta Gregório de Matos Guerra, um equilíbrio entre as esferas contextual e psicológica da vida, as quais não se realizam isoladamente. É isto, em princípio, o que separa e diferencia o Gregório de Matos ficcional do Gregório de Matos da historiografia, da história da literatura brasileira e dos estudos literários.

O romance se mostra com uma abordagem mais ampla, pois associa situações históricas sendo enunciados em outros espaços, personagens e tempos, mas resgatando a imagem de Gregório de Matos Guerra, reconfigurando estereótipos e conceitos. Essa personagem por sua vez é colocada em outras situações e novos contextos. O enredo do romance levará o leitor a conhecer não apenas o artista Gregório de Matos, como também a entender seu posicionamento político diante das relações sociais e o seu tom ácido quando se tratava de denunciar as hipócritas politicagens.

A descrição foi utilizada de maneira muito sábia por Ana Miranda no romance. Dessa forma, os apontamentos de Gregório de Matos Guerra estão espalhados em todo o romance, podem ser assim visualizados ao longo de toda a obra, e suas descrições não se detém apenas nos elementos físicos de dada personalidade, ele retratava também as características psicológicas. As citações abaixo podem esclarecer melhor esta ideia:

[...] Gregório de Matos parecia um serafim, embora evocasse coisas do inferno, com os cabelos de caracol e os ombros iluminados, falando indecências, elegante e feliz. Assim era Gregório de Matos. O rosto muito branco, testa espaçosa, sobrancelhas arqueadas, as mãos gesticulando e os pés delicados arrastando no chão como vassouras (MIRANDA, 2006, p. 118).

Seus cabelos eram tonsurados, porém vestia-se bem como um leigo elegante e limpo, com um colete de pelica de âmbar. Era Gregório de Matos. (Em meio aos assassinos homiziados no colégio dos jesuítas) (MIRANDA, 2006, p. 38).

As descrições indicam na aparência da personagem uma dual personalidade, pois ele é aquele que se assemelha ao anjo, mas, dentro de si, tem um gosto pelas coisas do inferno, isto é, as mundanas. Talvez esse tom paradoxal de Gregório de Matos seja fruto do período em que se encontrava o barroco.

Não se poderiam enumerar os significados atribuídos ao termo barroco sem, no entanto, deixar de mencionar as conotações pejorativas as quais muitas vezes recaem sobre ele. Alguns dicionários associam a palavra barroco ao que é bizarro, estranho, excêntrico, extravagante ou até mesmo de pouco valor. Essa dada classificação tem um tom preconceituoso e acaba tomando proporções em outras esferas artísticas.

Conforme Afrânio Coutinho, o que diferencia a arte barroca das demais é a infinidade de detalhes. O barroco não expressa mais a beleza das artes do Renascimento que eram baseadas na antiguidade clássica, assim mostrando uma perda de clareza, pureza, elegância “resultando num estilo impuro, alambicado e obscuro” (COUTINHO, 2004, p. 12). Tem-se nas obras literárias barrocas recursos linguísticos como antíteses, paradoxo, assíndetos e outros com o intuito de traduzir o estado de conflito interior do homem. Esse conflito existencial, espiritual, conseguimos evidenciar perfeitamente nos dois romances em estudo, ambos são contextualizados no período colonial.

O barroco apresenta o privilégio de ser um termo de significado estético, indo assim ao encontro dos esforços contemporâneos por dar autonomia à história literária em relação à história política e social. “O conceito de Barroco vem favorecer a renovação metodológica e conceitual que caracteriza o estado atual da historiografia literária” (COUTINHO, 2004, p. 16).

O Barroco brasileiro, segundo afirma Alfredo Bosi (2006), teve reflexos do Barroco europeu durante séculos no Brasil com autores como: Bento Teixeira, Gregório de Matos, Padre Antonio Vieira, Frei Itaparica, esses são os mais conhecidos.

Na segunda metade do século XVIII, porém, o ciclo do ouro já daria um substrato material à arquitetura, à escultura e à vida musical, de sorte que parece lícito falar de um “Barroco Brasileiro” e, até mesmo, “mineiro”, cujos exemplos mais significativos foram alguns trabalhos do Aleijadinho, de Manuel da Costa Ataíde e composições sacras de Lobo de Mesquita, Marcos Coelho e outros ainda mal identificados (BOSI, 2006, p. 34).

Gregório de Matos e Oribela expressam características do Barroco. Os embates internos, contraditórios, essa duplicidade dessa condição de tensão e conflito nas obras, em diversos itens se tem rastros desse período, “no mosteiro fora uma vida de temores, a Deus, ao Demo, à madre, ao pecado, à tentação” (MIRANDA, 1996, p. 104). Gregório demonstra essa herança do Barroco em suas poesias e comportamento. Nesse período, o conflito de maior destaque é a conciliação de polos extremamente opostos: a razão e a fé; o homem não aceitava mais abrir mão das virtudes da vida terrena, não aceitava mais a imposição da igreja, logo se vivia um intenso conflito interno, visto que ainda se tem o medo do castigo de Deus, o qual foi um dos discursos mais utilizados pela igreja para conter os impulsos do homem:

Deus ia mandar castigos, monções contrárias, pragas, fechar a porta do céu, grande opróbio aos cristãos. Haveria muito de correr sangue, como o cordeiro derramava, ia a gente dali suar gotas de sangue aos vestidos, bater os dentes num choro, estavam em pecado mortal, ia mandar o pai muitas setas de fogo, gemidos, chamas de enxofre que nunca acabam de queimar (MIRANDA, 1996, p. 50).

Assim, falar em barroco literário é implicar um complexo de valores estético-literários inequívocos no que fere a caracterização da obra literária, suas qualidades essenciais, no seu estilo, nas suas motivações, assim como no seu conteúdo ideológico.

3.2. O SUJEITO FEMININO E O PODER DO ESTADO E DA IGREJA

No Brasil, como em toda parte, a mulher é objeto de preconceito, cristalizados em papéis, mais ou menos estereotipados.
(D'ÁVILA NETO, 1978)

No decorrer do período histórico, as mulheres tiveram seu papel social atrelado aos homens. Essa subordinação ou obediência, além de tê-las deixado à margem da sociedade, da economia e da política, formaram as bases sólidas para o mundo. Foram de uma importância extrema os valores conservados nas mulheres para a humanidade: feminilidade, bondade, astúcia, além de muitos princípios morais.

Sabemos que na história o homem foi considerado figura dominante, enquanto a mulher, por outro lado, representava a figura de bom coração, a amiga,

mãe, esposa, que aceita tudo. Essa submissão silenciou por muitos anos as mulheres, furtando-lhes seus direitos. Foram desvalorizadas, subordinadas, reprimidas, mas nunca desanimaram. E é nesse contexto que o sistema colonial brasileiro foi mantido: todo sofrimento, violência, desumanidade foram sustentados pela figura feminina. Neste território colonial, figuras femininas que ecoaram as visões e os repassaram para a sociedade. Ainda que reprimidas, exploradas e vítimas dos acontecimentos históricos, elas, na verdade, são os alicerces, parte do princípio e personagens significantes na construção sociopolítica, mesmo elas sendo dominadas por todas as figuras masculinas e até mesmo pela fé cristã. A principal função era de gerar filhos, ou seja, a mulher não era digna de realizar grandes feitos (não que a maternidade não seja um feito).

A mulher [...] só teria papel benéfico dentro deste processo se dentro do casamento e enquanto cumprindo o papel de mãe. Ao fugir da benfazeja esfera da vida privada ou ao usurpar o poder político como faziam as adúlteras e as feiticeiras, elas tornavam-se um mal (MICHELET, *apud* PRIORE, 1994, p. 12).

A mulher na sociedade colonial do Brasil desempenhou os mais variáveis papéis e funções dentro dessa sociedade extremamente dotada de valores escolhidos por homens. Tínhamos as índias, as negras e as mulheres brancas portuguesas. “O assunto mulher evoca inúmeras representações: papéis, status, modelos de comportamentos, mitos, expectativas sociais, luta de classes e/ou de sexos, afetos, preconceitos, tabus, interditos morais” (D’ÁVILA NETO, 1978, p. 21).

Houve uma virada de comportamentos a partir da entrada dos portugueses, com isso os choques culturais e o processo de miscigenação foram alguns das consequências desse encontro. Logo, fica evidente na obra *Desmundo* a preocupação desse relacionamento dos colonos com as índias e negras; por conta disso se fez necessária a vinda de órfãs puras e virgens à colônia brasileira para se evitar a procriação desordenada com aquelas mulheres da colônia. Interessante comentar que, a partir do que se acreditava nessa época, uma filha órfã de pai, estava sob custódia do Estado português, ou seja, quem tomava decisões não seria ela, mas sim, os governantes.

Nesse período, a mulher vivia, então, submetida às leis do Estado e da Igreja, ou seja, sobre o princípio de que o homem era o ser superior e, logo, competia a ele exercer a autoridade. A mulher devia submissão ao homem em geral, seja o pai, o marido, ou o irmão.

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 realce, nem alevantar os ombros em indiferença e nem olhar para o céu que é recordação, nem punho cerrado, que ameaça. Tampouco a mão torcer, que é despeito. Nem pá pá pá nem lari lará (MIRANDA, 1996, p. 67).

As meninas casavam ainda bem jovens, o casamento era uma escolha do pai e o marido escolhido por ele geralmente era um homem mais velho. A educação feminina era exclusivamente relacionada aos afazeres domésticos, relacionado a atividades como cozinhar, bordar e costurar. A autoridade do pai era indiscutível, pois ele era o senhor absoluto perante os filhos e a esposa.

As mulheres na colônia recebiam diferentes tratamentos, principalmente entre as brancas e negras. As negras eram vistas como objetos sexuais, especialmente dos senhores; havia mulheres brancas que se fossem de boas origens viravam senhora de engenho, as famosas laíás. Segundo Julia Baseggio e Lisa da Silva (2015) no artigo, *As condições femininas no Brasil colonial*, mesmo tendo condições sociais indignas, as mulheres brancas tinham que manter os bons costumes, essas por sua vez, sentiam ainda mais as subcondições que era o Brasil colonial, viviam sob pressões sociais dos maridos, famílias e a sociedade. Já as mulheres brancas de origem pobre acabavam se tornando prostitutas.

A branca oriunda das camadas pobres frequentemente se tornava prostituta, pois era o único meio de subsistência, situação gerada não só por preconceito contra o trabalho feminino, como pela falta de condições da mulher que não aprendia qualquer ofício (D'ÁVILA NETO, 1978, p. 47).

As mulheres que conheciam o amor de cama eram bem diferentes das tagarelas dos lares, quase sempre levianas, ignorantes, de buliçosa futilidade, que só apareciam por detrás da reixa apertada das gelosias (MIRANDA, 2006, p. 13).

As negras, na sociedade colonial, desempenhavam as mais diferentes funções, viviam nas casas-grandes, eram amas de leite, cuidavam da casa, prestavam serviços e, muitas vezes, ainda eram submetidas às condições de violência sexual:

A mulata, pela sugestão sexual não só dos olhos, como do modo de andar, e do jeito de sorrir, alguns acham até que dos pés [...] a mulata é procurada pelos que desejam colher do amor físico os

extremos do gozo, e não apenas gozo comum (D'ÁVILA NETO, 1978, p. 49).

Não esqueçamos a figura da mulher indígena, que também foi de grande serventia à colônia. A cultura indígena que recebeu aqueles homens em sua sociedade.

Ana Miranda faz uma reavaliação do papel da mulher na história, para isso, utiliza figuras femininas nas obras, como negras, angelicais, mulheres casadas ou até prostitutas, etc. Vale lembrar que, na obra de Ana Miranda *Boca do Inferno* há também retratos femininos extraídos dos textos gregorianos. Em *Desmundo*, percebemos também a presença marcante da figura feminina.

A relação de Gregório de Matos, na obra *Boca do Inferno*, pode ser verificada na diferenciação que Gregório faz dessas mulheres, ele as divide em categorias, ou seja, cada uma delas tem uma determinada função social. A mulata e seus poemas estão descritos como alguém que tenta o poeta:

A mulata, exemplo recorrente de beleza e sedução no imaginário masculino relacionado à terra brasílica. Muitos homens cantaram em prosa e verso as virtudes da mulata e a ela se vergaram, a começar pelo célebre Gregório de Matos, o Boca do inferno da Bahia seiscentista (DEL PRIORE, 2013, p. 116).

Nos poemas, percebe-se uma tensão sexual constante, um erotismo exacerbado e a colocação da figura da mulata como objeto de desejo e de luxúria. Porém, em outros textos de Gregório, que têm desta vez a mulher branca como alvo, nota-se uma diferença brusca dos poemas sobre mulatas em diversos aspectos, desde o tom do texto até a escolha do vocabulário. Gregório de Matos Guerra tece comentários a respeito das imagens religiosas quando descreve as musas, com um tom erudito e clássico, fazendo com que o leitor associe à uma donzela e uma beleza angelical e intocável.

No seguinte trecho, o poeta fica indignado com a futilidade das mulheres, visto que o poema expõe que elas são piores, pois, se não tiverem brincos, mangas volá, broches e outros apetrechos, elas não vão à igreja (como se a igreja fosse um desfile de moda) e ainda as mostra como mulheres adúlteras:

As mulheres que se dirigiam à igreja usavam brincos, mangas a volá, broches, saias de labirintos. Com essas alfaias iam caminhando ao som do repicar dos sinos do Carmo, são bento, colégio ou são Francisco. Muitos comentaram que as mulheres iam à missa para

maldizer seus maridos, ou amantes, ou talvez cair em Erros indignos (MIRANDA, 2006, p. 11).

Passando para outro tipo de mulher que chama muita atenção do poeta, Gregório de Matos Guerra era racista, colocando-os em posições inferiores e discriminando-os, não há dúvidas de que, foram tecidos inúmeros comentários com um tom de desprezo e repúdio ao negro. Assim como, a figura da mulher negra em que é recorrente, expondo-a de forma sexualizada.

No trecho que segue, Gregório abandona sua morada fugindo do Braço de prata, vaga pela cidade algum tempo e, posteriormente, dirige-se para o dique e, ao chegar, vê várias lavadeiras agachadas na beira da água. Com um graveto, escreve na areia “Pretas carregadas com roupa, de que formam as barrelas. Não serão as mais belas, mas hão de ser por forças as mais lavadas. Eu, namorado desta e aquela outra, de um a lavar me rendemos o torcer doutro” (MIRANDA, 2006, p. 73).

No fragmento a seguir do romance, Gregório chega a uma rua onde as mulatas dançavam, mexendo-se de maneira acentuadas. Esse balanço chamou sua atenção, então murmurou: “Que bailam as mulatas, que bem bailam o paturi, murmurou o poeta. Algumas pessoas vieram saudá-lo tirando o chapéu, pedindo sátiras” (MIRANDA, 2006, p. 102).

É importante destacar que a mulata aparece em vários poemas descritos majoritariamente a partir da exaltação de suas características físicas. É corrente, na época, a colocação da figura feminina como objeto de desejo. Como podemos ver neste outro fragmento, Gregório senta-se ao lado de Gonçalo Ravasco e fala “vê que belas negras, Gonçalo!” e Gonçalo responde “Satiriza poeta.” E o poeta:

Catona, Ginga, e Babu, com outra pretinha mais entraram nestes palhais não mais que bolir co cu: em vendo-as, disse, Jesu, que bem jogam as cambetas! Mas se tão lindas violetas costuma Angola brotar, eu hoje hei de arrebentar se não durmo as quatro pretas (MIRANDA, 2006, p. 102).

Na poesia que retrata o amor em um tom satírico e obsceno, o escritor trabalha mais a questão carnal, sentimentos atrelados ao amor físico, por isso expõe nos textos palavras que representam os órgãos sexuais ou elementos machistas. No próximo fragmento, veremos outra ideia de “musa”, a mulher que, aos olhos de Gregório, seria a mulher ideal. Gonçalo pergunta a Gregório se ele conhece Maria Berco, que era dama de companhia de sua irmã. Então Gregório: “Quem varia uma

flor dessas que não cortara?” Gregório de matos suspirou. Ah muchacha gentil! Aqui d’El-Rei, que me matam os olhos negros de Maria! Como poderia caber tanto sol em esfera tão pequena? (MIRANDA, 2006, p. 104).

Nesse momento, a primeira frase dita por Gregório, Ana Miranda se aproveitou de um soneto mais conhecido à poesia de temática amorosa, que apresenta um tipo de mulher a qual é idealizada, e se observamos a poesia há o emprego de uma linguagem mais erudita. As mulheres agora observadas e faladas por Gregório serão as freiras, que foram as primeiras mulheres a desempenhar uma profissão, pois a maioria das mulheres só cuidava de suas casas. “No final do século XIX as freiras já se encarregavam de inúmeras tarefas necessárias à sociedade, particularmente no campo da educação, da saúde e da assistência social” (DEL PRIORE, 2013, p. 482). Ele vai desbançar a “santidade” dessas mulheres ditas “puras”. No fragmento a seguir, Gregório estava conversando com Gonçalo Ravasco e contou a ele sobre uma freira que lhe pediu que satirizasse um padre chamado Damasco, o qual a engravidou. E ele então recitou:

“Confessa sor madama de Jesus”, recitou, “que tal ficou de um tal Xesmeninês, que indo-se os meses e chegando o mês, parira enfim de um cônego Abestruz. Diz que um Xisgaravis deitara à luz, morgado de um presbítero montês, cara frisona, garras de irlandês, com a boca de cagueiro de alcatruz (MIRANDA, 2006, p. 114).

Como nos outros trechos, a autora usa como fala de seu personagem outra sátira a qual Gregório fala do fruto dos amores de convento. Uma freira grávida? Não é muito comum no mundo clérigo, então Gregório denuncia o falso moralismo religioso. Sabemos, pelo contexto histórico, que a igreja interferia na intimidade do casal, exigindo a castidade dos sentimentos na cama, ou seja, seria pecado qualquer expressão amorosa que resultasse em simples prazer, o que raramente era obedecido. Para tanto, os principais delitos sexuais ocorridos na Colônia foram: as fofocações, o estupro, a violação, o adultério e o sacrilégio.

Gregório continua a contar suas aventuras amorosas a Gaspar. Se analisarmos o poema juntamente com o fragmento abaixo, perceberemos que tanto a fala do poeta quanto a fala do outro personagem se entrelaçam e se envolvem à sátira que está implícita. Gregório conta a Gaspar sobre uma freira a qual teve uma relação amorosa. “Em Odivelas galanteei uma freira da qual não me recordo mais o nome, e quando fomos fazer o que queríamos a cama pegou fogo. Incendiou-se” (MIRANDA, 2006, p. 247).

E assim continuou seu discurso sobre seus galanteios e relações amorosas com freiras:

Havia outra freira dona Mariana do Desterro, que se chamava jocosamente de Urtiga. Cantava com uma voz doce que me deixava suspenso, com a alma presa, oh, senhora minha, recitou, se de tais clausuras tantos doces mandais a uma formiga, que esperais agora que vos diga se não forem muitíssimas doçuras (MIRANDA, 2006, p. 247).

Numa ocasião uma freirinha me quis mandar um vermelho e foi impedida por outra freira que disse que eu ia satirizar o peixe. Sabes o que fiz? satirizei a freira que impediu (MIRANDA, 2006, p. 247).

Teve outra freira que me mandou um choriço de sangue, dona Fábria Carrilhos. Ah, boas recordações. E as moças (MIRANDA, 2006, p. 248).

Gregório continua falando das mulheres, então ele fala de Ana Maria, uma pastora indiana. No fragmento abaixo destacado, há um soneto no qual o poeta fez uma paródia de um clássico de Camões “Sete anos de pastor Jacó servia”; a paródia, ao mesmo tempo em que ocorre a desconsagração ao modelo, acaba revelando uma intenção subjacente de homenagem a um texto já famoso. A tipificação da “pastora indiana” é intensificada, isto é, mais divertida quando se observa a inadequação do gênero e do objeto nele, a representação pejorativa. Durante o movimento literário do seiscentismo, as mulheres negras ou indígenas são vistas como subespécies, dessa forma, eram tratadas de maneira satírica. A referência à Pastora Indiana como “suja noiva” e uma “limpeza e sangue”:

Viste a Ana Maria? “A que veio da Índia”? “ela mesma”. Mil dias na esperança de um só dia eu passava contentando-me com vê-la (MIRANDA, 2006, p. 248).

E outra:

E Betica? Uma confusão de bocas, uma batalha de veias, um reboiço de ancas. “Betica é aquela de são Francisco”? Não, esta é Beleta. A Betica pediu-me cem mil réis pelo desempenho, vê só. Era eu um mataxim, por ventura, que viera anteontem de angola? Para um tostão ganhar estudava a noite toda. Cem mil réis ela me pediu, cem mil réis, a demônio (MIRANDA, 2006, p. 248).

No romance *Desmundo*, também podemos perceber a desvalorização da figura feminina. Primeiro temos a presença da protagonista que é uma órfã sem direito de questionar o destino dado a ela, pois Oribela, como é chamada, não queria

casar, porém não foi dada a ela nenhuma opção, visto que o poder do Estado e da Igreja é o que predomina nesse período, contexto em que houve a vinda de órfãs portuguesas para o Brasil para combater a relação dos colonos com as negras e índias, a fim de manter o branqueamento no país. “Escravas amamentavam suas crias, tendo parido filhos que de rosto saíam brancos, mas tismados em brasa, filhos dos cristãos que delas se enamoravam, na solidão destas terras desabafadas” (MIRANDA, 1996, p. 26).

Como qualquer mulher do século XVI, Oribela é reprimida socialmente. Segundo Ludmila Mello, em seu artigo *As mulheres do Desmundo: as personagens femininas de Ana Miranda (2010)*, as mulheres estavam relacionadas a situações como: pecado, malícias, azar, transgressoras, etc.

Marinheiros em doidas lágrimas, com as mãos para o céu louvavam a Deus chegar vivos, que não esperavam, em naus, mulheres são mau agouro, em oceanos, fêmeas são baús cheios de pedras muito grandes e pesados (MIRANDA, 1996, p. 14).

E nos mandaram em joelhos rezar, que fazíamos pouco de nossos ímpetos mulheris dados ao demônio que devíamos temer e vigiar vivia o Mau dentro de nossas almas negras, para não sermos arrebatadas pelo espírito do maligno e que depois nos fôssemos confessar em joelhos (MIRANDA, 1996, p. 41).

Além de as mulheres serem rotuladas por adjetivos que as desvalorizavam, eram tratadas pelos colonos como pedaços de carne, prontos para serem abatidos, não havendo respeito algum:

[...] mal podia eu repousar da vigília sobre nós, os homens seus olhos lançavam, fôramos cargas de uma azêmola, boceta de marmelada, alguidar de mel [...] Em suas mulas com poucos alforjes e borsoletes suspiravam mais por carne branca de cristãs do que lobos por cordeiros (MIRANDA, 1996, p. 25).

As mulheres negras, tanto no romance *Boca do Inferno* como no romance *Desmundo*, não são valorizadas, não podendo nem mesmo assistir às missas, “homens bons vieram com negras naturais da terra e que ficaram fora da porta, não deixou o padre entrar nenhuma delas” (MIRANDA, 1996, p. 70). “As escravas também estavam à porta da igreja, algumas ajoelhadas no pátio, eram o que havia de mais belo em toda aquela terra, pensou Gregório de Matos” (MIRANDA, 2006, p.11).

Com relação à Igreja, seus preceitos a respeito de estabelecer aqui no Brasil normas para tentar manter a ordem, observou-se a necessidade de colocar em

questão conceitos religiosos de época que assegurassem um ideal de família. A igreja percebeu que os privilégios e a moral dos cristãos na colônia estavam enfraquecidos, adotou-se o conceito de monogamia e família para garantir um modelo de família tradicional. Assim, como já foi visto, foram destinadas mulheres órfãs ao novo território.

O poder da Igreja era muito evidente na colônia brasileira, sendo percebida sua presença tanto na estrutura colonial quanto no espaço: “Tocaram os sinos de uma igreja, que havia outra e mais outra, capelas, ermidas, oratórios nas ruas quando se cruzavam, fosse aquele um pedido a Deus, vem, pai nosso, morar neste país” (MIRANDA, 1996, p. 37).

A Igreja Católica tinha seus “mecanismos” de manutenção de poder. A Companhia de Jesus, por exemplo, foi uma organização religiosa, mas, sobretudo na Colônia, tinha fins políticos. De tal maneira que, assim, muitos aproveitadores se faziam passar por padres para persuadir os índios a embarcarem nas naus:

[...] Queriam os homens das naus levar naturais cativos, para os venderem e fazerem mostra pública, bem adornados, podiam ser fêmeas ou machos. Uns cristãos se metiam em roupeta da Companhia, iam às tribos saltar, diziam aos naturais que os iam levar para a terra do mel, mandavam as mães seus filhos, enganadas, que logo se viam embarcados eram os padres falsos seus senhores e os metiam em porões com algemas no pescoço e os vendiam como escravos. Outros fundeavam suas caravelas e faziam anúncio de que traziam coisas para vender, enchiam as naus de naturais da terra e logo assim vista a nau os metiam em algemas, zarpavam fazendo deles escravos e os vendiam pelas capitânicas da costa do Brasil (MIRANDA, 1996, p. 49).

De acordo com os ensinamentos relacionados à catequese, a Companhia de Jesus selecionava crianças para aprenderem a língua portuguesa e ensinarem a língua indígena. Dessa maneira, tem-se uma troca de conhecimento, logo é uma forma de conhecer para ser mais fácil dominar o outro, pois essas crianças, depois de conhecerem os preceitos religiosos católicos, são enviadas de volta as suas famílias para catequizar suas comunidades na religião e na “língua cedida” pelos portugueses.

A Igreja trabalhava juntamente com o governo, compartilhando, inclusive, da opinião corrente sobre a “natureza” do indígena, razão para executar a incumbência com severidade. Havia na colônia uma tríade do poder: a Igreja, Estado e o matrimônio, sendo esse último subalterno dos dois primeiros poderes.

sobre elas, sendo condenadas a esse fardo, por isso precisavam ser controladas, para que não houvesse mais sua má influência sobre os homens.

Segundo Sueli Scremin, em sua dissertação *Uma análise da obra Desmundo, segundo as perspectivas da memória e da história* (2014), o casamento tinha como função primordial a procriação. Esse papel dado à mulher, de conceber uma criança, trazia honra e importância, que muitas vezes lhe eram atribuídas até mesmo pela igreja, que associava a imagem feminina a algo impuro e até representante do mal:

Finalmente, com prazer ou sem prazer, com paixão ou sem paixão a menina tornava-se mãe, honrada, criada na casa dos pais, casada na igreja. Na visão da sociedade misógina, a maternidade teria de ser o ápice da vida da mulher. Doravante, ela se afastava de Eva e aproximava-se de Maria, a mulher que pariu virgem o salvador (DEL PRIORE, 2013, p. 52).

A mulher não controlava nem seu próprio corpo. Depois que casavam, o corpo era propriedade de seu marido. No trecho que segue, pode-se observar essa relação de autoritarismo sobre o corpo de Oribela, pois foi violentada pelo marido, na primeira noite, depois de estarem casados:

[...] uma muito estranha coisa para ser criação de Deus, quem seria que inventou de haver fêmea e macho e fazer uns mais fortes e umas mais débeis, que nem meus braços davam conta dos dele nem as pernas dele se apiedavam das minhas, que eu estava a temer de me quebrar os ossos e rasgar pela metade, de forma que demorou mais que um torneio, embora fosse demorado de menos, tal era a impressão, a uivar e amiúde, um barco em ondas altas e desmoronou sobre mim. Ele me abriu, explorou e olhando no lume a cor de molhado, de sangue, abanando a cabeça disse. Verdade disseste e agora és minha [...] (MIRANDA, 1996, p. 77).

Esse poder do marido sobre sua esposa, no caso Oribela, era extremamente comum nesse contexto social. “Cala tua boca. Se queres trocar palavras comigo, diz no escuro do ouvido e da chegada” (MIRANDA, 1996, p. 82). O homem, apesar de deter o poder quase absoluto em relação à família, suas terras, seus filhos, dependia de sua mulher para fazer quase tudo (hoje infelizmente ainda temos homem que parecem mais com criancinhas precisando de uma mãe do que de uma companheira). Os homens desconfiavam de suas mulheres e as controlavam em tudo, até a sua sexualidade para que elas não viessem ser infiéis.

Os homens tinham vida mais solta, o que era até admitido pela Igreja e pelo Estado, mas o paradoxo é evidente [...] Os homens são muito ciosos de suas mulheres e as trazem sempre fechadas, reconhecendo assim que os de sua nação são inclinados a

corromper as mulheres alheias, ora, se corrompiam as mulheres dos outros, como não desconfiar da própria mulher? Era um terno sobressalto (DEL PRIORE, 2013, p. 58).

Na última parte do romance, o marido de Oribela, Francisco, depois que ela deu a luz ao seu filho, abandonou-a; esse abandono transfigura-se em liberdade. Enfim Oribela fica livre do casamento, a órfã, no anseio de se livrar das lembranças do seu passado, coloca fogo na casa como uma forma de purificação.

Esse abuso de poder perdurou por muitos anos no período colonial brasileiro, esse processo faz parte da formação cultura do país. O sistema de estrutura de classes na sociedade colonial favorece tanto a corrupção política e moral quanto o jogo e o abuso do poder.

3.3. O DESLOCAMENTO DO “EX-CÊNTRICO” NAS OBRAS

Somos a diferença [...] nossa razão é a diferença dos discursos, nossa história é a diferença das épocas, nossos eus são a diferença das máscaras. Essa diferença, longe de ser a origem esquecida e recuperável, é essa dispersão que somos e fazemos.

(Michel Foucault)

O romance pós-moderno vem fazendo questionamentos a todo tipo de conceitos que historicamente tinham suas definições consolidadas, como o sentido de autoridade, centro, verdade, homogeneidade, exclusividade, origem, etc. Porém, o pós-modernismo não vem negar esses conceitos, mas sim colocá-los em questão. Quando falamos da história, fazemos uma pergunta: como tudo aconteceu? Será que fomos criados por Deus, conforme afirma-se na Bíblia Sagrada ou será que foi a explosão do Big Bang? São questionamentos que têm respostas diferentes e cada uma com um ponto de vista, mas qual é a verdadeira? Se é que existe apenas uma resposta. Esse exemplo foi citado só para termos noção do papel da metaficção historiográfica dentro da literatura, que traz uma perspectiva de descentralização. “Se o centro não vai continuar, então, como diz um dos alegres trambiqueiros, viva às margens” (HUTCHEON, 1991, p. 84).

Nesse contexto, pensando a partir do posicionamento não centrais e, portanto, marginalizadas socialmente, a perspectiva de “ex-cêntrico”, segundo

Hutcheon (1991), considera que as vozes sem importância e sem força política, adquirem autonomia e são deslocadas com o intuito de serem ouvidas: “masculina, classe média, branca, heterossexual e ocidental” (HUTCHEON, 1991, p. 29). O ex-cêntrico é aquele que se mostra, de acordo com as palavras da autora, “inevitavelmente identificado com o centro ao qual aspira, mas que lhe é negado” (HUTCHEON, 1991. p. 88). O que temos na literatura do pós-modernismo é a descentralização do centro, assim percebemos o centro dando lugar às margens, é quando o processo de universalização, totalização, começa a ser desconstruído. “Eu não disse que não havia centro, que poderíamos dispensar o centro. Creio que o centro é uma função, e não um ser - não uma realidade, mas uma função. E essa função é absolutamente indispensável” (DERRIDA *apud* HUTCHEON, 1991, p. 88).

Segundo Andrea Quilian, no artigo *O deslocamento do “Ex-cêntrico” no romance pós-ditatorial brasileiro*, a metaficção historiográfica encontra nos romances a possibilidade de dar voz, trazer à tona discursos que foram ao longo dos anos, décadas, silenciados ou até mesmo modificados durante todo o processo histórico, discursos de negros, mulheres, pobres, entre outros.

Nos romances *Boca do Inferno e Desmundo*, temos várias figuras ex-cêntricas, que podem ser compreendidas como uma revisão crítica da história ao dar voz aos marginalizados, ou seja, aqueles que, por sua condição social, jamais teriam qualquer direito a qualquer tipo de manifestação. A protagonista Oribela da obra *Desmundo* é uma figura ex-cêntrica, visto que o romance é narrado pela visão de uma jovem órfã, aparentemente frágil, que vai desconstruir essa imagem durante o decorrer da narrativa, pois a mocinha tem voz e tem determinação que acaba assustando os homens daquele período. Vive a inconstância do seu tempo, ser órfã no século XVI não era fácil, já que a Igreja e o Estado mandavam em tudo e em todos, porém Oribela tinha um comportamento diferente das mulheres vindas para a colônia brasileira, todas as jovens vinham de Portugal com o destino de se casarem com os colonos que aqui moravam. Porém, Oribela não aceitava sua condição e diversas vezes podemos ver suas reações inesperadas dentro do romance.

E que não fazia mal ser eu tão cheio de diversas opiniões e bravezas, minhas vistas eram tão admiráveis quanto as estrelas do céu Reparasse o homem na formosura de minha feição, na sua suavidade mulheril e esquecesse da rebeldia, tudo o mais era infalível, o homem me veio a mirar e no rosto lhe cuspi (MIRANDA, 1996, p. 56).

Pensava eu estar indo prisioneira por cuspir no rosto de um principal, era de chorar, mas antes queria ser presa e açoitada do que casar com aquele (MIRANDA, 1996, p. 58).

A jovem era insatisfeita em seus desejos, vivendo os pequenos acontecimentos do cotidiano sem sobressaltos e em permanente espera: seja de alguém ou de algo que altere a mesmice em que está submersa. A possibilidade ou a imposição de realizar uma viagem inesperada cria-lhe expectativas de mudanças.

Oribela traz uma nova versão de mulher da colônia, revela um caráter mais dramático em ações, pois não aceita as condições impostas pelo tríplice poder colonial: Igreja, Estado e casamento.

O casamento para a protagonista era um verdadeiro martírio, o que quebra com os paradigmas do período, pois o casamento para a maioria das mulheres era sinônimo de salvação para não serem mal faladas pela sociedade:

[...] venho agora pedir com lágrimas, em nome da piedosa rainha, amparo e escudo de minha orfandade, me quisésseis valer e socorrer em meu estorvo e minha angústia e me liberteis de casar, senhora, muito por mercê, porque tamanho mal fazeis, vede, que grande labirinto sou, não sirvo a homem algum, triste é meu peito pisado de coices, que me rugem as tripas de noite e sonho com fogo (MIRANDA, 1996, p. 60).

[...] E lhe dei uma bofetada no rosto no que fez ele sem pensar uns modos de como se fosse quebrar minha caveira, que me fez tremer as carnes e o fervor dele, disto era tão grande, em tal momento, que em muito breve espaço tudo me estava como que em grilhões, entre suas forças, embaixo de seus pesos (MIRANDA, 1996, p. 76).

Portanto, podemos observar em *Desmundo* um romance que apresenta uma versão periférica sob a ótica feminina no processo de “revisitar” seu passado, em detrimento do retrato social feminino sob o olhar “negativo” dos homens, tecendo o avesso da história pela metaficcção historiográfica.

No romance *Boca do Inferno*, pode-se observar também a figura do personagem protagonista Gregório de Matos Guerra como um ser ex-cêntrico. Gregório de Matos ocasiona uma desconstrução do que a história por muitas vezes indicou como essencial, ele ganhará a função de núcleo, como forma de um ataque à centralização proposta pela narrativa canonizadora da história. A metaficcção historiográfica sintetiza o caráter biográfico e histórico do romance, expondo a vida de um poeta devasso, entretanto um elemento de extrema importância para a história e a formação da identidade brasileira.

Segundo Eunice de Moraes (2003), em sua dissertação de mestrado *Ficção e História no romance Boca do Inferno*, o romance dá ênfase na vida de Gregório de Matos, o romance reinventa o poeta do cânone, a narrativa narra a vida de um indivíduo que se coloca contra a situação política e cultural da colônia e que, por isso, é posto à margem do sistema.

Poderia ter-se dedicado à lírica ou à transcendência espiritual, como Vieira, mas abdicara da graça da manhã ensolarada e dos mistérios suaves, deixava-se vagar pela esfera mais funda e por isso o chamavam Boca do Inferno. Mas boca do inferno não era ele. Era a cidade. Era a colônia (MIRANDA, 2006, p. 214).

Gregório de Matos Guerra, durante o romance de Ana Miranda, mostra-se enquanto o homem colonizador e não colonizado. É neste sentido que o poeta é, no romance, “Ser ex-cêntrico, ficar na fronteira ou na margem, ficar dentro e, apesar disso, fora é ter uma perspectiva diferente” (HUTCHEON, 1991, p. 96). Gregório tem essa dupla identidade, pois nasceu no Brasil, teve sua formação intelectual na Europa, mais especificamente em Portugal, aspira a este poder, porém fica em sua consciência o ser brasileiro que o faz lembrar da exploração que o seu povo sofreu pelos europeus: “Português? És um poeta brasileiro e aqui tudo é diferente, sem dúvida o fato de ser um poeta brasileiro fazia com que Gregório de Matos se sentisse um idiota” (MIRANDA, 2006, p. 94).

O poeta Gregório de Matos Guerra não se conforma diante das situações vividas pela população baiana, devido aos abusos do poder. Dessa maneira, o romance de Ana Miranda reestrutura um momento histórico de extremos conflitos sociais. “Para resumir o que acontece nesta cidade, ilustríssimo, digo: falta-lhe verdade, vergonha e honra” (MIRANDA, 2006, p. 112).

Gregório, com sua língua afiada, procurava denunciar por meio de seus poemas satíricos o governo que se encontrava naquele momento desalinhado, porém ele criticava além do seu governo, falava de tudo e de todos os que não se adequassem aos padrões criados por ele.

De que pode servir calar? Nunca se há de falar o que se sente? Dizem que sou satírico e louco, de língua má, de coração danado, mas os que não mordem é porque não têm dentes. Eu tenho a língua embargada aqui, que se não a tivera, cousa boa não dissera... A mudez canoniza as bestas (MIRANDA, 2006, p. 113).

Ora, tu não estais falando sério! Disse Gonçalo Ravasco.
Não? Então lê isso, Gregório de matos tirou um papel do bolso.
Gonçalo Ravasco leu.

Meu Deus, disse depois Gonçalo Ravasco, foi para isto que estudasse tanto?

Foi. Estudei a fim de ir direto para o inferno, disse Gregório de Matos, ah esqueci-me de que tu achas que inferno não existe. Isso te leva, no final de tudo, ao mesmo lugar que a mim. Não existe inferno depois da vida, disse Gonçalo Ravasco (MIRANDA, 2006, p. 95)

Portanto, através dos diferentes discursos, é possível investigar como e o que conhecemos do passado, como são construídas as relações entre ficção/história e excêntrico/dominante, tendo em vista que não há certezas nesses termos. Logo, podemos entender que são excluídos os discursos dos negros, pobres, homossexuais, mulheres. Dessa forma, a metaficção encontra nos romances a possibilidade de dar voz e importância a uma parte da história que de certa forma pode ter sido silenciada ou modificada. Isso através das personagens “ex-cêntricas”, busca saber de quem são as vozes que nunca foram ouvidas no curso e no discurso da história, sem ter pretensão de colocar a margem no centro.

3.5. A INTERPRETAÇÃO METAFICCIONAL NOS ROMANCES *BOCA DO INFERNO E DESMUNDO*

Os Romances históricos *Boca do Inferno* e *Desmundo* são obras bem conhecidas pelo público leitor de Ana Miranda. O primeiro romance, *Boca do Inferno*, foi publicado em 1989, ganhador do prêmio Jabuti em 1990, tendo sido publicado em diversos países. Nele, Ana Miranda pretende apontar alguns elementos da formação do romance histórico contemporâneo brasileiro.

Para maior compreensão da criação ficcional contemporânea como a de Ana Miranda, é necessário ter conhecimento de que o conceito de romance histórico tem passado por mudanças, pois os romances de modo geral não eram bem vistos pela sociedade no século XIX, tendo em vista que o alvo de leitura principal desses romances eram as mulheres. Segundo Ubiratan Machado (2010), a leitura de romances poderia provocar nas mulheres atitudes reprováveis, já que os romances traziam em suas obras conteúdo do tipo: incestos, crimes, traição, entre outros; mas, com o passar dos anos, os romances foram considerados literatura.

A obra *Boca do Inferno* é estruturada em seis partes, com os seguintes subtítulos: “A cidade”, “O crime”, “A vingança”, “A devassa”, “A queda” e “O destino”. Na primeira parte, temos a localização geográfica da cidade da Bahia.

A obra é contextualizada no período colonial. A cidade é vista, primeiramente, sob o ponto de vista do personagem Gregório de Matos; no segundo momento, temos o assassinato do alcaide Francisco de Teles de Menezes e também a exposição de personagens importantes que são envolvidos de forma direta ou indireta no crime: Antônio de Brito, Gonçalo Ravasco, Donato Serotino, Luiz Bonicho, a família Ravasco Vieira e a dama de companhia, Maria Berco. No terceiro momento, observamos a vingança do governador Antônio de Sousa de Menezes juntamente com o Alcaide Antônio Teles de Menezes. Nas três últimas partes, presenciaremos as perseguições feitas aos judeus e ao poeta Gregório de Matos; a deposição do governador Braço de Prata; e o desfecho do destino de cada personagem.

Vale ressaltar que o título que o romance apresenta tem, pelo menos, duas definições. Uma refere-se ao personagem central, o poeta Gregório de Matos Guerra, alcunhado de *Boca do Inferno*, como já foi dito anteriormente, devido às sátiras que fazia em relação aos poderosos. Inclusive, em vários fragmentos do romance, há trechos de poemas do autor Gregório de Matos, com temáticas voltadas à sua poesia lírico-religiosa e a suas sátiras que o tornaram notável na poesia barroca brasileira. Outra definição do título, bem pertinente, refere-se ao ambiente onde ocorre o romance, cujas ações se concentram na cidade da Bahia colonial durante o governo Antônio de Souza de Menezes, apelidado de braço de prata.

Logo no início da primeira parte, intitulada “A cidade”, temos a descrição geral da cidade da Bahia e o processo de metáfora, de correspondência da cidade com o inferno:

Numa suave região cortada por rios límpidos, de céu sempre azul, terras férteis, florestas de árvores frondosas, a cidade parecia ser a imagem do Paraíso. Era, no entanto, onde os demônios aliciavam almas para povoar o Inferno. (MIRANDA, 2006, p.08) Na segunda parte, intitulada “O crime”, em que se dá o assassinato do Alcaide Francisco de Teles de Menezes, as relações sociais marcadas pela aparência e a promiscuidade exagerada são também comparadas ao inferno:

O sexo com prostitutas, assim como as ciladas de inimigos, eram atividades associadas às sombras da noite, quando Deus e seus vigilantes se recolhiam e o diabo andava à solta, as armas e os falos se erguiam em nome do prazer ou da destruição, que muitas vezes

estavam ligados num mesmo intuito. Os furtos, passatempo da cidade, também ocorriam à noite. De dia as missas se sucediam interminavelmente, às quais o povo comparecia para expiar suas culpas e assim poder cometer novos pecados.(MIRANDA,2006, p.16)

Em *Desmundo*, a narrativa acontece no período colonial, na perspectiva da personagem Oribela. As órfãs eram mandadas pela rainha de Portugal para se casarem com os cristãos que aqui habitavam, porém, Oribela, figura ex-cêntrica, não aceita as atitudes tomadas pelo marido com quem foi obrigada a casar.

Como já observado em outros trechos dessa dissertação, o trabalho de citação empreendido nos romances de Ana Miranda precisa ser apresentado de forma mais organizada para que se possa ter a ideia mais aproximada da dimensão real da presença dos muitos textos recolhidos pela autora para compor os romances em estudo. Trechos de poemas de Gregório e de outros poetas, trechos de sermões de Vieira, provérbios bíblicos e populares, referências históricas e biográficas, poemas do Fernando Pessoa, a Carta de caminha, a Carta de D. João etc. serão apresentados a partir desse ponto do trabalho. Ter-se-á com isso o trabalho de escritura do romance para dar mostra do trabalho metatextual de Ana Miranda.

3.5.1. Interpretação metaficcional em *Boca do inferno*

Primeiramente, a análise se dará na obra *Boca do Inferno*, em que serão apresentados trechos que se relacionam à poesia de Gregório de Matos, porém não serão citações, mas sim uma montagem, o emprego de fragmentos da poesia de Matos na elaboração do romance a qual se dá por meio do processo intertextual de apropriação parafrásica, pois a autora se apropria, em alguns momentos, dos poemas de G. de Matos, falando através deles. Estes poemas estarão em anexo para possíveis leituras.

A maioria dos fragmentos destacados são poemas satíricos. Renunciando a um padrão indiscutível de autoridade e verdade, o faz, porém, sem anular a perspectiva crítica, algo que, no caso do romance, não deixa de colocar uma ideologia totalizadora sob a análise desmascaradora a partir de estratégias comuns à sátira. Esse planejamento ganha características que expressam movimento, visto que, em todos os momentos, a história é utilizada como assunto; as técnicas, os alvos e até mesmo sua função enquanto gênero assumem uma posição

autorreflexiva sem precedentes. A reprovação não velada dos padrões sociais é construída sob a intenção do fazer rir.

Ana Miranda se apropriou de trechos de diversos poemas, especialmente os satíricos. Gregório usava suas sátiras contra políticos, negros, a igreja, casados adúlteros, solteiros e a todos que ele sentisse necessidade. Essas sátiras eram o meio pelo qual o poeta fazia suas denúncias de tudo aquilo que ele achava errado dentro de uma sociedade, adultério, roubo, a justiça corrompida e injusta. Ninguém é poupado. Os trechos mostram a indignação de Gregório em relação à cidade da Bahia. Quando Matos retornou ao Brasil encontrou a cidade Baiana em crise.

O Brasil era um dos maiores produtores de açúcar, porém a concorrência com o açúcar produzido nas Antilhas fez com que o preço do açúcar brasileiro caísse bruscamente levando o Brasil a uma decadência. Além disso, uma nova camada de comerciantes (em sua maioria, portugueses) acumulou riquezas com a exportação e importação de produtos. Então, Gregório fala da falta de valores morais, verdade, honra e vergonha: “Ah, aquela desgraçada cidade, notável desventura de um povo néscio e sandeu” (MIRANDA, 2006, p. 26). “Para resumir o que acontece nesta cidade, ilustríssimo, digo: falta-lhe verdade, vergonha e honra” (MIRANDA, 2006, p. 112).

Em seguida, Gregório continua com suas críticas sociais deixando evidente a crítica referente à promiscuidade, à incompetência e à desonestidade. A Bahia no período colonial encontra-se totalmente desorganizada, o sistema não funciona, a sociedade encontra-se de maneira insatisfatória, os valores encontram-se desconstruídos e invertidos, essas questões acabam corroendo um passado tido como perfeito e harmônico. Pode-se perceber que o racismo e a libertinagem são fatores problematizados de maneira contraditória: o racismo vem se destacando pela elevação social do negro e a libertinagem pela decadência da igreja.

Gregório de Matos manipulava as palavras como ninguém, seu senso crítico muito aguçado fazia com que nada passasse despercebido pelo poeta, Gregório tornou a recriminar a cidade dentro do romance. Ficou indignado com a dissimulada aparência que algumas pessoas queriam passar à sociedade. E assim denunciou os vícios e mentiras de um sistema hipócrita. Há uma passagem na obra em que Gregório se apossa de uma pena e começa a anotar calúnias sociais. Em uma dessas anotações, Ana Miranda fez um recorte de uma sátira a qual se encaixou perfeitamente ao romance:

A mulher do fidalgo andava com adornos. Uma casada cheia de enfeites, tendo o marido malvestido, esse tal marido só poderia ser corno. [...] os letrados peralvilhos da colônia faziam réus se tornarem autores e obtinham mercês de ambos. [...] o irmão desse letrado, mercado avarento, tirava duzentos por cento no que comprava e no que vendia. Morrerá num assalto e deixara uma viúva. Porém apesar dos grandes lucros, o mercador dissipara todo seu dinheiro com mulheres de alcouce e deixara a viúva sem um vintém e com a casa empenhada. A mulher recebia a fradalhada que ali ia para manter a honra da casa (MIRANDA, 2006, p. 26).

No fragmento que segue, há outra cópia fiel de um texto de Matos. Na sátira, Gregório, logo no início do soneto, assim como no trecho que segue, faz uma ironia com o povo da Bahia ao chamá-lo de grande conselheiro (poema) e olheiro na obra, uma vez que é incapaz de gerir sua própria vida, mas procura se acercar da vida alheia. É o tipo de pessoa vulgarmente conhecida como “fofoqueira”: “Em cada esquina há um olheiro que pesquisa, escuta, espreita.” “parou de falar.” (MIRANDA, 2006, p. 27).

Se observarmos no que se refere à linguagem, esta se demonstra apropriada ao público mais popular. Assim, a cidade da Bahia é apresentada de forma negativa, quase deplorável na visão do poeta. Podemos identificar no fragmento a seguir um poema satírico que vai além do acometimento decisivo ao seu meio social, manifestando sentimentos, como melancolia e aflição, o que lhe afere uma gradação individualmente lírica:

Triste Bahia, oh quão dessemelhante estás, e estou do nosso antigo estado, recitou Gregório de Matos. Foi até a janela. Sentiu um perfume de rosas. Bebeu mais uma caneca de vinho. O barrilote estava quase no fim. Pobre te vejo a ti tu a mi empenhado, rica te vejo eu já, tu a mi abundante. Na Barra, navios mercantes estavam atracados. Pondo os olhos na sua cidade, Gregório de Matos reconhecia que os mercadores eram o primeiro móvel da ruína, que ardia pelas mercadorias inúteis e enganosas. A ti tocou-te a máquina mercante que em tua larga barra tem entrado; a mim foi-me trocando e tem trocado tanto negócio, e tanto negociante. Ficou à janela, em silêncio (MIRANDA, 2006, p. 101).

O fragmento do soneto que foi perfeitamente empregado por Ana Miranda trata-se da mudança (para pior), e que o poeta lembra constantemente, realizada com as os elementos primordiais do poema, a Bahia e o eu poético, isto é, devido à presença autoritária do mercantilismo. O resultado, no vínculo mercantil com o comerciante estrangeiro, a Bahia sai em desvantagem; de sua colocação primordial passando de uma condição cheia de fartura para uma posição de penúria. Alfredo

Bosi (2006) nos mostra o quanto a Bahia foi enganada pelo novo mercado lusitano e os associados desta na colônia e a indignação do poeta e o eu poético; em meio também a uma desenfreada atividade mercantilista, é levado como que involuntariamente para esse estado de pobreza. A deterioração, isto é, a transformação da situação ideal para uma situação inadequada se configura provavelmente no jeito mais proeminente do poema. Se observarmos no trecho supracitado e no poema, o propósito é surpreender o objeto em modificação, que vai de um plano positivo para uma série de problemas.

Segundo o artigo de Rejane Cristina Rocha e Tânia Pantoja, *As mobilidades da sátira na metaficção historiográfica: uma leitura de Galvez, imperador do Acre*, a história é colocada novamente na obra e as definidas alterações e a desconstrução da contextualização a que a ficção incide não só revelam o tipo de postura que a metaficção historiográfica tem em relação à verdade histórica, à veracidade dos referentes e à objetividade do texto historiográfico. São nessas alterações e recontextualizações que o olhar satírico infiltra-se, desmistificando figuras, fatos, símbolos.

Posteriormente Gregório está conversando com Anica de Melo, dizendo que juntamente com Ravasco irão falar com o arcebispo sobre o governo de Antônio de Souza, então Anica de Melo pergunta a ele: “E o que vais falar sobre a colônia?” “Que dois efes se compõem esta cidade, a meu ver um furtar, outro foder” (MIRANDA, 2006, p. 102).

Novamente dentro de sua fala há o entrelaçamento de seu discurso com sua obra poética. O poema retrata a cidade da Bahia ao ver de Gregório que, ora se mostra triste com a situação da Baiana, ora se mostra com certa ira em relação à cidade. Dentro da sátira, o poeta diz que a cidade se compõe de dois ff (furtar e foder) e ainda diz que quer apostar e perder se alguém lhe provar o contrário.

No trecho seguinte, Gonçalo Ravasco manda Gregório ficar calado, pois Gregório, ao ter uma conversa com ilustríssimo arcebispo, fez algumas críticas ao governo e até ao próprio arcebispo. Gonçalo diz que há maneiras e maneiras de falar e que faltou-lhe diplomacia, e Gregório respondeu-lhe da seguinte maneira: “De que pode servir calar? Nunca se há de falar o que se sente: Dizem que sou satírico e louco, de língua má, de coração danado, mas os que não mordem é porque não têm dentes” (MIRANDA, 2006, p. 113).

Esse fragmento, o qual nos mostra a fala de Gregório, é também uma sátira do poeta, na qual se desvela os vícios de uma sociedade fingida. É interessante notarmos que o poeta satírico não tem medo de desvelar os males do Brasil. O poema de que foi retirado o fragmento fala de uma lira, essa referência à lira é importante, sabemos que se trata de um instrumento usado pelos gregos para acompanhar os poemas líricos. Podemos inferir que Gregório de Matos, ao contrário dos antigos que utilizavam suas liras para recitar seus belos versos e suas canções, usava para recitar versos com conteúdo desagradável contra o corpo social da Bahia.

O poeta nos diz ainda que não pode ficar calado diante do lamentável estado de sua cidade. Logo, chama atenção dos ignorantes que, por hipocrisia, ausência de conhecimento e medo de falar, preferem ficar em silêncio, talvez seja porque muitas dessas pessoas tenham “telhado de vidro”. Partindo disso, poder-se-ia afirmar, então, que a persona satírica coloca-se no papel daquele que sabe a verdade e não tem medo de expô-la.

Quase no fim do romance, Gregório faz mais uma crítica à sociedade Baiana. Gregório estava comemorando com seus amigos a queda de Antônio Menezes e bebendo o poeta declamou:

Adeus, vizinha dos pastos, adeus rica cachoeira, adeus cabana de palha, adeus areias brancas e conchinhas. Adeus gente da cozinha. Adeus putíssimas e honestíssimos, adeus gente das estrebarias. Adeus frescas sombras onde joga a rapazia castanha com mil trapaças e trapaças com mil brigas. Adeus terras agradáveis vazias de conas. Morto de vossas saudades me vou por essas campinas. Vou avisar a dom Samuel da Fonseca, no engenho (MIRANDA, 2006, p. 285).

A autora o faz declamar, neste momento de alegria para Matos e seus aliados, uma de suas sátiras, a qual ele se volta à nobreza e ao desvirtuamento de valores na sociedade baiana. Se observamos o poema, utiliza-se frequentemente elementos que lembram de longe características do barroco, como o jogo de palavras, as figuras de linguagem como metáforas, antíteses, paradoxos, entre outras. Se um leitor da época lesse esse poema, teria que imagem da Bahia? A pior possível. Isso causaria no leitor um “preconceito” da sociedade, ou seja, fazendo com que quem tivesse contato com a Bahia, sobretudo Salvador, abandonasse todo o seu conceito do que é certo e do que era errado.

Em versos como “Adeus Povo, adeus Bahia, digo, Canalha infernal” e “Cidade tão suja, e tal, avesso de todo o mundo”, percebe-se que a falta de fé, esperança e pessimismo barroco se encontram presentes e marcados pelo seu desencanto com a sociedade.

No romance, Gregório escreve também sátiras ao ditador tirânico militar Antônio de Souza Menezes, chamado “carinhosamente” “Braço de prata. O período em que esteve no poder à frente do governo da Bahia, que tinha Salvador como capital da então colônia brasileira, foi marcado pelo assassinato do Alcaide-mor Francisco Teles de Menezes. O representante do governo considerou que o crime foi um excelente momento de corrigir a família Ravasco e, principalmente, o Padre Antônio Vieira. Instigado por sentimentos ruins e com desejo de vingança queria a todo custo vingar-se de seus adversários, o Braço de Prata então com sua insanidade no transcorrer da investigação do assassinato, e em resultado teve seu mandato reduzido. Dentro da sátira, podemos perceber que o poeta sabe que sua querida cidade Baiana é um tanto atordoada e fátua, em outras palavras, “tola”. Em outro momento, Matos não respeita o Braço de prata, chamando-o salvajola e mariola; ironicamente, as palavras referem-se à selvagem e patife respectivamente.

Gregório de Matos escreveu: quando desembarcaste na fragata, meu dom braço de prata, cuidei, que a esta cidade tonta, e fátua, mandava a inquisição alguma estátua, vendo tão espremida salvajola visão de palha sobre um mariola (MIRANDA, 2006, p. 30).

O braço de prata tinha uma aparência tenebrosa, quando percebiam que ele se aproximava alguns gritavam: “É o Braço de Prata! É o Braço de Prata!”. O grito funcionava como um aviso da imagem que estava a surgir para todos. Um tipo de elaboração para que inúmeros até escapassem e não ficassem ali perante daquela imagem bizarra que descansava um braço duro de prata sobre o colo. Contudo, havia bisbilhoteiros que controlavam seu temor para admirar a feição pressurosa daquele homem. Mas Gregório se aproveitou desta aparência bizarra para criar mais uma de suas sátiras. Os fragmentos abaixo pertencem a uma sátira do poeta que Ana Miranda também fez uso no romance. Neste momento, o governador senta-se e ouve atentamente a leitura de Mata do escrito peçonhento. Podemos notar a maledicência de versos com os que ridicularizam o então alcunhado braço de prata:

O mata pegou a primeira das folhas, respirou fundo e começou a leitura oh, não te espantes não, dom Antônio, que se atreva a Bahia com oprimida voz, com plectro esguio, cantar ao mundo teu rico

feitio, que já é velho em poetas elegantes, e aqui o mata de ombros quase desculpando-se “o cair em torpezas semelhantes (MIRANDA, 2006, p. 89).

O bigode fanado feito de ferro está ali num desterro, e cada pelo em solidão tão rara, que parece ermitão da sua cara: da cabeleira, pois, afirmam cegos, que a mandaste comprar no arco dos pregos. olhos..olhos.. Olhos... olhos Ca-cagões que cagam sempre á porta, mas tem esta alma torta, principalmente vendo-lhe as vidraças no grosseiro caixilho das couraças: cangalhas que formaram, luminosas, sobre arcos de pipa duas ventosas. De muito cego, e não de mal querer a ninguém podes ver; tão cego és que não vês teu prejuízo, sendo cousa que se olha com juízo: tu és mais cego que eu que te sussurro, que, em te olhando, não vejo mais que um burro. Agora fala sobre o nariz, senhor governador. Devo continuar? (MIRANDA, 2006, p. 89).

Mata raspou a garganta, sua voz estava quase um fio. Chato o nariz de cocras sempre posto: te cobre todo o rosto, de gatinhas buscando algum jazigo adonte o desconheçam por embigo; até que se esconde onde mal o vejo por fugir do.. do fedor do teu bocejo (MIRANDA, 2006, p. 90).

O próximo trecho faz referência a um soneto de Gregório que descreve a Ilha de Itaparica no romance, de maneira totalmente literária, instaurando um registro paródico dos textos ufanistas:

“Vais mesmo para Praia grande?”, perguntou Anica de Melo. “acho que não. Ficar em Praia grande, refugiado, não vou aguentar aquela solidão. prefiro Ilha de Itaparica, alvas areias, Alegres praias, frescas, deleitosas, Ricos polvos, lagostas deliciosas, Farta de Putas, rica de baleias”(MIRANDA, 2006, p. 101).

Ana Miranda utilizou, também, de várias passagens da Bíblia, do livro de provérbios. Essas passagens foram entrelaçadas ao discurso. Interessante que as passagens da Bíblia que foram escolhidas para compor o romance são trechos que falam sobre a mulher adúltera e a importância de se ter fidelidade:

Vieira abriu um livro em pergaminho. Leu a admoestação: “Quando te assentares a comer com um governador, atenta bem para aquele que está diante de ti. Não cobices os seus delicados manjares, por que são comidas enganadoras” (MIRANDA, 2006, p. 134).

O padre, de bíblia em punho, zurzira no púlpito; “Os lábios da mulher adúltera destilam favos de mel, e as suas palavras são mais suaves do que o azeite; mas o fim dela é amargoso como o absinto, agudo, como a espada de dois gumes. Seus pés descem à morte; os seus passos conduzem-na ao inferno. Ela não pondera a vereda da vida; anda errante nos seus caminhos e não o sabe” (MIRANDA, 2006, p. 137).

Gregório, personagem da obra, fica sabendo da morte do alcaide. Ele se sentia mal ao perceber que a Bahia estava sendo mal governada, porém conseguia perceber que não era um problema somente da administração, pois toda a cidade estava cheia de defeitos e, logo, pegou sua pena e colocou-se a escrever. Notavelmente, os poemas de Gregório poeta se encontram com os versos do personagem:

A mulher do fidalgo andava com adornos. Uma casada cheia de enfeites, tendo o marido malvestido, esse tal marido só poderia ser corno. Os letrados peralvilhos da colônia faziam réus se tornarem autores e obtinham mercês de ambos. [...] O irmão desse letrado, mercado avarento, tirava duzentos por cento no que comprava e no que vendia. Morrerá num assalto e deixará uma viúva. Porém apesar dos grandes lucros, o mercador dissipara todo seu dinheiro com mulheres de alcouce e deixara a viúva sem um vintém e com a casa empenhada. A mulher recebia a fradalhada que ali ia para manter a honra da casa (MIRANDA, 2006, p. 26).

Sabemos que Gregório de Matos teria certa preferência por mulheres brancas, assim os poemas que eram feitos a elas sempre tinham um tom mais angelical, respeitoso e enaltecedor. As mulheres que fugiam desse padrão, muitas vezes, são descritas como objetos sexuais ou com certa inferioridade. A referência à Pastora Indiana como “suja noiva” evidencia uma “limpeza e sangue”. Esse poema satírico sobre a pastora indiana é uma paródia a um soneto de Camões “sete anos de pastor Jacó servia”. Temos, assim, a intertextualidade dentro do metaficcional: “Viste a Ana Maria? “A que veio da Índia”? “Ela mesma”. Mil dias na esperança de um só dia eu passava contentando-me com vê-la” (Miranda, 2006, p. 248).

Outro personagem importante da obra que é um excelente representante da literatura é o Padre Antônio Vieira. Alguns de seus famosos sermões também serviram de esteio para o romance, como o Sermão pelo bom sucesso das armas e o Sermão do bom ladrão:

Na igreja do colégio, Vieira e Bernardo Ravasco foram avisados da morte de alcaide, do cerco á cidade em busca de seus amigos. “Para isso foi que abrimos os mares nunca dantes navegados?” (MIRANDA, 2006, p. 46).

Mesmo o maior velhaco. Teles de Menezes conjugava o verbo furtar e odiar em todos os tempos. Um cão mandativo, um abominador optativo, um perverso conjuntivo, um salafrário infinitivo. Marco Varro dizia que os que serviam ao lado dos reis eram laterones. Mas depois passaram a ser os ladrones (MIRANDA, 2006, p. 58)

3.5.2. Interpretação metaficcional em *Desmundo*

No romance *Desmundo* (1996), Ana Miranda concebe uma narrativa com uma particularidade heterogênea semelhante às crônicas dos viajantes do século XVI, sem deixar de lado os conflitos do romance tradicional. Conforme o artigo de Cristiano Mello, *Aspectos coloniais: a opressão do feminino na obra Desmundo, de Ana Miranda* (2013), as epígrafes de Fernando Pessoa e de Pe. Manuel da Nóbrega norteiam o discurso em primeira pessoa de Oribela, órfã que foi trazida ao Brasil juntamente com outras moças para se casar com os cristãos portugueses e manter o “branqueamento” dentro da colônia, visto que não era bem aceito o relacionamento dos colonos com as negras e nem com as índias. Tudo aconteceu a partir de uma carta do Padre Manuel da Nóbrega ao então rei de Portugal, El-Rei D. João, pedindo que fossem enviadas jovens moças para a colônia. A presença da história na narrativa tem uma função fundamental para a desenvoltura da própria obra.

A história do Brasil Colonial é recontada pela figura ex-cêntrica de Oribela, assim a órfã toma lugar dos cronistas que narravam às aventuras do mundo desconhecido. “O painel da sociedade colonial é cuidadosamente reconstituído a partir de textos históricos que tratam do período. Da mesma forma, a autora tenta recriar o estilo da época a partir de documentos” (ESTEVES, 1995, p. 195). Segundo a monografia de Allan Valeza, *O romance Desmundo, de Ana Miranda – entre a Literatura e a História* (2006), a obra descreve de maneira singela o ambiente colonial do período, evidencia a construção de um país e as misturas étnica e cultural na colônia.

Ana Miranda, por meio de documentos históricos, reformula a história do Brasil colonial por um olhar feminino. A autora começa o romance com uma epígrafe assinada por 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!” (MIRANDA, s/p.) e uma carta assinada por Manoel da Nóbrega que ocasiona veracidade à carta. Quando a autora coloca o texto de Manoel da Nóbrega logo após o de Fernando Pessoa, sugere o entrelaçamento do histórico e do literário. Os dois textos se culminam e se contradizem, pois o trecho de Pessoa consente a duplicidade de leitura, isto é, quando manifesta-se o desejo

de “ir para longe”, na conjuntura do romance, esse “longe” pode inferir que esteja relacionado ao Brasil ou Portugal.

A' El-Rei D. João

(1552)

JESUS

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

Segundo o crítico Esteves: “O livro agradou à crítica e ao público e permaneceu por longo tempo na lista dos mais vendidos do País, sendo traduzido posteriormente para vários idiomas” (ESTEVES, 2007, p. 116).

Em *Desmundo*, o procedimento de construção da realidade no Brasil se dá de forma muito semelhante. Em uma cidade de porto, é possível encontrar representantes de todas as partes do Império Português.

Gente natural da terra e do reino, num quieto rumor de quem se ajunta, muito atento, fêmeas, machos, os da terra de cor vermelha, em camisas e sem barba segurando seus machos de cor vermelha, em camisas e sem barba segurando seus, seus machados de ferro ou ferramentas da lavoura ou remos de pestanas rapadas, cafres machos, camisas rotas, uns de botas, barretes, braguilhas sujas de tinta vermelha. Diziam que eram aquela gente tanoeiros, carvoeiros, caldeireiros, cavaqueiros, soldados, sangradres, pedreiros, ferreiros, calheiros, pescadores, lavradores, eiros, eiros, ores, ores, e tudo o mais necessário para se fazer do mato uma cidade (MIRANDA, 1996, p. 25).

Podemos perceber que, conforme o desenrolar da narrativa, vão surgindo mais detalhes, esses que compõem a cidade, bispo, padre, mulheres, homens, comerciantes, marinheiros, cristãos, judeus, mouros, escravos, muitos escravos. A partir desses exemplos de habitantes, todos têm funções e personalidades específicas, assim construindo em *Desmundo* um projeto de cidade emblemática brasileira da época do início da colonização. Certamente, não há importância em tentarmos reconhecer a veracidade desta cidade, mas há, sim, a necessidade de reconhecer que a sua edificação se dá sobre os discursos que abordam sobre o que seria esse povo que foi atraído à colônia e aqui formou cidades e portos, produziu e guerreou.

Ana Miranda utiliza na composição de seu romance fragmentos da Batalha de Alfarrobeira (1438-1449), que foi o combate tomado entre o jovem rei D. Afonso V e o Infante D. Pedro seu tio.

Fartar, rapazes! Vingança! Vilanagem! Cercaram os cristãos a aldeia, com suas armas apontadas, postos em suas ordens e em suas capitâneas, com muita soma de guiões e bandeiras, os selvagens dispararam flechas que tombavam uns dos animais e se fez uma tal grita que pensei estar na batalha do fim do mundo, por fora dos naturais andavam uma grande cópia de homens correndo de uma parte a outra com suas lanças nas mãos a meterem os naturais em cerco, mais uma fileira de gente, avançaram, entraram na aldeia, davam com as espadas nas cabeças dos velhos e das mulheres ou metiam uns disparos para todo lado, de modo que o terreiro deles se foi cobrindo de mortos, uns nus e vermelhos, outros de suas capas e cabelos negros e vermelho de sangue, de miolos e uns pedaços de gente, até o fim (MIRANDA, 1996, p. 144).

No romance, temos a figura da criada indígena que cuida de Oribela. Esta, desgostosa com o casamento e sem afazeres a realizar na casa, acaba tornando-se sua amiga. Temericô, que fala a língua portuguesa com “[...] a rudeza dos matos e modos de animais silvestres” (MIRANDA, 196, 119), é a principal responsável que apresenta à protagonista a língua tupi, a natural ensina a jovem Oribela a falar algumas palavras e a cantarolar músicas de origem indígena, além da grande diversidade medicinal e alimentícia das plantas e frutos americanos, bem como a beleza de seus lugares e de seu mistério:

As plantas não têm alma, as mulheres não têm barba, os passarinhos não têm leite, abá supé-pe oro-iko-né? Muitas mais coisas ensinou a natural, de sua fala, kûarasy sem'ïanondé, xe mombak-i, que dizia. Antes do nascer do sol ele me acordou, e xe rausu'-poir-eym-i, que dizia. Não deixou de me amar e outra coisa, a-î-ty'-rung soó, que dizia (MIRANDA, 2006, p. 127)

O tratamento a que os indígenas são submetidos é até visto como algo penoso, mas que não tem como ser evitado. Quando índios e portugueses travam uma disputa pela posse das terras habitadas por portugueses, Oribela entende a agonia da nova amiga diante da apreensão e morte dos naturais. Fundamentados nesse prejulgamento, disseminados por portugueses de fora do Brasil e por muitos que já residiam a nova terra, são estabelecidos os poucos, mas expressivos, grupos sociais da Colônia.

A pobre Temericô enxergava tudo, parada na mata feito uma pedra, depois de algumas fritasse curvou sobre a barriga e gemeu feito cantasse, uma coisa estranha de se ver. Mandei assentar ao meu lado, o que ela fez. Não sabia que Brasil sente dor. Os vaqueiros

amarraram num fio os guerreiros brasilos, um atrás outro, escolhendo e metendo uma espada n peito dos que não tinham serventia, ou quebrando os miolos deles e veio o gentio assim puxado, um espetáculo tão piedoso que não havia bom homem ou mulher que não pasmasse de tristeza. Eram mil os cativados que iam agora servir de escravos (MIRANDA, 1996, p.144).

Essa inclusão da guerra de capturar dentro da ficção que envolve a história se dá em dois aspectos: de um lado, o aparecimento do relato histórico e enquanto uma alusão à imagem canônica, segundo Hutcheon (1991), faz com que a história seja reafirmada, produzindo uma representação sobre o passado no presente; mais do que negar o passado, a ficção histórica contemporânea.

Em *Desmundo*, como um exemplo de intertextualidade, podemos mencionar o discurso no qual a protagonista Oribela utiliza um trecho análogo ao da Carta de Pero Vaz de Caminha, texto fundador da nação brasileira, quando noticia a nudez das mulheres nativas com o termo “vergonhas”: sabe-se que a carta de Caminha é um dos principais documentos, mesmo com tantos outros produzidos pelos primeiros cronistas e viajantes tematizando a terra brasileira. A Carta de Pero Vaz de Caminha é indicada como as fronteiras entre ficção e história, real e imaginação:

Por meus brios e horrores, não despreguei os olhares das naturais, sem defeitos de natureza que lhes pudessem pôr e os cabelos da cabeça como se forrados de martas, não pude deixar de levar o olhar a suas vergonhas em cima, como embaixo, sabendo ser assim também eu era como fora eu a desnudada, a ver em um espelho. Nunca fora dito haver mulheres assim, nem pudera inventar em minhas ignorâncias. Que nunca houvera mulher nenhuma nesta terra. Quem então há de parir naquelas terras? Os machos por ordem de Deus. E por onde? (MIRANDA, 1996, p. 39).

O fragmento acima corresponde à primeira descrição do indígena feita por Oribela, a qual dialoga com a abordagem de Caminha. No texto de Caminha, há o estranhamento em relação à figura do nativo, mas em *Desmundo* Oribela também se depara com esse estranhamento, porém em relação às nativas nuas; a protagonista questiona a presença da mulher na colonização, já que na história oficial pouco se fala da imagem feminina.

Como o romance é permeado de fatos da história, podemos evidenciar no romance a preocupação com o novo, é provável se deparar com vestígios de um conceito medieval do Velho Mundo:

Depois acabava a Terra e do oceano se podia cair numa negra voragem, porque se trocaram grandes falas opostas entre oficiais,

uns dizendo ser redonda a Terra, coisa já provada, do que dava mostras a redondeza da lua e do sol, Referir a pequenez do sol com a grandeza da terra? Tudo era diferente, como a água e o vinho. Que se via do alto de um monte o fim da terra e era liso e reto. E acabava no mar oceano. Mas sendo redonda ou quadrada, do mesmo modo se podia cair no abismo, em se passando ao lado de baixo. Mas que havia de ter uma cerca feita pela misericórdia, para que não caíssem as naus, disso comprovara a verdade uma frota saída de San Lúcar que fora por um lado e tornara por outro, no que disseram ter a esquadra despencada no abismo ao dobrar o mundo, sobre o que houve muitos desentendimentos (MIRANDA, 1996, p. 19).

Havia resistência do que era desconhecido/novo nesse período; não se confiava muito nas navegações, porque não se sabia ao certo aonde cada ponto do oceano chegaria. O fragmento aponta para uma determinada resistência às novas concepções que colocaram em dúvida a forma da terra. Ana Miranda vale-se assim da pessoa de Cristóvão Colombo para interpelar essa resistência ao novo mundo: “E um oficial que viajara o oceano disse, o mundo era feito uma pêra que numa parte dela houvera Deus ali posto uma teta de mulher. Teta? Vai-te d’hi, arama, vas” (MIRANDA, 1996, p. 19).

Fica evidente que *Desmundo* é uma obra ficcional que faz uma desconstrução do que entendemos por história oficial da colonização do Brasil, com a voz feminina de Oribela, a qual nos traz o que a história oficial ignorava, como a figura da própria mulher. Segundo Espíndola (2000), o discurso ficcional permite a desorganização do discurso da história, assim as histórias podem, então, ser narradas a partir de um ângulo a que não tinha sido dado importância pelo último.

A partir desse ponto, concluiremos esta terceira seção. Foi possível observarmos que o Brasil teve sua construção identitária a partir de um imaginário criado por cronistas que, por anos, deixaram seus relatos, os quais serviram como documentos históricos. As obras em estudo fazem parte do período colonial, os protagonistas dessas obras, Gregório de Matos e Oribela, são figuras ex-cêntricas dentro da narrativa.

Por conseguinte, temos em destaque a figura feminina a qual por muitos anos na história devia obediência aos homens. A mulher no período colonial tinha várias responsabilidades, como cuidar dos afazeres domésticos, filhos e marido, não se tinha nada de extraordinário para o período. No romance *Desmundo*, a menina Oribela é essa mulher recatada que foi trazida de sua terra para casar com algum colono do Brasil, porém ela não se enquadrava aos moldes de sua época.

Assim, percebe-se que a montagem feita por Ana Miranda para a construção dos romances utilizando fragmentos da poesia de Gregório, sermões do Padre Vieira, poema de Fernando Pessoa e de outros documentos históricos, serve para dar veracidade à sua obra. Esse é um exemplo significativo do trabalho metaficcional não somente restrito à história e seus documentos, mas também aos textos literários, servindo como fontes.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A certa altura, numa entrevista concedida à escritora Clarice Lispector, o crítico literário Bendito Nunes, quando perguntado sobre o que estaria acontecendo com a literatura brasileira, comenta sobre uma possível escassez da criação literária nacional após o surgimento de grandes literatos como Graciliano Ramos, João Cabral de Melo Neto, Guimarães Rosa e Clarice Lispector, sobretudo, considerando-se a ausência de novidades que provocassem a cena literária brasileira: “O que está ocorrendo hoje com a literatura brasileira é o risco, enorme, por que passa a cultura brasileira toda, de recessão do espírito crítico e de sacrifício da espontaneidade criadora” (NUNES, 2009, p. 188). Tal prenúncio aqui é retomado apenas para pensarmos, embora este não tenha sido o escopo deste trabalho, a título de notas finais, a contribuição de Ana Miranda como uma continuação desse espírito crítico e criador, referido pelo mestre Benedito Nunes.

De todo modo, o fato que interessa é que o trabalho artístico dessa autora pode ser compreendido como um labor genuíno, que alinhado às tendências contemporâneas da literatura mundial, soube retirar de discursos já cristalizados a matéria necessária para a instauração de novidade. Não se trata de uma tipologia literária que se constitua a partir da releitura da história, pois o que o trabalho de metaficção historiográfica propõe é o estabelecimento de uma nova formação da história por meio de um discurso, que por natureza, não se define como verdadeiro ou falso, como o é a literatura.

Nesse sentido, esta dissertação propôs examinar a metaficção historiográfica na literatura brasileira a partir das leituras dos romances *Boca do Inferno* e *Desmundo*, de Ana Miranda. A realidade seiscentista foi apresentada por uma nova perspectiva, uma nova forma de ficção. Pôde-se ter como resultado que a metaficção construiu a partir dos textos tomados como fonte novos romances, por meio das notações biográficas, das associações de temas e do cenário seiscentista, mostrando a relevância de tamanhos elementos para o cruzamento entre a história e a ficção.

A teoria da metaficção historiográfica, que foi sustentada a partir da obra de Linda Hutcheon (1991), possibilitou a compreensão do processo da metaficção na obra de Ana Miranda não apenas como um recurso de escrita, mas sim, conforme já

ressaltado, como um elemento que reconfigura os discursos por meio de próprio discurso literário.

Em relação as duas obras literárias amplamente analisadas, cabe destacar que *Desmundo* e *Boca do Inferno* são narrativas nas quais a história e a ficção dialogam. Nesse sentido, os enredos dos romances partem de registros históricos. Os romances permeiam entre dois períodos: o colonial brasileiro e o contemporâneo. Isso é importante pelo fato de que, no transcorrer do século XX, a noção sobre história modifica-se, ou seja, nos romances de Ana Miranda, é possível identificar essa desconstrução historiográfica relevante para a literatura. As experiências modernistas buscaram desenvolver mais uma abordagem estética sobre a linguagem do que um posicionamento social, e, quando se comprometiam com a sociedade, estavam mais próximas de um questionamento do presente do que de uma construção narrativa sobre o passado.

À medida que as narrativas são desenvolvidas, é perceptível que há um abalo em torno das estruturas sociais, como a família, o casamento e a igreja, as quais são contestadas entre denúncias. Em *Desmundo*, Oribela protagonista mostra-se além do seu tempo, não aceitando seu destino imposto pela igreja.

Portanto, a obra de Ana Miranda nos estimula a refletir sobre a importância das condições de Oribela e Gregório de Matos e suas relações com o meio sócio-histórico. Ademais, o novo romance histórico, podendo ser chamado de metaficção historiográfica, trabalha com outra concepção de história, não mais ajustada pelas questões factuais e de verdade, mas sobre a possibilidade deixada nos vácuos do passado, o que possibilita uma ampliação nas leituras nos romances de Ana Miranda. Em outras palavras, a metaficção modifica o discurso oficial, pois se utiliza do cânone histórico ou da própria literatura e os subverte apontando várias lacunas em seus discursos, de tal forma que a arte contemporânea vem estabelecendo uma nova forma de relacionamento com o passado.

É importante destacar, sobretudo, que não se trata de, simplificarmente, dar voz aos marginalizados ou calados pela história oficial, mas sim de reconhecer que o acesso que temos ao passado só é possível por meio do discurso do outro, sempre parcial, dada a impossibilidade de ser diferente disso. Desse modo, podemos estabelecer um novo discurso a respeito de um determinado fato, o que equivale a dizer que a verdade absoluta não existe. O que há são verdades possíveis.

A fim de que entendamos os romances de Ana Miranda a partir da perspectiva do romance metaficcional, conclui-se que a autora utilizou tal recurso da literatura moderna para rearranjar as vozes sociais e discursos oficiais, com o objetivo de estruturar e discutir sobre literatura e ficção. Além do mais, quando a autora traz à tona personagens femininas, ela subverte a ordem patriarcal, pois, em uma sociedade colonial escravocrata e machista, a voz feminina é sinônimo de subversão.

Por meio das três seções que estruturam esta dissertação, pudemos mostrar como o trabalho artístico de Ana Miranda, que busca pôr em relação história ficção e linguagem, é constituído por questões formais e temáticas importantes para o alargamento da própria história da literatura brasileira contemporânea, pois sua escritura permitiu-nos a discussão crítico-teórica acerca dos Estudos Literários na contemporaneidade.

REFERÊNCIAS

AMORIN e SILVA, Elaine Cristina e Marisa Correa. *O olhar do “outro”: A metaficção historiográfica em Things Falls Apart de Chinua Achebe*. In: Anais CELLI – Colóquio de Estudos Linguísticos e Literários. Maringá, Paraná. p. 303-310, 2009.

ANJOS, Augusto dos. *Toda a poesia*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, p.201, 1976.

APOLONIA, Rosana. *A última Quimera entre a ficção e a história*. Dissertação. Universidade Federal do Paraná. 1997.

ARISTÓTELES, Horácio Longino. *A poética clássica*. Trad. de Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, p.114, 1981.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de Literatura e de estética*. Trad. Aurora Fornoni Bernadini et alii. 3.ed. São Paulo: UNESP: p.439. 1993.

BASEGGIO e SILVA. Julia Knapp e Lisa Fernanda Meyer. *As condições femininas no Brasil colonial*. Artigo. In: Revista Maiêutica, Indaial, v. 3, n. 1, p. 19-30, 2015.

NUNES, Benedito. *A clave do poético*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993. 420 p.

_____. *História concisa da literatura brasileira*. 42. ed. São Paulo: Cultrix, p.368, 1994.

CAMPOS, Haroldo. [de]. *O sequestro do barroco na formação da literatura brasileira: o caso Gregório de Matos*. Salvador: fundação casa de Jorge amado, p.125, 1989.

CANDIDO, Antônio. *A Personagem de Ficção*. 111. ed. São Paulo: Perspectiva, p.119, 2007.

_____. *Formação da Literatura Brasileira: Momentos decisivos*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, segundo volume, 2006.

_____. *No raiar de Clarice Lispector*. In: Vários escritos. São Paulo: Duas Cidades, p. 123-131, 1977 [1970].

COMPAGNON. Antoine. *O trabalho de citação*. Trad. Cleonice Mourão. Belo Horizonte: UFMG, p.114, 1996.

COUTINHO, Afrânio. *A literatura no Brasil*. 2. ed. Rio de Janeiro: Sul América, 1968.

_____. *Do barroco ao Rococó*. In: A literatura no Brasil. 2.ed. Rio de Janeiro: Editorial Sul América, volume 1, p.123-171, 1968.

_____. *Do barroco*. Rio de Janeiro: Tempo brasileiro, 412 p, 1994.

COSTA LIMA, Luiz. *Sociedade e discurso ficcional*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.

DASMACENO, Darcy. *Os melhores poemas de Gregório de Matos*. São Paulo: Global, p. 156, 1985.

D'ÁVILA NETO, Maria Inácia. *Mulheres, cultura e desenvolvimento*. In *Desenvolvimento social: desafios e estratégias*. Rio de Janeiro: UNESCO/UFRJ/EICOS, p. 203-226, 1995.

_____. *O Autoritarismo e a Mulher: o jogo da dominação macho-fêmea no Brasil*. Rio de Janeiro: Artes e Contos [Achiame'], p. 126. 1978 [1980].

DEL PRIORE, Mary. (Org) *História das mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, p.678, 2007.

_____. *Ao Sul do Corpo: condição feminina, maternidades e mentalidades no Brasil Colônia*. Rio de Janeiro: José Olympio; p. 358, 1993.

DEMOZI, Marlucci Cristina, *Literatura e História Literária em A última Quimera, de Ana Miranda*. Dissertação. Universidade do Estado do Mato Grosso. Tangará da serra, p.120, 2014.

EAGLETON, Terry. *As ilusões do pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998

_____. *Teoria da literatura: uma introdução*. Tradução Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

ESPÍNDOLA, Patrícia. *A metaficção historiográfica na literatura goiana: dois autores, duas obras*. Dissertação. Pontifícia Universidade Católica de Goiás. Goiânia. p. 97, 2009.

ESPÍNOLA, Adriano. *As artes de enganar: Um estudo das máscaras poéticas e biográficas de Gregório de Mattos*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2000, 428 p.

ESTEVES, Antonio Roberto. *O novo romance histórico brasileiro*. In: ANTUNES, Letizia Zini (org.). *Estudos de literatura e linguística*. São Paulo: Arte & Ciência; Assis: UNESP, p. 123-58, 1998.

_____. *O romance histórico brasileiro no final do século XX: quatro leituras*. Porto Alegre: Letras de Hoje, v. 42, n. 4, p. 114-136, dez. 2007.

FERREIRA, Ana. *Entre o diálogo e a dialética: a dimensão metaficcional do romance neorrealista*. Via atlântica, p. 88-99, 1997.

FRESNOT, Alain. *Desmundo*. Columbia Tristar Home Entertainment, 2003.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Organização e trad. Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, p. 296, 1979.

GARCIA, Elvina Rosângela. *A constituição da personagem romântica em Dias e Dias, de Ana Miranda*. Monografia. Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, p.37, 2008.

GUEDES, Carla. *O imaginário Amazônico na obra literária Inferno Verde, de Alberto Rangel*. Artigo. In: Anais II - Seminário Internacional América Latina: Políticas e conflitos contemporâneos SIALAT, Pará. 2017.

GOMES, João Carlos Teixeira. *Gregório de Matos: O Boca de brasa: um estudo de plágio e criação intertextual*. Petrópolis: Vozes, p.390, 1985.

HARMUCH, Rosana Apolônia. *A última quimera: entre a ficção e a história*. Dissertação. Universidade Federal do Paraná. Curitiba, p.122, 1997.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
_____. *Uma teoria da paródia: ensinamento das formas de arte do século XX*. Trad. Tereza Louro Pérez. Lisboa: Edição 70, 1998.

JACOMEL e SILVA, Mirele Carolina Werneque e Marisa Correa. *Discurso histórico e discurso literário: o entrelace na perspectiva da metaficção historiográfica*. Artigo. In: Anais CELLI – Colóquio de estudos linguísticos e literários 3, Maringá. p. 740-748, 2009.

KOBS, Verônica. *A metaficção e seus paradoxos: das desconstruções à reconstrução do mundo real/ficcional e das convenções literárias*. Scripta, Curitiba, n. 4, p. 1-19, 2006.

LEITE, Lígia Chiappini. *O foco narrativo*. São Paulo: Ática, 1993.

LIMA, Pollyana Correia. *A busca de uma identidade na metaficção de Desmundo*. Artigo. XV ABRALIC. Experiências literárias textualidades contemporâneas. p. 3733-3743, 2016.

LIMA, Elvina Rosângela Garcia. *A constituição da personagem romântica em Dias e Dias, de Ana Miranda*. Monografia. Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, Rio Grande do Sul, 2008.

MACÊDO, Nathália. Um governador português na colônia brasileira pela óptica de Ana Miranda. *Navegações*, porto Alegre, v. 4, n. 2, p. 183-186, jul-dez, 2011.

MACHADO, Ubiratan. *A vida Literária no Brasil durante o romantismo*. 2ed. rev. Rio de Janeiro: Tinta Negra, p.392, 2010.

MATOS, Gregório de. *Crônica do viver baiano seiscentista*. Salvador: Janaína, v. 7, 1969.

MELO, Juliane Cardozo. Clarice de Ana Miranda. *Anúario de literatura*, Florianópolis, v.17, 3, n. 2, p. 119-132, 2012.

MELLO, Ludmila G. Ribeiro. *As mulheres do Desmundo: as personagens femininas de Ana Miranda*. Artigo. In: Revista Iluminart. v. 1 n° 4, Sertãozinho. 2010.

MENTON, Seymour. *La nueva novela histórica de la América Latina (1979-1992)*. Cidade de México: Fondo de cultura económica, p.311, 1993.

MIRANDA, Ana. *A última quimera*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

_____. *Clarice*: ficção. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

_____. *Dias e Dias*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

_____. *Boca do Inferno*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

_____. *Amrik*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997

_____. *Depoimento, vida e obra*. 17 jun. 2010. Entrevista concedida à TV Cultura no Programa "Autor por autor". Disponível em: youtube. Acesso em: 13 março 2018.

_____. *Desmundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

_____. "Momentos singulares". In: UNB 50 anos de letras, 2012, Brasília.

MIRANDA, Helder Moraes. A literatura permeia tudo, jun. 2004. In: Resenhando: o seu site cultural. Disponível em: <http://www.resenhando.com/rg/rg0104.htm>. Acesso em 18 de setembro de 2018.

MORAIS, EUNICE. *Ficção e história no romance Boca do Inferno*. Dissertação. Universidade Federal do Paraná. 2003.

_____. Eunice de. *Resenha de Dias e Dias*. Artigo. In: Revista letras. Curitiba: Editora UFPR, n. 60, p. 457-459, jul./dez. 2003.

_____. *Boca do Inferno: narrativa com duplo centro*. Artigo. In: Letras, Curitiba, n. 60, p. 95-110, jul.-dez. 2003.

NASCIMENTO, Naira. *A vida como literatura e a literatura para viver: apontamentos sobre a ficção de Silviano Santiago*. In: WEINHARDT, Marilene (org.) *Ficções contemporâneas: histórias e memórias* [online]. Ponta Grossa: Ed. UEPG, 2015. p. 135-166, 7888885.

NEIDE, Gondim. *A invenção da Amazônia*. São Paulo: Marco Zero, 1994.

OLIVEIRA, Cristiano Mello. *Estudos de gênero - A opressão do feminino na obra Clara dos Anjos de Lima Barreto*. Revista Scripta. Curitiba: Universidade Campus de Andrade, 2011.

OLIVEIRA, Diovana Ferreira. *A concepção de história na ficção de Ana Miranda*. Dissertação. Universidade Federal de Goiás. 2014.

OLIVEIRA, Vanderléia da Silva. *A (des) construção do cânone pela ficção em A Última Quimera, de Ana Miranda*. Londrina, v. 4, n. 1, jun. 2003.

PACHECO, Isabel Maria de Jesus. *O imaginário da carta de Caminha e sua apropriação pelo turismo*. Artigo. Revista Brasileira de Pesquisa em Turismo. v.4, n.1, p.24-60, abr. 2010.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Mutações da literatura no século XXI*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

PRIORE, Mary (org.). *História das mulheres no Brasil*. São Paulo: Ed. UNESP e Contexto, 2000.

PINTO, Luiz Renato de Souza. *Historiografia literária e formação do cânone: Ana Miranda, Augusto dos Anjos e Olavo Bilac*. Tese. p.168. Universidade Estadual Paulista, São José do Rio Preto. 2012.

PIZARRO, Ana. *Amazônia: as vozes do rio: imaginário e modernização*. Trad. Rômulo Monte Alto. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2012.

POSSANI, Taise Neves. *Ana Miranda, leitora de, Clarice Lispector*. Dissertação. Universidade Federal do Rio Grande. Rio Grande, p.137, 2009.

PROGRAMA "Autor por Autor". Tv Cultura, exibido em 17 jun. 2010. Disponível em: <http://www.youtube.com/user/OHOHANABLOGSPOT/videos?query=ANA+MIRANDA>. Acesso em 18 ago. 2018.

RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Tradução: Alain François. Campinas, São Paulo: Editora Unicamp, 2017.

ROCHA, Rejane Cristina; PANTOJA, Tânia Maria. *As mobilidades da sátira na metaficção historiográfica: uma leitura de Galvez, imperador do Acre*. Artigo. In: Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea, Brasília, n. 25, p. 121-147, jan.-jun. de 2005.

SANTIAGO, Silviano. *Uma Literatura nos Trópicos*. 2 ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000, 119 p.

_____. *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. São Paulo: Perspectiva: Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, p.212, 1978.

_____. *Nas malhas da letra: ensaios*. Rio de Janeiro: Rocco, p.276, 2002.

SANTOS, Cinthya. *A imagem, o rosto, a assinatura: escritores como personagens em romances de Ana Miranda*. Tese. Universidade de Brasília, Brasília, p. 157, 2009.

SANTANA, Édila de Cássia Souza. *A representação da personagem Antonio Gonçalves Dias no romance Dias e Dias, de Ana Miranda: um diálogo entre a ficção e a história*. Artigo. In: anais ABRALIC, 2017.

SCLIAR, Moacyr. "Caderno de Sonhos": Ana Miranda tece os limites entre o sonhar e o fazer literário. In: Folha de São Paulo, Caderno Ilustrada, 01 jul. 2000. Disponível em: <http://acervo.folha.com.br/fsp/2000/07/01/21>. Acesso em 20 jul. 2018.

SCREMIN, Sueli. *Uma análise da obra Desmundo, segundo as perspectivas da memória e da história*. Dissertação. UNIANDRADE, 2014.

SILVA e PRÍNCIPE, Francylle Ribeiro e Patrícia Francayne Lopes. *Clarice, de Ana Miranda: o histórico, o biográfico, o ficcional*. Artigo. In: Revista Linguagens. v. 11, n. 1, p. 181 -1 96, Santa Catarina, Blumenau. jan./abr. 2017.

VALENZA, Allan. *O romance Desmundo, de Ana Miranda - entre a literatura e a história*. Dissertação. Universidade Federal do Paraná, 2006.

VIEIRA, Antônio. *Sermões do padre Vieira*. Rio de Janeiro: L&PM, 2009.

VERÍSSIMO, José. *História da literatura brasileira: de Bento Teixeira a Machado de Assis*. 4ª. ed. Rio de Janeiro: Editora Universidade de Brasília, 1981.

WHITE, Hayden. *Teoria literária e escrita da história*. Estudos históricos. Rio de Janeiro, vol. 7, n. 13, 1991.

_____. *Trópicos do discurso: Ensaio sobre a Crítica da Cultura*. São Paulo: Editora da USP, 1994.

_____. *Meta-História: A imaginação Histórica do século XIX*. São Paulo: Editora da USP, 1992.

ZRZEBIELA, Fernanda Ferrari. Memória e (meta)ficção em slaughterhouse-fivee dom Quixote de La Mancha. Artigo. Revista Dalimpsesto. nº 20, Dossiê (4), p. 51-65, 2015.

ZORZO, Solange Salete Tacolini. *Desmundo: retratos e fotogramas metaficcionalis: As relações dialógicas entre o romance de Ana Miranda e o filme de Alain Fresnot*. Mestrado. Universidade de Brasília, Brasília, p.128, 2014.