



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE FEIRA DE SANTANA



Departamento de Letras e Artes

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E DIVERSIDADE CULTURAL

MÔNICA NAIARA PEREIRA DA SILVA SANTOS

**CENÁRIOS HISTÓRICO-LITERÁRIOS DE UMA NAÇÃO NA
PROSA DE ANA MIRANDA**

Feira de Santana, BA

2013

MÔNICA NAIARA PEREIRA DA SILVA SANTOS

**CENÁRIOS HISTÓRICO-LITERÁRIOS DE UMA NAÇÃO NA
PROSA DE ANA MIRANDA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Literatura e Diversidade Cultural, da Universidade Estadual de Feira de Santana, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Literatura e Diversidade Cultural.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Elvya Shirley Ribeiro Pereira.

Feira de Santana, BA

2013

Ficha Catalográfica – Biblioteca Central Julieta Carteado

S236c Santos, Mônica Naiara Pereira da Silva
Cenários histórico-literários de uma nação na prosa de Ana Miranda / Mônica Naiara Pereira da Silva Santos. – Feira de Santana, 2013.
130 f.

Orientadora: Elvyta Shirley Ribeiro Pereira.

Mestrado (dissertação) – Universidade Estadual de Feira de Santana, Programa de Pós-Graduação em Literatura e Diversidade Cultural, 2013.

1. Literatura brasileira – História e crítica. 2. Miranda, Ana – Crítica e interpretação. 3. Identidade nacional. I. Pereira, Elvyta Shirley Ribeiro Pereira, orient. II. Universidade Estadual de Feira de Santana. III. Título.

CDU: 869.0(81)-31.09

MÔNICA NAIARA PEREIRA DA SILVA SANTOS

**CENÁRIOS HISTÓRICO-LITERÁRIOS DE UMA NAÇÃO NA
PROSA DE ANA MIRANDA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Literatura e Diversidade Cultural, da Universidade Estadual de Feira de Santana, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Literatura e Diversidade Cultural.

Aprovada: 01 de agosto de 2013

Profa. Dra. Elvya Shirley Ribeiro Pereira
(Orientadora – UEFS)

Profa. Dra. Olímpia Ribeiro de Santana
(Membro – UCSal)

Prof. Dr. Francisco Ferreira de Lima
(Membro – UEFS)

AGRADECIMENTOS

Em especial, agradeço à professora Elvya Shirley pela dedicação, atenção e carinho ao longo de todo o processo de orientação.

Ao meu esposo, minha mãe (e demais familiares) pela paciência e apoio.

Aos colegas do Mestrado; e às amigas mais que queridas (Virgínia, Clarissa, Josimeire, Érica e Cristiane) pelos bons momentos e grandes risadas.

Até hoje seu nome permanece na lembrança popular, através de trovas como esta:
Lutou pela força de uma nação
O valente Coração de Leão;
À sua lança o mundo se curvou
E um herói de romance se tornou.

Ivanhoé, Walter Scott

E quando ali retornarmos
Verás que nunca nos fomos
Pois o lugar onde estamos
O lugar onde estaremos
É sempre o lugar que somos
[...]

Tudo passa e nada passa
Nada fica sem passar

O que passou foi passado
Não passou? Não vai passar
[...]

E quando ali retornarmos
Verei que nunca nos fomos
Pois o lugar onde estamos
O lugar onde estaremos
É sempre o lugar que somos

Prece a uma aldeia perdida, Ana Miranda

RESUMO

O principal objetivo nesta dissertação é a compreensão do processo de formação da consciência nacional e da identidade brasileira na prosa da escritora Ana Miranda, com ênfase no romance **Desmundo** (1996). Para tanto, considera-se a relevância do importante conceito pós-moderno de “presentificação do passado” nos textos literários contemporâneos, e nos modos como esse conceito introduz questões relativas ao processo de construção da nação e da identidade nacional nos romances de metaficção historiográfica. Portanto, apoiando-se numa metodologia bibliográfica, de cunho descritivo-analítica, são apresentadas discussões teórico-metodológicas de estudiosos dos temas da pós-modernidade, da formação da consciência e da identidade nacional, a saber: Hutcheon (1991), Baudrillard (1991; 2001), Jameson (2002; 2006), White (2001), Renan (1997), Anderson (2008), Santos (1997), Guibernau (1997), Bhabha (1997; 1998), Hall (2003), Bauman (2005), dentre outros. Na análise da prosa mirandina, discute-se a formação da nação brasileira e da consciência nacional a partir de sua gênese – o Brasil Colônia –, que é, em síntese, baseada na transgressão, no preconceito e na discriminação, numa pseudo “rigorosa” estrutura de classes e no abuso de poder. Examina-se, ainda, a presença paródica do mito fundacional e de origem da nação e da identidade do povo brasileiro, em que se enfatiza a importância do autoconhecimento do indivíduo. Observa-se, em suma, que a protagonista do romance pode ser considerada um modelo de representação desse processo de autoconhecimento identitário. Tal processo é, ao mesmo tempo, plural, multifacetado e descentralizado.

Palavras-chave: Pós-modernidade. Metaficção Historiográfica. Consciência Nacional. Nação Brasileira. Identidade Nacional.

ABSTRACT

This document aims at comprehending the formation process of the national awareness as well as the Brazilian identity in Ana Miranda's works, focusing on the novel *Desmundo* (1996). To do so, it is taken into account the relevance of the important post-modern concept of 'presenting of the past' in the literary and contemporary texts and the way this concept introduces issues related to the process of construction of the national identity in the novels of historiographic metafiction. Therefore, based upon a descriptive and analytical bibliographical methodology, it is presented theoretical and methodological discussions raised by scholars of post-modernity, formation of awareness and national identity such as: Hutcheon (1991), Baudrillard (1991; 2001), Jameson (2002; 2006), White (2001), Renan (1997), Anderson (2008), Santos (1997), Guibernau (1997), Bhabha (1997; 1998), Hall (2003), Bauman (2005), and so forth. In the analysis of Miranda's works it is discussed the formation of the Brazilian nation and the national awareness since its genesis – the colonial period - , which is, broadly speaking, based on transgression, prejudice and discrimination, in a taken-as 'rigorous' classes structure and power abuse. Furthermore, it is examined the parody presence of the foundational myth, as well as the origin of the nation and the Brazilian identity, emphasizing the importance of the individual acknowledgement. To sum up, it can be noticed that the protagonist of the novel can be taken as a standard of representation of this process of identity acknowledgement. Such process is, at the same time, a plural, multifaceted and decentralized one.

Key words: Post-modernity. Historiographic Metafiction. National Awareness. Brazilian Nation. National Identity.

SUMÁRIO

CONSIDERAÇÕES INICIAIS.....	9
I PARTE – CONTEXTUALIZAÇÃO TEÓRICA.....	12
CAPÍTULO 1 – PÓS-MODERNO: ALGUNS SINTOMAS NA CULTURA CONTEMPORÂNEA.....	13
1.1 A ABERTURA CULTURAL: A NOVA HISTÓRIA.....	24
1.2 HISTÓRIA E LITERATURA, REALIDADE E FICÇÃO, PRESENTE E PASSADO, ESPAÇO E TEMPO: OS PARES CONCEITUAIS EM TRÊS HISTÓRIAS MIRANDINAS.....	29
1.2.1 A História na ficção: os procedimentos ficcionais de referenciação historiográfica.....	31
1.2.2 À procura do contexto: relações dialógicas entre presente e passado, e tempo e espaço.....	36
CAPÍTULO 2 – NAÇÃO: ORIGENS, ELEMENTOS CONSTITUTIVOS, O EXEMPLO BRASILEIRO.....	41
2.1 DADOS SOBRE UMA REMOTA NAÇÃO E OS SEUS ELEMENTOS CONSTITUINTES: A “UNIDADE” DA GRANDE NAÇÃO DOS CANANEUS....	41
2.1.1 Os elementos constituintes da nação moderna.....	50
2.2 NAÇÃO MODERNA: AS ORIGENS DA CONSCIÊNCIA NACIONAL.....	53
2.2.1 A consciência de si: a problemática da identidade nacional.....	58
2.3 A COMUNIDADE IMAGINADA DA MODERNA NAÇÃO BRASILEIRA: SOBRE SUAS ORIGENS.....	62

II PARTE – ANÁLISE TEXTUAL E DISCURSIVA.....	71
CAPÍTULO 3 – SOBRE A AUTORA, OS PROJETOS NACIONALISTAS E O ESPAÇO DEDICADO AOS CENÁRIOS HISTÓRICOS.....	72
3.1 O ESPAÇO DOS SONHOS, DOS DESENHOS, DA POESIA E DA HISTÓRIA: O DIÁLOGO DAS ARTES NA VIDA E NA OBRA DE ANA MIRANDA.....	73
3.2 PROJETOS NACIONALISTAS, UMA PROSA PARA ALÉM DA FICÇÃO: ROMANCE HISTÓRICO OU METAFICÇÃO HISTORIOGRÁFICA?.....	79
3.2.1 O romance histórico e a metaficção historiográfica: definições.....	82
CAPÍTULO 4 – FICÇÃO COM CONSCIÊNCIA NACIONAL: A METAFICÇÃO HISTORIOGRÁFICA MIRANDINA.....	94
4.1 UMA “NAÇÃO” GESTADA NO/PELO PASSADO: O INÍCIO, UM DESMUNDO.....	94
4.2 HISTÓRIAS QUE OS HOMENS CONTAM: O MITO FUNDACIONAL EM DESMUNDO.....	109
4.3 SER OU NÃO SER BRASILEIRO: A CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE NACIONAL.....	115
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	123
REFERÊNCIAS.....	125

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Para Fernand Braudel, os “[...] acontecimentos são poeira; eles atravessam a história como breves lampejos; mal nascem e já retornam à noite e amiúde ao esquecimento”. (*apud* ANDERSON, 2008, 280). Mas, para além do esquecimento, vale ressaltar que, muitos acontecimentos são convertidos em discurso, “registrados” pela escrita histórica e retornam à memória dos indivíduos ao longo dos anos escolares e, muitas vezes, ao longo de toda a vida.

As datas representativas e/ou comemorativas (22 de abril – 1500; 15 de novembro – 1889; 7 de setembro – 1822; 19 de abril; 21 de abril), já são parte da rotina do brasileiro. Os desfiles cívicos, o hasteamento das bandeiras, as caras pintadas dos alunos da pré-escola etc. são alguns dos lembretes¹ acordados para manter “viva” a lembrança da história heroica do povo brasileiro – do passado. É claro que outros efeitos podem ser sentidos em relação a alguns desses lembretes, por exemplo, o 13 de maio, que, pouco a pouco, passa a ser “superado” – pelo 20 de novembro.

Portanto, considerado o fato de ser a história das lutas, revoluções e conquistas brasileiras relativamente recentes, imagina-se que os leitores se lembrarão dos significados das datas citadas acima, ou não. Assim supôs, ambigualmente, Ernest Renan (1997, 20-21), em uma conferência realizada em 11 de março de 1882, na Sorbonne. Questionando o “que é uma nação”, ele conjecturou que os leitores se lembrariam de acontecimentos que ele mesmo já sugeria terem esquecido.

Dessa pergunta de Renan nasceram significativos estudos, discussões e tentativas de definir/conceituar a nação moderna e seus sujeitos. E da leitura dessas discussões surgiu o tema do estudo aqui proposto: a problemática da consciência e da identidade nacional na obra da escritora Ana Miranda, com ênfase no romance **Desmundo** (1996). Justifica-se a relevância desta pesquisa afirmando que muitos dos textos literários produzidos, contemporaneamente, no Brasil tratam de questões do tempo presente, mas não apenas e nem

¹ Lembretes que podem ser considerados pequenos “semióforos” do “semióforo-matriz”: a nação. Segundo Chauí (2000, 12), um semióforo pode ser um “[...] acontecimento, um animal, uma pessoa ou uma instituição retirados do circuito do uso ou sem utilidade direta e imediata na vida cotidiana porque são coisas providas de significação ou de valor simbólico, capazes de relacionar o visível e o invisível, seja no espaço, seja no tempo [...]. É um objeto de celebração por meio de cultos religiosos, peregrinações a lugares santos, representações teatrais de feitos heróicos (*sic*), comícios e passeatas em datas públicas festivas, monumentos; e seu lugar deve ser público: lugares santos (montanhas, rios, lagos, cidades), templos, museus, bibliotecas, teatros, cinemas, campos esportivos, praças e jardins, enfim, locais onde toda a sociedade possa comunicar-se celebrando algo comum a todos e que conserva e assegura o sentimento de comunhão e de unidade”.

apenas por isso mesmo. Ou seja, esses textos avaliam o presente como efeito de um passado histórico, analisando-o, portanto, em suas relações dialógicas com as memórias desse passado. Essas produções literárias, além de estabelecerem diálogos entre sujeitos e eventos de diferentes épocas históricas, problematizam determinadas noções totalizadoras e universalizantes: como a ideia de história unitária, de formações culturais fixas e imutáveis, por exemplo. Em suma, são questões relevantes à história da literatura e à sociedade brasileira hodierna.

Sendo assim, o objetivo geral desta investigação é compreender como se dá o processo de formação da consciência e da identidade nacional na prosa de Ana Miranda, com ênfase no romance **Desmundo** (1996). Para tanto, são estabelecidos os seguintes objetivos específicos: descrever e analisar o contexto sociocultural e literário no qual está inserida a produção mirandina (realizado nos capítulos 1 e 2); apresentar um panorama da produção e temáticas mirandinas (capítulo 3); e, por fim, analisar o processo de construção da ideia de nação e identidade nacional na prosa de Ana Miranda (capítulo 4).

Este trabalho baseia-se em uma pesquisa bibliográfica de cunho descritivo-analítico. O *corpus* é o conjunto da produção em prosa de caráter historiográfico da escritora Ana Miranda – com ênfase na análise do romance **Desmundo** (1996). Considerando esse conjunto como exemplo do romance pós-moderno de metaficção historiográfica, procura-se situá-lo no contexto da pós-modernidade, destacando suas especificidades – da época e do gênero – e analisando os temas voltados para o imaginário de uma consciência nacional e de uma identidade nacional brasileira.

Desse modo, essas discussões foram divididas em duas partes: a primeira, de contextualização e, a segunda, de análise.

Na primeira parte são apresentados alguns conceitos teóricos a fim de contextualizar as análises desenvolvidas na segunda parte deste trabalho dissertativo. Como ressaltado acima, considera-se os textos mirandinos destacados como exemplos da metaficção historiográfica. Portanto, busca-se, nas discussões teóricas sobre a pós-modernidade, elementos que situem a obra mirandina nesse cenário pós-moderno, de abertura discursiva e analítica (como proposto pela nova história cultural), analisando, conseqüentemente, determinadas noções necessárias à compreensão dos produtos culturais contemporâneos, como a ideia de “presentificação do passado”. E avalia-se, à luz do contexto da pós-modernidade, algumas abordagens desenvolvidas em torno da ideia de nação e de identidade nacional.

No capítulo 1, encontram-se discussões a respeito da pós-modernidade, tomando-se como ponto de partida o importante conceito de “presença do passado”. A partir da abordagem proposta por Linda Hutcheon (1991), esse conceito é analisado, buscando-se, também, a contribuição de outros teóricos, a saber: Baudrillard (1991; 2001); Eagleton (1998); Vattimo (1989), Jameson (2002; 2006). Ressalta-se, ainda, a relevância da abertura teórica e temática iniciada pela nova história cultural, através dos polêmicos debates do historiador Hayden White (2001). No contexto da pós-modernidade e da nova história, alguns conceitos são fundamentais, como os enunciados pelos seguintes pares discursivos: história e literatura, realidade e ficção, presente e passado, espaço e tempo.

No capítulo 2, dando continuidade à discussão anterior, aborda-se uma das principais preocupações nas temáticas pós-modernas – a ideia de nação e de identidade nacional. A título de introdução a um tema de abordagens diversificadas, avalia-se a questão do “sentimento” nacional, da “unidade” comunitária de uma nação a partir da constituição da “nação de Israel”. Textos de autores como Renan (1997), Anderson (2008), Santos (1997), Guibernau (1997), Bhabha (1997; 1998), Hall (2003), Bauman (2005), dentre outros, são discutidos na tarefa de definir os elementos que constituem a nação moderna e “determinam” as origens da consciência e da identidade nacional.

Já na segunda parte desta dissertação, baseando-se nos aportes teóricos (de Bhabha e Anderson, por exemplo) que questionam o conceito de nação como uma entidade homogênea e totalizadora, observa-se o processo de construção literária da nação (a partir de suas margens) na ficção de Ana Miranda.

No capítulo 3 apresenta-se um panorama da produção historiográfica mirandina, destacando-se o diálogo entre as experiências de vida da autora e seus projetos literários. Justifica-se, então, porque as obras destacadas são consideradas metaficções historiográficas e não romances históricos, a partir das proposições de Bakhtin (2010) e Fiorin (2010) acerca da composição estilística e discursiva do gênero romanesco, e da conceituação do romance histórico (LUKÁCS, 2011) e da metaficção historiográfica (HUTCHEON, 1991).

E, para encerrar este estudo, no capítulo 4, aborda-se a problemática da consciência nacional no romance **Desmundo** (1996), analisando a construção literária da sociedade e da cultura brasileira no primeiro século da colonização portuguesa. Observa-se, além disso, a questão dos procedimentos paródicos – pós-modernos – de (des)construção do mito de origem, de fundação. E, concluindo a discussão aqui proposta (mas sem esgotar o tema), compara-se o processo de autoconhecimento da protagonista do romance com o processo de formação histórica da identidade nacional brasileira.

I PARTE – CONTEXTUALIZAÇÃO TEÓRICA

O homem se parece mais com seu tempo que com seu pai.
Provérbio Árabe

CAPÍTULO 1 – PÓS-MODERNO: ALGUNS SINTOMAS NA CULTURA CONTEMPORÂNEA

*O homem invisível, sensação de vazio, eu e os outros que habitam dentro de mim –
essa é a minha história, essa é a história de nós todos:
romance?
autobiografia?
memórias?
ensaios?
relatos?
relatório?
lenda?
fantasia?
depoimento?*

*Pois eu e os fantasmas de mim não nos damos bem com as classificações – mesmo
assim existimos.*

Flávio Moreira da Costa

A epígrafe acima é um trecho do romance **O equilibrista do arame farpado**, de Flávio Moreira da Costa, publicado em 1996. Esse excerto foi escolhido por duas razões: por um lado, ele define a proposta narrativa do já citado romance (no qual serão abordados determinados pontos), e, por outro, sinaliza algumas das principais inquietações a respeito da fase “histórico-filosófico-sócio-cultural-literária” inaugurada a partir das últimas décadas do século XX. Esses campos de estudo destacados, cada um ao seu modo, sofrem das mesmas angústias: a “angústia do tempo presente”², que se instaura por meio das indefinições, contradições, das dificuldades em apreender as relações dialógicas entre os mais variados campos de saber, dos deslocamentos discursivos e identitários etc.

Essa “angústia do tempo presente”, observada na ficção de Flávio Moreira da Costa, é uma abrangente alegoria do contemporâneo, tanto em termos das (in)definições teóricas, quanto em termos da representação dos produtos culturais e das subjetividades resultantes desse tempo presente. A narrativa, supostamente caótica, descreve e analisa as desventuras de um sujeito que vive a equilibrar-se no arame farpado – que é a sua própria vida. Nasce Francisco, mas torna-se Chiquinho, “Seu-cara-de-todos-os-bichos” e, por fim, Capitão Poeira.

² Homi Bhabha (1998, 19-20), apresenta algumas considerações sobre essa questão. Para ele, a existência humana, atualmente, “[...] é marcada por uma tenebrosa sensação de sobrevivência, de viver nas fronteiras do “presente”, para as quais não parece haver nome próprio além do atual e controvertido deslizamento do prefixo “pós”: *pós-modernismo, pós-colonialismo, pós-feminismo...*” Porque esse tempo presente se configura em uma espécie de “[...] trânsito em que espaço e tempo se cruzam para produzir figuras complexas de diferença e identidade, passado e presente, interior e exterior, inclusão e exclusão”.

Kid Skizofrenik, o narrador-personagem-autor, decide escrever uma história, mas não consegue escolher um gênero, muito menos o tema; resolve, então, produzir seu texto coletivamente. Para contar os “malabarismos” de Francisco, seis escritores são convocados por Kid Skizofrenik (que narra a maior parte da história do anti-herói): Antônio Carlos Patto (filho da Patta e da PUC), Flávio Vian (um intelectual anglo-saxônico), Cláudio C. (um humanista), Francisco d’Avenida (um poeta silencioso, mas observador), Bustrefedón Infante Gatica (ex-cantor de guarânias no interior de São Paulo, conhecido como Paraguaio, embora peruano) e Wittgenstein de Oliveira (um filósofo de Quixeramobim). O gênero do texto, assim como as opiniões do narrador principal, a representação dos personagens e o discurso ficcional partilham de uma mesma impressão geral: a falta de coerência, o caos temático e discursivo e a indefinição total. Assim é explicado esse projeto por Kid Skizofrenik:

[...] Nada disso é verdade: minha *autobiografia não é minha, nem é autobiografia*: é uma biografia maquiada de um *suposto personagem em preto-e-branco*: a biografia *imaginária* de *alguém* que, até o momento, *jamais existiu* – e quando e se chegar a existir a biografia em questão *poderá se revelar*, na verdade, *um romance*. Com suas pretensões e agravantes. Entre as pretensões, a de ser um *romance antigo, moderno, pós-moderno – e pós-antigo*. Entre os agravantes (ou melhor, condicionantes), o fato de vir a ser um *romance coletivo*, escrito por vários e diferentes autores, todos *desajustados, inexperientes e desempregados*. Mas que muito discutiram (e continuam a se entender e a se desentender), e chegaram à conclusão de que a *velha autoria única e pessoal*, conforme uso e costume, *mal traduz reduções e ampliações de um mesmo e gasto Ego*; e que a criação grupal – com o risco anacrônico de tender para o socialismo ou para o abismo – poderia resultar em um vôo (*sic*) mais *livre*, com a *junção* ou a *dilaceração* de *múltiplos* (as palavras “diversos”, e “divertidos” se parecem, não?) *Egos*. (grifos meus). (COSTA, 1996, 19).

Destacamos algumas, das muitas, questões suscitadas no romance de Costa. Quanto ao gênero: a indefinição não é apenas no âmbito da própria ficção; como gênero romanescos, **O equilibrista do arame farpado**, não apenas suprime uma linearidade narrativa, como desconstrói o gênero por meio de paródias, intertextualidades, interdiscursividades, multidiversidade temática (ou a falta de uma temática) e os deslocamentos de personagens no espaço narrativo³, por exemplo. Ainda que pareça contraditório, a ficção desconstrói a estilística do gênero, mas mantém um franco diálogo com a tradição, representada nas referências à Machado de Assis, Carlos Drummond de Andrade, Edgar Allan Poe, James Joyce, Joseph Conrad, Raymond Chandler entre outros.

³ Kid Skizofrenik diz: “Acontece que nasci personagem – e personagem sem nenhuma importância. Mas tanto fiz e bordei que consegui, desde logo, me transformar em narrador. Não parei aí: confesso que ainda tento (como um golpe palaciano no interior da narrativa) passar de narrador a autor, façanha quase impossível segundo os manuais do ofício. No entanto...” (COSTA, 1996, 17).

Quanto ao tema, fala de muitos assuntos, mas não foca em nenhum: “[...] Toda história conta uma história, e esta é uma história chamada ‘Ninguém’”. (COSTA, 1996, 110). Discute a teoria do romance e as formas da estilística tradicional, ressaltando algumas de suas contradições, além do apego às tradições e à crítica literária tradicional; e, ainda, reflete sobre o papel do leitor no processo de construção do texto – antes e depois de publicado. Insere, também, um debate sobre as subjetividades sociais, culturais e históricas do contemporâneo, por meio da representação de sujeitos desajustados, esquizofrênicos, verdadeiros equilibristas. Esses sujeitos são produtos de seu tempo, reflexos de um tempo ainda indefinido: a pós-modernidade.

Desde o seu “aparecimento” até seu momento atual de “renascimento”⁴, a modernidade é uma fase cultural e artística marcada pelos paradoxos, pelas conceituações conflitantes. Então, se essa modernidade, em vigor e discussão desde o século XVII, permanece marcada por suas indefinições, o que dizer daquilo que a sucede? O termo sucessão já introduz uma das principais polêmicas da pós-modernidade, isso porque alguns estudiosos do assunto discordam que haja descontinuidade, ruptura no moderno. Mas deixando de lado, por hora, toda polêmica que envolve o tema, é de concordância geral que as marcas do que hoje chamamos de pós-modernidade⁵ estão presentes, em notáveis proporções, no pensamento filosófico e na produção artística contemporânea.

⁴ Para alguns estudiosos contemporâneos, a pós-modernidade é uma fase tardia da modernidade, para outros é a sua reconfiguração, seu renascimento. Segundo Jameson (2006, 92), “[...] qualquer tentativa de dizer o que é o pós-modernismo dificilmente poderá ser separada da tentativa, ainda mais problemática, de dizer onde ele acontece – em suma, de desembaraçar as suas contradições, imaginar as suas conseqüências (*sic*) (e as conseqüências dessas conseqüências (*sic*)) e conjecturar a forma de seus agentes e instituições em uma maturidade mais completamente desenvolvida daquilo que, por enquanto, só pode ser, na melhor das hipóteses, tendências e correntes. Toda teoria do pós-modernismo é, portanto, uma tentativa de adivinhar o futuro com um baralho imperfeito”. Um caso exemplar dessa dificuldade conceitual está no conjunto da obra de Michel Foucault, que é chamada de teoria, mas é, na verdade, um agrupamento de discussões que tratam, ao mesmo tempo, de filosofia, história, teoria social e ciência política. Assim, esse tipo de produção, além de marcar o fim da filosofia como tal, acentua a dificuldade de definir o que é a “teoria”, já que esses escritos assim chamados são, “[...] ao mesmo tempo, todas e nenhuma dessas coisas”. (JAMESON, 2006, 19). Ressalta ser também necessário esclarecer a questão do “conceito”, que afirma usá-lo no sentido de periodização, “[...] cuja função é correlacionar o surgimento de novos aspectos formais na cultura com o surgimento de um novo tipo de vida social e de uma nova ordem econômica”. (JAMESON, 2006, 197). Destaca, ainda, a década de 1960 como o principal período, em vários aspectos, dessa transição.

Linda Hutcheon (1991, 30) também comenta sobre essa dificuldade conceitual. Para ela, o pós-moderno questiona os sistemas totalizadores e universalizantes, mas esses questionamentos em nome do local e do particular não envolvem “[...] automaticamente o fim de todo consenso”, ainda que a pós-modernidade tenha o cuidado de não transformar o marginal em um novo centro. As certezas do sujeito são, atualmente, posicionais, pois provêm de complexas redes de condições locais e contingentes. Assim, considerando esse tipo de contexto, diferentes tipos de texto adquirem valor, que é determinado pela abordagem adotada de quem o lê. Por exemplo, “[...] os textos de Derrida não pertencem exclusivamente ao discurso filosófico nem aos discursos (*sic*) literário, embora participem de ambos de maneira deliberadamente auto-reflexiva (*sic*) e contraditória (pós-moderna)”.

⁵ Jameson (2002, 13, 396-397) utiliza o termo “pós-modernismo” para nomear o atual estágio da cultura. Foi a teorização de Ernest Mandel sobre um terceiro estágio do capitalismo numa perspectiva marxista, em **O capitalismo tardio**, que permitiu a Jameson pensar o pós-modernismo como uma tentativa de teorizar “[...] a

Hutcheon (1991, 20-21) assim qualifica o pós-moderno⁶: “[...] fundamentalmente contraditório, deliberadamente histórico e inevitavelmente político [...] sem dúvida essas contradições se manifestam no importante conceito pós-moderno da ‘presença do passado’”. A autora adverte que a pós-modernidade não deve ser usada como sinônimo de “contemporâneo”, mesmo porque não descreve um fenômeno cultural internacional, já que ela é basicamente europeia e (norte- e sul-) americana. Também não pode ser considerada um novo paradigma, apesar de subversiva, uma vez que é marcadamente contraditória e atua dentro dos próprios sistemas que tenta subverter, porém pode servir como “[...] marco da luta para o surgimento de algo novo”.

A “presença do passado” é uma importante condição no cenário pós-moderno, porque ela se constitui como uma reavaliação crítica, um diálogo irônico entre o passado da arte e da sociedade. Hutcheon (1991, 20) afirma ser a “presença do passado” uma das principais contradições da pós-modernidade, contudo a autora não compreende esse processo de revisitação, ou reavaliação, de modo nostálgico ou negativo. Opinião não compartilhada pelo sociólogo francês Jean Baudrillard, para quem o passado, na cultura pós-moderna, assume um papel determinantemente nostálgico.

Ele afirma que a cultura pós-moderna deve ser definida pela “simulação”, que pode ser resumida como uma “precessão” de modelos (os simulacros), isto é, uma “[...] geração de modelos de um real sem origem nem realidade: hiper-real”, em outras palavras, o simulacro é

lógica específica da produção cultural deste terceiro estágio, e não como mais uma crítica cultural desencarnada, ou um diagnóstico do espírito da época”. Não se pretende simplificar a discussão, mas é necessário comentar que o século XX é marcado por múltiplas transformações nos planos político e cultural, que se refletem diretamente no pensamento filosófico e na produção artística do século em questão. E assim como Jameson elabora conceituações sobre o pós-moderno a partir das proposições de Mandel, outros estudiosos também identificam sintomas outros dessas mudanças e os nomeiam de acordo às suas particularidades.

⁶ Vale comentar brevemente as distinções no uso dos termos “pós-modernidade” e “pós-modernismo”, porque pode surgir certa confusão, graças a algumas traduções do inglês para o português, no uso dos termos. Na língua inglesa, por exemplo, a grafia é uma: *postmodernism*, “pós-modernismo”. O termo significa tanto estado/condição quanto produto/efeito cultural dessa condição. No caso da língua portuguesa, enquanto “pós-modernidade” é o termo usado para definir essa tal condição cultural, “pós-modernismo” refere-se a um estilo de época e suas produções artístico-literárias. Ou seja, pós-modernidade é o fato, a “teoria”, e pós-modernismo é um dos seus sintomas, ou produto. Neste trabalho será usado o termo “pós-modernidade” e “pós-modernismo” em suas acepções específicas, mas ao tratar de obras teóricas traduzidas será mantida a expressão ali constante, como no caso das citações diretas.

Terry Eagleton (1998, 7-8) diferencia conceitualmente pós-modernidade e pós-modernismo. Para ele, o primeiro se refere a um período histórico específico, que se define como uma linha de pensamento que questiona algumas noções clássicas como as de verdade, razão, identidade e objetividade, progresso, emancipação universal, os sistemas únicos, as grandes narrativas ou os fundamentos definitivos de explicação. Já o pós-modernismo, seria uma espécie de consequência do primeiro, ou seja, um estilo de cultura contemporânea que reflete as mudanças pós-modernas através de uma “[...] arte superficial, descentrada, infundada, auto-reflexiva, 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”. Apesar de, inicialmente, diferenciar os conceitos, Eagleton explica que resolveu adotar o termo pós-modernismo para tratar das duas concepções – pós-modernidade e pós-modernismo –, já que ambas mantêm uma estreita relação de cumplicidade. É preciso ressaltar que a opinião desse autor sobre o pós-moderno é predominantemente pessimista, negativista.

a destruição final do significado. (BAUDRILLARD, 1991, 8, 26). Partindo desse pressuposto – modelos de um real desprovidos de origem e realidade –, afirma, categoricamente, que o “Real” está morto, contudo não se trata de um assassinato simbólico, mas sim de um extermínio. E extermínio “[...] significa que nada resta, nenhum traço, nem mesmo um cadáver. [...] E isto porque o Real não está apenas morto [...]; ele pura e simplesmente desapareceu”. (BAUDRILLARD, 2001, 67-68).

Com o Real morto, desaparecido, uma hiper-realidade assume seu lugar. Nesse estágio da representação do Real, os simulacros se revestem da nostalgia. E quando o real deixa de ser o que era, ou seja, quando toma a posição de hiper-realidade, o seu sentido é expresso através de uma valorização extremada – sobrevalorização – dos mitos de origem, dos signos de realidade, das noções de verdade, objetividade e de autenticidade. (BAUDRILLARD, 1991, 14). Assim, a simulação surge como “[...] uma estratégia de real, de neo-real e de hiper-real, que faz por todo o lado a dobragem de uma estratégia de dissuasão”. Cita, como exemplos da nostalgia na cultura pós-moderna, o cinema em que a “história” é constantemente revisitada, sem o valor de uma tomada de consciência, “[...] mas de nostalgia de um referencial perdido”. (BAUDRILLARD, 1991, 61).

Nos ensaios de Baudrillard, tanto em **Simulacros e Simulação** (1991) quanto em **A ilusão vital** (2001), prevalecem o acento enfático sobre o fim do “real” e o predomínio dos simulacros, com destaque para a incessante tentativa da sociedade de ressuscitar o real que está sempre a lhe escapar. Mas, para o autor, essa situação não é exclusiva da pós-modernidade, pois o mundo sempre esteve em crise, ou seja, as “definições/conceituações” não encerram um momento histórico em redomas. (BAUDRILLARD, 2001, 73). Em um de seus ensaios, assumindo o lugar de um observador crítico da cultura moderna e pós-moderna, admite sua “resignação” diante dessas mudanças:

Constato, aceito, assumo o imenso processo de destruição das aparências (e da sedução das aparências) em benefício do sentido (a representação, a história, a crítica, etc.) que é o facto (*sic*) capital do século XIX. A verdadeira revolução do século XIX, da modernidade, é a destruição radical das aparências, o desencantamento do mundo e o seu abandono à violência da interpretação e da história.

Constato, aceito, assumo, analiso a segunda revolução do século XX, a da pós-modernidade, que é o imenso processo de destruição do sentido, igual à destruição anterior das aparências. O que pelo sentido mata, pelo sentido morre. (BAUDRILLARD, 1991, 197).

Assim como constata, assume e analisa o atual estágio da cultura como uma destruição do sentido, Baudrillard também afirma que, assim como o real, não é mais possível encenar a

ilusão, restando, apenas, o lugar da paródia, que é apresentada por meio da submissão e da transgressão dos modelos. (BAUDRILLARD, 1991, 29-31). Já para Hutcheon (1991, 38), conforme será discutido adiante, os “detratores” do pós-moderno parecem não perceber o potencial subversivo da paródia, da ironia e do humor na contestação das pretensões universalizantes (de significativa parte) do tipo de arte produzida pelo modernismo. E afirma mais: que o paradoxo da “[...] paródia pós-modernista é o fato de *não* ser essencialmente destituída de profundidade, de não ser um *kitsch* comum [...]. A irônica recordação [...] da história não é nem nostalgia nem canibalização estética. [...] E muito menos pode ser reduzida ao decorativo superficial”. (HUTCHEON, 1991, 45).

Ainda de acordo com Hutcheon (1991, 20), esse “retorno” ao passado empreendido pelo pós-moderno não é uma retomada nostálgica, como defende Baudrillard, mas uma “[...] reavaliação crítica, um diálogo irônico com o passado da arte e da sociedade”. Esse diálogo irônico produz certo distanciamento que impede que o pós-moderno seja nostálgico, além disso, também impede o antiquarismo, isto é, “[...] não há valor no passado em si ou por si”. (HUTCHEON, 1991, 288). Na sua crítica à tese da “precessão dos simulacros”, ela afirma que Baudrillard substituiu a análise da verdadeira prática pós-moderna por uma “[...] visão apocalíptica generalizada que esvazia as diferenças e rejeita os possíveis impulsos criativos e contestatórios dentro do pós-moderno”. (HUTCHEON, 1991, 280). E mais, ela recusa a tese dos simulacros, afirmando que o pós-moderno atua no domínio da *representação* e não da *simulação*, mesmo que constantemente questione as regras desse domínio. Nas palavras da autora:

[...] a arte pós-moderna atua no sentido de contestar o processo de “simulacrização” da cultura de massa – não negando ou lamentando esse processo, mas problematizando toda a noção de representação da realidade, e aí sugerindo a qualidade potencialmente redutora da visão sobre a qual se baseiam as queixas de Baudrillard. Não se trata do fato de que a verdade e a referência tenham deixado de existir, conforme afirma Baudrillard; trata-se do fato de deixarem de ser questões não-problemáticas. [...] A teoria do simulacro [...] é excessivamente organizada; ela resolve tensões que [...] [estão] em andamento e [...] [são] insolúveis e que talvez devam formar a base de qualquer definição de pós-modernismo que pretenda ser fiel à verdadeira prática cultural. (HUTCHEON, 1991, 280-281).

Enquanto Baudrillard (1991, 197) afirma ser impossível ao pós-moderno encenar a ilusão, Terry Eagleton afirma que o pós-moderno se constitui de ilusões. Ele ressalta que, embora na sua abordagem “[...] predomine uma análise negativa do tema”, tenta “[...] admitir o lado bom do pós-modernismo sempre que possível”, chamando a atenção tanto “[...] para os seus pontos fortes como para os fracos”. Esclarece sua postura, afirmando que não “[...] se

trata apenas de se posicionar a favor ou contra o pós-modernismo [...], conquanto, na [...] [sua] opinião, haja mais motivos para se opor a ele do que para apoiá-lo”. (EAGLETON, 1998, 8).

De acordo com ele, em qualquer momento ou circunstância histórica⁷ em que as manifestações pós-modernas possam aparecer, a pós-modernidade é, acima de tudo, o resultado de um fracasso político e histórico. (EAGLETON, 1998, 30). Porque, para uma linha de pensamento que afirma compreender os mais variados estilos culturais, é impossível estabelecer um único esquema explanatório que lhe faça justiça, resultando em binarismos, ambivalências. Como consequência dessas ambivalências, a cultura pós-moderna, por um lado, gera “[...] um excesso de material *kitsch* execrável”, mas, por outro, também produz um variado conjunto de obras de arte “[...] ricas, ousadas e divertidas”, derrubando muitas certezas condescendentes, pondo em evidência totalidades, contaminando purezas, enfim, abalando algumas estruturas aparentemente solidificadas. (EAGLETON, 1998, 35). E exatamente por seu caráter ambivalente, essas consequências também têm no mínimo dois lados: de um, dá um novo ânimo aos que precisam encontrar a certeza de uma identificação e assumir-se diante da sociedade, mas, de outro, paralisa e confunde algumas estruturas, como, por exemplo, as que dizem respeito às distinções entre “alta cultura” e cultura popular⁸.

Quanto ao apreço pelo passado, Eagleton (1998, 38-39) afirma que a pós-modernidade recusa a História e não a história, ou seja, a ideia de que “[...] existe uma entidade chamada História, dotada de propósito e sentido imanentes [...]”. Mas, como não é possível negar a História sem abraçar a sua própria lógica (por exemplo, estabelecendo um fim para as narrativas lineares, traçando um começo para o próprio fim⁹), essa recusa se constitui em mais um dos paradoxos pós-modernos.

⁷ Eagleton (1998, 30) enumera alguns desses momentos ou circunstâncias históricas: “[...] da sociedade “pós-industrial”, do último fator de descrédito da modernidade, da recrudescência da vanguarda, da transformação da cultura em mercadoria, da emergência de novas forças políticas vitais, do colapso de certas ideologias clássicas da sociedade e do sujeito”.

⁸ Hutcheon (1991) discorda dessa posição de Eagleton (1998, 30-35). Para ela, a eliminação da distância entre arte de elite e arte popular, distância ampliada pela cultura de massa, é um outro paradoxo, e, como tal, não é um ponto negativo, mas condizente com os aspectos contraditório, histórico e político da pós-modernidade. Porque ela segue a lógica do “e/e” e não do “ou/ou”, como propõe essa abordagem de Eagleton. (HUTCHEON, 1991, 37-38, 40, 74).

⁹ Ele afirma que há muito entusiasmo pela historicização, mas que a História é um obstáculo para tal processo, “[...] visto que há muita coisa na *cultura* pós-moderna que simplesmente transformaria a história passada em matéria-prima para consumo contemporâneo, assim como há muito na sua teoria que tentaria erradicar a diferença do passado reduzindo-a a mera função ou projeção remota do presente. Mas existem outros sentidos em que deveríamos olhar com certo ceticismo as pretensões do pós-modernismo de historicizar. [...] A cultura pós-moderna se interessa muito pela mudança, mobilidade, flexibilidade, ausência de regras, instabilidade, enquanto parte de sua teoria nivela tudo, de Sócrates a Sartre, na mesma tediosa saga. A história ocidental que se supõe homogeneizadora é brutalmente homogeneizada”. (EAGLETON, 1998, 41-42).

Vattimo (1992) também disserta sobre o papel da história na cultura pós-moderna. Para ele, a modernidade termina quando não é mais possível conceber a História como unitária. Portanto, não sendo mais aceitável conceber a história como valor unitário, também deixa de ser admissível imaginar a ideia de progresso (em sentido linear, como no caso das grandes narrativas modernas). De acordo com ele, a modernidade chega ao fim graças, além da crise do colonialismo e do imperialismo europeu, ao nascimento dos meios de comunicação de massa (os *mass media*). É a sociedade dos meios de comunicação ilimitada, da multiplicação das imagens, da perda do sentido de “realidade” que ele denomina “sociedade transparente”.

Assim como Baudrillard (1991, 2001), Vattimo (1992) também considera que, com a perda do sentido de realidade na sociedade do *mass media*, talvez uma profecia de Nietzsche possa realizar-se: “[...] no fim, o mundo verdadeiro transforma-se em fábula”. Em síntese, para esse tipo de sociedade (chamada pelo autor de “sociedade transparente”), a realidade é mais o resultado do cruzamento, da contaminação “[...] das múltiplas imagens, interpretações, reconstruções que [...] os *media* distribuem”. (sublinhados meus). (VATTIMO, 1992, 13).

Ao presenciar a dissolução da imagem unificada, essa sociedade transparente recorre ao cruzamento das novas (múltiplas) imagens, interpretações e reconstruções, para redefinir seu sentido de realidade. O retorno ao passado é um dos meios para alcançar tal fim. E é assim que uma “[...] tal nostalgia corre o risco de se transformar continuamente numa atitude neurótica, no esforço de reconstruir o mundo da nossa infância, onde as autoridades familiares eram ao mesmo tempo ameaçadoras e tranquilizadoras”. (VATTIMO, 1992, 14).

O risco dessa neurose nostálgica também é avaliado por Jameson. Dado o seu caráter ambivalente e paradoxal, a pós-modernidade é por ele “definida”¹⁰ a partir de duas características determinantes: a primeira é que a maior parte do pós-modernismo surge como reações específicas à alta modernidade; a segunda trata da abolição de certas fronteiras, como a erosão da distinção moderna entre a alta cultura e a cultura popular¹¹. Ambas as características dificultam a tarefa de descrever a pós-modernidade como algo coerente, já que, na primeira, a unidade (“se existe”, segundo o autor) que impulsiona o pós-moderno não é “autêntica”, mas dada pela modernidade – exatamente aquele a quem a pós-modernidade se opõe; já as consequências da segunda característica, para Jameson, são ainda mais

¹⁰ Como já destacado, há muita discordância a respeito do que seja a pós-modernidade, em termos teóricos. Sendo um fenômeno ainda recente, os estudiosos do assunto têm o cuidado de não fechá-la em conceitos, assumindo uma postura de observadores críticos, apresentando-a através de suas particularidades, contradições, paradoxos etc.

¹¹ A erosão pós-moderna na distinção entre “alta cultura” e cultura popular também é destacada por Eagleton. (1998, 35). Linda Hutcheon (1991, 37-38, 40, 74) discorda de ambos.

angustiantes porque produz um material cultural oposto àquele dado pelo “alto modernismo”, nas palavras do autor: “[...] um ambiente de filisteus, quinquilharias e de *kitsch*, de seriados de televisão e cultura de *Reader’s Digest*”. (2006, 19).

Diante de tantas mudanças, novas formas de expressá-las são requeridas e, assim, nos termos do autor, a verdade interna dessa nova ordem social do capitalismo tardio é expressa através de efeitos dessa pós-modernidade, a saber, o pastiche e a esquizofrenia. Resumidamente, a esquizofrenia diz respeito ao fim do individualismo como tal, à “morte do sujeito”. No contexto pós-moderno, a concepção de um eu único, de uma identidade particular e singular, de uma individualidade – associados ao modernismo – entra em crise. Portanto, o indivíduo que não consegue reconhecer sua identidade pessoal é visto como um esquizofrênico¹²; e sua experiência da materialidade significativa, isto é, sua relação com o mundo e a sociedade é “[...] isolada, desconectada e descontínua, que não consegue encadear-se em uma seqüência (*sic*) coerente”. (JAMESON, 1985, 22).

Já o pastiche, frequentemente confundido com a paródia, é “[...] a imitação de um estilo peculiar e único, o uso de uma máscara estilística, o discurso em uma língua morta; no entanto [...] desprovida do motivo oculto da paródia, sem o impulso satírico, sem o riso [...]” (JAMESON, 2006, 23), ou seja, o pastiche é o hiper-real de Baudrillard, a imitação sem a crítica ou o engajamento social, a cópia sem um sentido (des-, re-) construtivo, o contrário da paródia pós-moderna, tal como definida por Hutcheon (1991).

Assim como o hiper-real (BAUDRILLARD, 1991), a ideia de pastiche envolve a crença no fim da “originalidade”, da invenção artística e, portanto, sugere a imitação de estilos que – para ambos os autores – estão mortos. O pós-moderno definido por Baudrillard caminha lado a lado com a ideia de pós-moderno discutida por Jameson. Se para Baudrillard, quando o “real” deixa de ser o que era, o hiper-real assume seu lugar revestido da nostalgia, para Jameson, a nostalgia aparece no momento em que não é mais possível a invenção de estilos novos, quando o novo decreta falência e os produtos do pós-moderno ficam aprisionados ao passado, ou seja, o pastiche revestido da nostalgia. Os principais exemplos de ambos são encontrados na arquitetura ou no cinema contemporâneo, chamado de cinema nostálgico¹³.

¹² Essa questão será retomada no Capítulo 2, quando será discutida a problemática da identidade no contexto pós-moderno.

¹³ Baudrillard (1991, 77-79) destaca o filme dirigido por Francis Ford Coppola, em 1979, **Apocalypse Now**, como exemplo do simulacro cinematográfico, em que o passado é retomado, mas sem a preocupação da crítica ao passado ou da tomada de consciência no presente. Esse filme “reconstrói” o cenário da guerra do Vietnã, mas, nele não se manifesta nenhum “[...] distanciamento real, nenhum sentido crítico, nenhuma vontade de << tomada de consciência >> em relação à guerra: e de certa maneira é a qualidade brutal deste filme não estar corrompido

Como ressaltado no início deste capítulo, a “presença do passado”, seja como pastiche, simulação, rejeição à História etc. é um dos pontos em que muitos críticos concordam como sendo relevantes na compreensão e análise dos produtos pós-modernos. Além disso, alegam também que é difícil encontrar uma definição conceitual dado o seu caráter paradoxal. Cada um dos autores pesquisados assume um lugar de observação (o caráter político, filosófico, cultural, social, identitário ou literário etc.) da pós-modernidade.

Sendo assim, foram aqui apresentadas apenas a “definição” (compreensão do autor sobre o termo “pós-modernidade”) e algumas de suas observações sobre a presença do passado e/ou o papel da história na cultura pós-moderna. A abordagem proposta por Linda Hutcheon (1991) apreende questões fundamentais para a análise textual e discursiva realizada na segunda parte deste trabalho, portanto, esse será o texto base sobre os demais pontos aqui debatidos acerca da problemática da pós-modernidade. Ela considera, na sua compreensão do tema, os pressupostos de vários outros estudiosos do assunto, e propõe uma “poética” da pós-modernidade, em que procura identificar e analisar os produtos artístico-culturais resultantes desse período histórico de ambivalências e indefinições, dando maior ênfase à arte literária.

E é por suas indefinições, uma não dialética¹⁴ do pós-moderno, que Hutcheon acredita que a retomada do passado tem um papel crítico, e não nostálgico. Assim, o produto resultante desse processo pode ser fragmentado e, por isso mesmo, subversivo, crítico, porque esse tipo de arte

[...] afirma de maneira idêntica, e depois ataca de maneira deliberada, princípios como valor, ordem, sentido, controle e identidade [...] que têm constituído as premissas básicas do liberalismo burguês. Esses princípios humanísticos ainda atuam em nossa cultura, mas muitos acreditam que eles já não são considerados como eternos e imutáveis. As contradições da teoria e da prática pós-modernas se posicionam dentro do sistema, e mesmo assim atuam no sentido de permitir que as premissas desse sistema sejam consideradas como ficções ou como estruturas ideológicas. Isso não destrói necessariamente seu valor de “verdade”, mas realmente define as condições dessa “verdade”. Um processo desse tipo revela, em vez de

pela psicologia moral da guerra”. A guerra aí reproduzida apresenta-se como “[...] um meio de arruinar, como fantasia psicodélica, a guerra como sucessão de efeitos especiais, a guerra que se transformou em filme antes de ser rodada”.

Já Jameson (2006, 26-30), destaca, dentre outros, o filme dirigido por Roman Polanski, em 1974, **Chinatown**. Chama esse de “grande filme”, e afirma que parece sintomático encontrar o estilo do cinema nostálgico em filmes atuais e que se passam em cenários atuais, sintoma da dificuldade contemporânea de “[...] focar o nosso próprio presente, como se nos tivéssemos tornado incapazes de alcançar representações estéticas de nossa própria experiência atual. [...] sintoma alarmante e patológico de uma sociedade que se tornou incapaz de lidar com o tempo e a história”.

¹⁴ Para Hutcheon (1991, 12), no pós-moderno “[...] não existe dialética: a auto-reflexão se mantém distinta daquilo que tradicionalmente se aceita como seu oposto – o contexto histórico-político no qual se encaixa. O resultado dessa deliberada recusa em resolver as contradições é uma contestação [...] de narrativas-mestras totalizantes de nossa cultura, aqueles sistemas por cujo intermédio costumamos unificar e organizar (e atenuar) quaisquer contradições a fim de coaduná-las”.

ocultar, as trajetórias dos sistemas significantes que constituem nosso mundo – ou seja, sistemas por nós construídos em resposta a nossas necessidades. [...] [a autora considera a arte pós-moderna] como um *processo* ou atividade cultural *em andamento*, [...] [e crê que é preciso] mais do que de uma definição estável e estabilizante, é [...] [preciso] *uma “poética”, uma estrutura teórica aberta*, em constante *mutação*, com a qual possamos organizar nosso conhecimento cultural e nossos procedimentos críticos. Não seria uma poética no sentido estruturalista da palavra, mas ultrapassaria o estudo do discurso literário e chegaria ao estudo da prática e da teoria culturais. (grifos meus). (HUTCHEON, 1991, 31-32).

Citação longa, mas necessária para entendermos o projeto da “poética” da pós-modernidade, pois é assim, considerando-o como um processo em constante mutação, uma estrutura teórica aberta, que Hutcheon compreende as mudanças culturais em crescente ascensão na sociedade atual: uma poética pós-moderna. Como essa poética afirma e ataca, retoma e critica determinados princípios estabelecidos, a “presença do passado” é, notadamente, seu elemento mais importante. A autora elege a história, mais especificamente as relações entre história e literatura, como foco de sua análise em **Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção** (1991).

O objetivo da ficção pós-moderna ao problematizar a questão da “presença do passado” é questionar as relações entre história e realidade bem como realidade e linguagem. (HUTCHEON, 1991, 34). O modelo escolhido para o questionamento dessas relações é a paródia que, para Hutcheon, realiza paradoxalmente a mudança e a continuidade cultural.

Para ela, a paródia é, em certo sentido, “[...] uma forma pós-moderna perfeita, pois, paradoxalmente, incorpora e desafia aquilo a que parodia”. (HUTCHEON, 1991, 28). Defende, ainda, uma relação de co-dependência “pacífica” da pós-modernidade com a modernidade¹⁵ (HUTCHEON, 1991, 43), uma dependência que tem por princípio questionar as bases de sustentação da modernidade, o qual realiza dois movimentos simultâneos e paradoxais: reinsere contextos históricos como sendo significantes e determinantes, e, ao mesmo tempo, problematiza a noção de conhecimento histórico. Por ser uma retomada problematizadora, fica isento desse processo um possível caráter nostálgico. (HUTCHEON, 1991, 122).

Ao problematizar a noção de conhecimento histórico, o pós-moderno “[...] questiona sistemas centralizados, totalizados, hierarquizados e fechados: ele questiona, mas não destrói”. (HUTCHEON, 1991, 65). Podem ser observadas as influências dessa proposta pós-

¹⁵ Essa relação de co-dependência entre moderno e pós-moderno poder ser observada nos níveis formal e teórico, segundo Hutcheon. Vale destacar que o grau dessa co-dependência depende de quem está valorizando o quê em uma teoria sobre uma ruptura epistêmica entre o moderno e o pós-moderno. Assim, em um nível formal, eles compartilham a autorreflexividade, a fragmentação e uma preocupação com a história literária e social. Em um nível mais teórico, alguns críticos consideram que eles investigam os pressupostos culturais que estão por trás de nossos modelos de história, bem como desafiam a tradição humanista ocidental. (HUTCHEON, 1991, 75-77).

moderna – questionar, mas sem destruir sistemas totalizados – nas ciências humanas, por exemplo. A História, como sistema totalizador, hierárquico e supostamente unificado, passa a receber duras críticas. Novos caminhos, então, são traçados, caminhos que consideram as relações inter(trans)disciplinares fundamentais para problematizar o conhecimento histórico / humano, como, por exemplo, descentralizar o foco do conhecimento histórico, propor diálogos entre História, Literatura, Antropologia etc. São esses diálogos entre História e Literatura que discutiremos a seguir.

1.1 A ABERTURA CULTURAL: A NOVA HISTÓRIA¹⁶

Nas últimas décadas, significativa parcela da arte cinematográfica, musical, plásticas, da arquitetura, da literatura tem ressaltado as mudanças histórico-culturais sobre as quais falou-se no tópico anterior. São produções que, além de promover um “retorno” ao passado, questionam os estilos, os conceitos totalizantes ou universalizantes de determinados produtos culturais. Algumas dessas áreas (História e Literatura, por exemplo) passam a dialogar entre si e, em nome do desejo de agenciar uma arte menos elitista e mais popular, transparece com todo vigor a necessidade de trazer a essas produções artísticas elementos que lhes deem maior visibilidade. Enquanto para Jameson (2006) a nostalgia do passado é o elemento que representa grande parte da produção artística contemporânea, para Baudrillard (1991) é o simulacro, a hiper-realidade.

O que se percebe em ambos os casos é a retomada do passado como pano de fundo dessas abordagens, seja a nostalgia, seja o simulacro. No primeiro caso, o passado é representado como a busca de um “sentimento do vivido” que não volta mais, no segundo, é a incapacidade de encontrar esse passado. Nos dois casos, representa-se a história de épocas passadas como uma tentativa de recuperar esse “sentimento” perdido.

Já para Linda Hutcheon (1991, 126), um dos paradoxos pós-modernos resulta da separação entre diferentes conceitos de história: de um lado, a história como sequência livre

¹⁶ Vale ressaltar que não será aprofundada a discussão que coloca em lados opostos os “historiadores tradicionais” e aqueles que defendem uma abertura da história, uma nova história cultural. A abordagem aqui apresentada toma como ponto de partida a problematização proposta pela nova história cultural, pois esse é o tópico da discussão que interessa aos objetivos estabelecidos para esta pesquisa. Assim, essa abertura é compreendida – apoiada nos textos teóricos – como uma cria partenogenética (isto é, nasce ao mesmo tempo em que a pós-modernidade, mas não de uma fecundação propriamente, pois é resultado tanto das discussões suscitadas pelo pós-moderno quanto pelas circunstâncias que o fizeram surgir) da pós-modernidade e como um importante marco no aprofundamento da teorização sobre a metaficção historiográfica.

de realidades vividas, e, de outro, como método ou escrita, o método histórico. Deste “desencontro” (re) nascem novos questionamentos, por exemplo, nas ciências humanas, que começam a notar os efeitos das mudanças que chegam aliadas aos problemas levantados pela pós-modernidade.

Abre-se aqui um parêntese para observar algumas dessas questões geradas pelos paradoxos pós-modernos, por exemplo, no texto ficcional:

Então, arre, e assim estando e sendo, começou a história que não queria começar, a história que não queria começar a si mesma, em si mesma, ensimesmada, como Sísifa mal-amada, Narcisa bem-amada – começou e avisou:

– Olhe, psiu, escute aqui: estou começando, comecei finalmente.

No entanto (vamos reconhecer), a história que não queria começar, começava; mas depois, hein, como continuar, des/envolver-se, rolar e enrolar-se, desenrolar-se toda, de que jeito-maneira, hein? Claro e escuro: haveria de ter o que dizer, ela, a história, mas que história é (era/será) essa-aquela?

Qualquer (toda?) história tem começo, meio fim:

Começo: Nasceu –

Meio: Cresceu, viveu –

Fim: Morreu.

Assim, nossa história já nasceu e haverá de morrer, mas é o que é: um meio só, espichado, rápido e devagar, divagado, caroço de fruta e não fruta, miolo, maneira de dizer dizendo. História de fato e verdadeira, mentirosa e irreal, juramentada, sacramentada, acontecida, inventada, com firma reconhecida e desconhecida – a vida.

O que se vai ler: tudo é verdade – menos a realidade.

[...]

Hipótese de trabalho: se alguém ou alguma coisa morreu foi a própria história, de cansaço e repetição, de uso e abuso – de tantas mentes e entrementes, nos entretantos e poréns, todavias e talvezes, de tantos aconteceres e falares, tanta correria e quase nada, ação, reação, circo, pão e não.

[...]

O fio.

Perdeu-se o fio da meada.

O fio da história, o fio de cabelo, o fio da aranha que, tecelã, vive do que tece – perdeu-se.

Procura-se o fio da meada, vivo ou morto, gratifica-se a quem encontrá-lo.

Mas o autor, como se não pudesse viver sem seu fio de Ariadne, não se fez esperar e saiu à procura de um bom profissional. (sublinhados meus). (COSTA, 1991, 63-65).

O excerto acima é mais uma das sugestivas digressões presentes no romance **O equilibrista do arame farpado** (1996). O narrador-personagem, Kid Skizofrenik, reflete sobre o seu processo de escrita (a narração de uma história), mas ele percebe que escrever é difícil, porque “toda” (?) história precisa ter um início, um meio e um fim. Ele nem sequer sabe por onde começá-la. Consciente de que a história é uma narrativa, uma ficção (“História de fato e verdadeira, mentirosa e irreal, juramentada, sacramentada, acontecida, inventada, com firma reconhecida e desconhecida – a vida”), ele perde o controle de sua própria

narração, que parece ganhar “vida própria”, em síntese, ele perde o “fio da meada” e para encontrá-lo sai em busca de um famoso detetive profissional, Philip Marlowe¹⁷.

Esse trecho é mais do que uma simples digressão sobre o processo de escrita literária. É, na verdade, uma crítica ao processo de escrita (e crítica) da própria História, questionando, entre outras coisas: onde começa (se começa) e termina a História? Como, por quem, para quem, com que objetivos ou interesses ela é contada? Qual é a “História”, considerando as muitas versões contadas de “um” mesmo fato? A História é narrativização, mas é verdade ou ficção? Quem é o “profissional credenciado” para instituí-la com “a” verdade histórica, de modo autorizado, “autenticado em cartório”?

Para corroborar essa inquietação com o processo de escrita da História, a ficção recorre, inclusive, a dois personagens da mitologia grega, a saber Sísifo e Narciso. Sísifo era considerado o mais astuto de todos os mortais e entrou para a história como um dos maiores ofensores dos deuses gregos. Por sua ofensa (há várias versões sobre como ele ofendeu aos deuses), recebeu como castigo no Hades (terra dos mortos) a tarefa de empurrar uma pesada pedra de mármore até o cume de uma montanha, mas, antes de lá chegar, a pedra descia pela montanha. Ele, então, precisava reiniciar todo o processo. Assim, uma tarefa que envolve esforços inúteis é chamada de “trabalho de Sísifo”.

Já Narciso era um herói conhecido por sua beleza e orgulho. Uma das muitas versões do mito conta que ele apaixonou-se pelo seu reflexo na água de um lago, de onde nunca mais saiu. Ali mesmo morreu, brotando no lugar de seu corpo uma flor: o narciso. De modo geral, Narciso representa a insensibilidade, o individualismo, o apego à perfeição. Retornando à ficção: ambos os mitos ressaltam as críticas pós-modernas às concepções de História totalizante e universalizante, à ideia de uma “única verdade”.

Em resumo, a História é uma “Sísifa mal-amada” quando nega o seu próprio caráter mutável, ou quando nega a necessidade de olhar além de si mesma, repetindo “uma mesma” versão, ofendendo a tudo que nega o seu estatuto de verdade. E, por negar as mudanças, por emudecer-se às vozes, ela também é uma “Narcisa bem-amada”, que vê a si mesma como exemplo de perfeição, modelo de verdade. O “fio da meada” só pode ser encontrado por um profissional especializado: a História. Fecha-se o parêntese.

Enquanto nas artes os questionamentos e as referências à história aumentam consideravelmente, a própria história começa a sofrer as influências do estilo social e

¹⁷ Detetive particular, Philip Marlowe é um personagem de ficção criado pelo escritor norte-americano Raymond Chandler, na segunda década do século XX. O personagem foi imortalizado desde sua estreia no cinema, em 1930.

filosófico vigentes nas décadas de 1950-60. Para Hunt (1992, 2), o marxismo e a escola dos Annales são os dois paradigmas de explicação dominantes responsáveis pelos novos rumos que a historiografia começa a seguir. O marxismo estimulou a busca pelo social na história através dos debates sobre a luta de classes, inspirando os historiadores das décadas de 1960 e 1970 a “[...] abandonarem os mais tradicionais relatos de líderes políticos e instituições políticas” e direcionarem “[...] seus interesses para as investigações da composição social e da vida cotidiana de operários, criados, mulheres, grupos étnicos e congêneres”. Na revista da escola dos Annales¹⁸, os historiadores optavam por investigações que indagassem o sistema de organização social, desde as suas dimensões temporais, humanas, espaciais, sociais, econômicas, circunstanciais até as culturais, ou seja, a coletividade social.

Ao longo da década de 1970, tanto marxistas quanto adeptos dos Annales desviaram o foco de seus paradigmas explicativos da história social para a história da cultura. Como afirma Hunt (1992, 6), é o crescente interesse pela linguagem que desvia os historiadores marxistas para o estudo da história da cultura. Quanto aos historiadores¹⁹ dos Annales, estes foram influenciados pela crítica de Foucault à inexistência de categorias ou termos universais para particularizar uma época, isto quer dizer que, a medicina, o Estado, a loucura “[...] são historicamente dados como “objetos discursivos” e, como tal, historicamente fundamentados, e, por implicação, sempre sujeitos a mudanças, portanto, não podem oferecer uma base transcendental ou universal para o método histórico”. (HUNT, 1992, 9-10). Para Hunt, não se pode negar a influência desses estudos foucaultianos na conceituação da nova história cultural.

Assim, a nova história cultural, de acordo com Kramer (1992, 131-132), nasceu da necessidade de buscar novas formas de abordar o passado, o que

[...] levou os historiadores à antropologia, economia, psicologia e sociologia; no momento, essa busca os está conduzindo para a crítica literária. De fato, o único traço verdadeiramente distintivo da nova abordagem cultural da história é a abrangente influência da crítica literária recente, que tem ensinado os historiadores a reconhecer o papel ativo da linguagem, dos textos e das estruturas narrativas na criação e descrição da realidade histórica. (grifos meus).

¹⁸ Como afirma Hunt (1992, 2-3): “[...] A revista original, *Annales d'histoire économique et sociale*, foi fundada em 1929 por Marc Bloch e Lucien Febvre. Na década de 1930 [...] recebeu seu nome atual, *Annales: Economies, Sociétés, Civilisations*. A *Annales* tornou-se uma escola – ou, pelo menos assim começou a ser chamada – quando afiliou-se institucionalmente à Sexta Seção da Ecole Pratique des Hautes Etudes, depois da Segunda Guerra Mundial. Fernand Braudel deu-lhe um sentido geral de unidade e continuidade [...]. Por volta dos anos 1970, o prestígio da escola era internacional [...].”

¹⁹ Hunt (1992, 9) cita os nomes de Roger Chartier e Jacques Revel como exemplos dos historiadores dos Annales que foram influenciados pela crítica de Michel Foucault no que diz respeito aos pressupostos da história social.

Ao ressaltar a influência da crítica literária como o único traço que distingue a nova abordagem cultural da abordagem social da história, Kramer (1992, 132) lembra que essa nova abertura tanto oportuniza uma expansão do conhecimento histórico para além de suas bases tradicionais, como constitui uma nova ameaça para aqueles que querem preservar a disciplina dentro de seus limites tradicionalmente estabelecidos. Mencionada a polêmica, Kramer parte para a análise da obra de dois historiadores da nova história cultural, Dominick LaCapra e Hayden White.

O objetivo de Kramer (1992, 134) é analisar mais as semelhanças que as diferenças entre as abordagens dos dois historiadores, semelhanças essas que “[...] aparecem muito mais em seu desejo comum de examinar e ampliar as definições tradicionais de história e metodologia histórica”. Assim, ambos questionam as fronteiras que separam história, literatura e filosofia, contestam aquilo que consideram como as tendências dominantes da historiografia, além de enfatizarem o importante papel da linguagem na escrita da história. Em síntese, para LaCapra e White, “[...] uma maior atenção às perspectivas crítico-literárias pode tornar os historiadores mais inovadores e mais conscientes de seus próprios postulados e repressões”. (KRAMER, 1992, 134).

Considera-se relevante para este estudo destacar mais algumas considerações do historiador Hayden White (2001) sobre a questão da interpretação na história e do texto histórico como um artefato literário. Ele afirma que, como o registro histórico é compacto e muito difuso, o historiador precisa realizar dois movimentos: “interpretar” e selecionar dentre os muitos dados aqueles que sejam mais relevantes à sua descrição; e, além de “interpretar”, deve preencher as lacunas baseado em inferências e especulações. E assim conclui:

[...] Uma narrativa histórica é, assim, forçosamente, uma mistura de eventos *explicados adequadamente*, uma congêrie de *fatos estabelecidos e inferidos*, e ao mesmo tempo uma representação que é uma *representação* e uma *interpretação* que é tomada por uma explicação de todo o processo refletido na narrativa. (grifos meus). (WHITE, 2001, 65).

White (2001, 89) identifica três ações interpretativas²⁰ empregadas no processo de escrita da história: uma estética, outra epistemológica e a causadora das anteriores, a ética,

²⁰ White (2001, 65-95) descreve as ações/opções interpretativas e os seus elementos constituintes. O esquema é o seguinte: ao estruturar sua narrativa, o historiador poderá optar por enquadrá-la nos padrões estéticos do romance, da comédia, da tragédia ou da sátira; já no paradigma de explicação, poderá adotar o modelo idiográfico, organicista, mecanicista, contextualista; e, por fim, quanto a implicação ideológica ou moral, poderá optar pela concepção anarquista, conservadora, radical ou liberal. Esse esquema é o mesmo que serviu de modelo para a pesquisa empreendida por White em sua obra a **Meta-história: A imaginação histórica do**

respectivamente, a estrutura de enredo, o paradigma de explicação e a implicação ideológica. O autor insiste no aspecto inelutavelmente interpretativo da história, e ressalta que o problema do *status* da narrativa histórica, considerada exclusivamente como um artefato verbal, precisa ser reavaliado, isto é, o texto histórico precisa ser observado também como um artefato literário, porque as narrativas históricas precisam ser analisadas como “[...] aquilo que elas manifestadamente são: ficções verbais cujos conteúdos são tanto *inventados* quanto *descobertos* e cujas formas têm mais em comum com seus equivalentes na literatura do que com seus correspondentes nas ciências”. (grifos do autor). (WHITE, 2001, 98).

Do projeto da nova história cultural nascem modelos de representação que procuram descentralizar o foco tradicionalmente adotado pela pesquisa historiográfica. Dentro dessa grande área de conhecimento – a História – surgem novos modelos de escrita, que priorizam as particularidades sociais, o sujeito humano, o cotidiano individual, como a microhistória²¹, por exemplo. Olhando o sujeito em sua condição específica (tempo, espaço, cotidiano, história individual etc.) e analisando-o no contexto comunitário/coletivo, a microhistória tem, muitas vezes, o trabalho de “fazer falar” alguém que foi silenciado. Operação semelhante é realizada pela literatura. Mas, é preciso ressaltar que os objetivos, os instrumentos e as fontes de pesquisa adotadas por ambas as áreas são distintos, como será discutido no próximo tópico.

1.2 HISTÓRIA E LITERATURA, REALIDADE E FICÇÃO, PRESENTE E PASSADO, ESPAÇO E TEMPO: OS PARES CONCEITUAIS EM TRÊS HISTÓRIAS MIRANDINAS

Segundo White (2001, 137-139), o que deveria interessar aos historiadores (e ficcionistas) nas discussões sobre as relações entre história e literatura é “[...] o grau em que o discurso do historiador e do escritor imaginativo se sobrepõem, se assemelham ou se correspondem mutuamente”, e não a natureza dos tipos de eventos escolhidos – se históricos ou ficcionais –, porque, ainda que tenham interesse em tipos diferentes de eventos,

século XIX (2008), na qual analisou a produção de escritores da história (Michelet, Ranke, Tocqueville e Burckhardt) e de filósofos da história (Marx, Nietzsche, Croce).

²¹ Esse gênero historiográfico surgiu na Itália, entre 1981 e 1988, com a publicação de **Microstorie**, sob a direção de Carlo Ginzburg e Giovanni Levi. Como o próprio nome sugere, exige do historiador uma delimitação espaço-temporal do evento narrado/analizado. Portanto, observando uma série reduzida de eventos, o historiador deve estar atento às fontes históricas (o que a diferencia do gênero literário chamado romance histórico ou metaficção historiográfica), tematizando situações do cotidiano, grupos sociais – mulheres, homossexuais, operários etc.

historiadores e ficcionistas, utilizam as mesmas formas discursivas²², além de assumirem os mesmos objetivos na escrita, ou seja, ambos “[...] desejam oferecer uma imagem verbal da ‘realidade’”.

White ainda apresenta um breve panorama de como surgiu a noção de oposição entre história e ficção. De acordo com ele, a natureza “fictícia” da história geralmente era reconhecida até antes da Revolução Francesa, quando a historiografia era, convencionalmente, considerada uma arte literária. Neste período, século XVIII, assim como a razão, “[...] a imaginação devia estar implícita em qualquer representação adequada da verdade; e isto significava que as técnicas de criar ficção eram tão necessárias à composição de um discurso histórico quanto o seria a erudição”. (WHITE, 2001, 139).

Se até o século XVIII, admitia-se a inevitabilidade no uso de técnicas literárias na escrita da história, no início do século XIX, convencionou-se, entre os historiadores, relacionar a verdade com o fato, e a ficção como a não-verdade. E, assim, história e ficção (ou texto literário) passam a ocupar campos opostos, distintos. O historiador daquele século tinha como objetivo “[...] expungir do seu discurso todo traço do fictício, ou simplesmente do imaginável, abster-se das técnicas do poeta e do orador e privar-se do que se consideravam os procedimentos intuitivos do criador de ficção”. (WHITE, 2001, 139-140). A historiografia, nesse contexto, assumiu em sua estrutura o posto de disciplina erudita distinta no Ocidente e que, portanto, buscava afastar-se de todas as formas de representação ficcional.

Afirma, ainda, que foram muitos os estilos de representação histórica do século XIX, principalmente porque os escritores da história não compreendiam a dimensão das implicações ideológicas em seus discursos, nem davam a devida importância à (auto)consciência linguística no seu processo de escrita. Nas palavras do próprio autor:

[...] O problema da ideologia ressalta o fato de que não há qualquer modo de valor neutro de urdidura de enredo, explicação ou até mesmo descrição de qualquer campo de eventos, quer imaginários quer reais, e sugere que o próprio uso da linguagem implica ou acarreta uma postura específica perante o mundo que é ética, ideológica, ou política de um modo mais geral: *não apenas toda interpretação, mas também toda linguagem, é contaminada politicamente.* (grifos meus). (WHITE, 2001, 145).

É essa sensibilidade, em reconhecer e considerar a questão da ideologia e da própria construção linguística/discursiva na narrativa histórica, que White (2001, 145) credita a muitos historiadores contemporâneos adeptos da nova história cultural, e, também, a muitos críticos literários da atualidade. Uma sensibilidade que deve também compreender que todo

²² Ou seja, uma das opções interpretativas elencadas por White (2001, 65-95), denominadas estruturas de enredo.

processo de escrita se constrói em fragmentos, que, depois de interpretados, precisam ser agrupados em uma totalidade de um tipo particular (se literatura, se história) em uma estrutura de enredo (como, por exemplo, as enumeradas por White, que, tradicional e preconceituosamente, eram vinculadas apenas à escrita “imaginativa”).

Essa sensibilidade narrativa, ou seja, a autoconsciência linguística da articulação discursiva (e ideológica, como bem enfatiza White: tanto a interpretação quanto a linguagem são politicamente contaminadas) tem levado escritores imaginativos à pesquisa histórica, e o vislumbre das possibilidades desse cruzamento tem gerado textos de ficção que “brincam” nos interstícios dessa relação entre história e literatura, entre realidade e ficção, assim como entre presente e passado. Contudo, vale ressaltar, que, naturalmente, “[...] não é intenção do texto literário provar que os fatos narrados tenham acontecido concretamente, mas a narrativa comporta em si uma explicação do real e traduz uma sensibilidade diante do mundo, recuperada pelo autor”. (PESAVENTO, 1998, 22).

Ana Miranda é uma dessas escritoras da contemporaneidade que trabalha nessas tênues linhas entre imaginação e facticidade. Essa sensibilidade, comentada acima, pode ser vista de várias formas: primeiro, por meio do *processo ficcional de referenciação historiográfica*, que pode atuar como uma tentativa de “validação” da versão fictícia da história ou mesmo como uma tentativa de “unir” eventos históricos e ficcionais, embaralhando-os a ponto de pôr em xeque as versões oficiais dos fatos que servem de pano de fundo à narrativa histórica; segundo, por meio das relações estabelecidas entre *presente e passado*, e *tempo e espaço*.

1.2.1 A História na ficção: os procedimentos ficcionais de referenciação historiográfica

Observar-se-á, primeiramente, a questão do uso e da indicação das fontes históricas e literárias, através de alguns trechos da prosa mirandina. Para começar, o “Pós-Escrito” do romance **O retrato do rei** (2003, 353):

Caso o leitor se interesse pela versão histórica dos temas romantizados neste livro, ou por outros assuntos nele contidos, pode consultar, como fez a autora, as obras abaixo relacionadas. Quase todas podem ser encontradas na Biblioteca Nacional ou no Real Gabinete Português de Leitura, ambos no Rio de Janeiro.
[...]

Como convém a um padre, as falas e reflexões do frei Francisco de Meneses, o qual abre o livro num diálogo com referências ao *Gênesis*, são pontuadas por termos bíblicos. As falas e reflexões do cirurgião-barbeiro francês, Jean Du Terrail, registram palavras e expressões de médicos que viveram no Brasil colonial, como por exemplo Pies, Mourão, Rosa e Pimenta; e de Hipócrates, mesmo. Cartas de Manuel da Borba Gato, de Fernando Martins Mascarenhas de Lancastre e de Bento do Amaral Coutinho, assim como do rei dom João V, foram observadas, para a construção desses personagens. A viagem descrita neste romance levou em consideração as experiências de Debret, Florence, [...] assim como as dos bandeirantes paulistas relatados por historiadores.

Os termos em tupi foram retirados do livro do padre Lemos Barbosa, *Curso de tupi antigo* e de dicionários especializados.

A seguir a epígrafe de **Desmundo** (1996):

A' El-Rei D. João

(1552)

JESUS

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

Manoel danobrega

E, por último, as “Notas” de **Dias e dias** (2002, 239-243):

[...] As cartas de Gonçalves Dias, que serviram de inspiração para este livro, podem ser lidas na Biblioteca Nacional, no Rio de Janeiro, ou na seleção feita por Alexei Bueno.

[...]

Spix e Martius estiveram na cidade natal de Gonçalves Dias, pouco antes do nascimento do poeta, e essa viagem encontra-se registrada em *Viagem pelo Brasil*, no segundo volume. Os costumes característicos da região, assim como os levantes do período descrito neste livro, podem ser lidos em: *Os sertões* de Euclides da Cunha [...]. As informações sobre os sabiás foram colhidas com Cristina N. Manescu, e no *Pequeno dicionário das aves do Nordeste do Brasil*. Expressões em tupi podem ser vistas no *Dicionário da língua tupi*, de Gonçalves Dias.

Poesias e cartas de Gonçalves Dias foram incorporadas à expressão da narradora. Os fragmentos não estão destacados.

Na primeira citação acima, referente ao romance **O retrato do rei** (2003) (com primeira edição em 1991), o “Pós-Escrito” apresenta uma série de livros sobre a história da Guerra dos Emboabas, desde livros da historiografia tradicional, dicionários, diários de viajantes estrangeiros até obras poéticas. A lista é densa, o que nos leva a considerar o cuidadoso trabalho de pesquisa empreendido pela escritora para compor esse romance, que se estrutura em uma narrativa muito detalhista, uma composição romanesca que descreve os

momentos que antecedem a guerra, assim como o auge dos embates verbais e físicos entre portugueses e paulistas e os seus resultados imediatos.

No caso do segundo fragmento, a epígrafe do romance **Desmundo** (1996), publicado cinco anos depois d’**O retrato do rei**, a narrativa é o desdobramento, ou os possíveis resultados, da solicitação de Manuel da Nóbrega. O trecho encontra-se em uma das cartas enviadas ao então rei de Portugal, D. João, em 1552²³. Ele é a “porta de entrada” para a ficção, o pedido de Manuel da Nóbrega é o responsável por trazer às terras brasileiras a órfã portuguesa Oribela.

O terceiro romance, **Dias e dias** (2002), segue a mesma linha, trazendo como “Notas”, nas últimas páginas do volume, uma série de livros que serviram à pesquisa historiográfica e literária empreendida pela romancista e, neste caso, por se tratar do contexto da vida e obra do poeta romântico Gonçalves Dias, o discurso poético presente na obra do autor é incorporado (como frisa a própria romancista, sem marcações) ao discurso romanesco.

A referência às fontes históricas (e literárias) pode causar certas ambiguidades no texto ficcional. Para Linda Hutcheon (1991, 199-202), o romance metaficcional²⁴ é capaz de trabalhar com cinco diferentes tipos de referência: a *intratextual da ficção*, a *autorrepresentação* ou *auto-referência*, a *intertextual*, a *extratextual textualizada* e a *hermenêutica*.

No primeiro tipo de referência, *intratextual*, a “[...] linguagem ficcional se refere, antes de mais nada, ao universo da realidade de ficção, independentemente da proximidade ou da distância de seu modelamento com base no mundo empírico da experiência”. (HUTCHEON, 1991, 199-202). As referências (indiretas) às fontes históricas e literárias utilizadas por Ana Miranda ao longo de suas narrativas ganham legitimidade, autonomia dentro da ficção e, nesse universo intratextual, a fonte histórica é ficção.

Já o segundo caso, a *autorrepresentação* ou *auto-referência*, é um tipo de referência que não “[...] se liga, nitidamente, apenas ao universo ficcional coerente, mas também à ficção enquanto ficção”, ou seja, esse tipo de referência “[...] sugere que a linguagem não pode se prender diretamente à realidade, mas se prende basicamente a si mesma”. Pode parecer complexo, mas, para Hutcheon, essa autorrepresentação pode ser percebida no nome de um personagem, por exemplo. Assim, muitos dos diversos constituintes (nomes dos personagens,

²³ Essa e outras cartas podem ser encontradas na coletânea **Cartas do Brasil: 1549-1560**, organizada pela Biblioteca de Cultura Nacional, publicada em 1931 pela Officina Industrial Graphica. O trecho que serve de epígrafe ao romance encontra-se na página 133.

²⁴ Para Hutcheon (1991, 150), os romances de metaficção historiográfica “[...] instalam, e depois indefinem, a linha de separação entre a ficção e a história”. E um dos seus recursos narrativos consiste na “[...] sua intensa autoconsciência em relação à maneira como tudo isso é realizado”.

estilo da prosa, as relações entre enredo e título) do texto de ficção estabelecem relações que estão ligadas às referências intertextuais, mas só adquirem essa coerência no nível da própria ficção. (HUTCHEON, 1991, 199-202).

Em **O retrato do rei** ([1991] 2003), por exemplo, o título só alcança o seu sentido amplo na ficção enquanto ficção, ainda que nasça de alusões intertextuais; já o “desmundo” do romance ganha sentido pleno nas experiências da desiludida Oribela; tem também o exemplo dos dias e dias e da (anti) romântica e sonhadora “Feliciano”, que vive dos sonhos não realizados dia após dia (principalmente segundo os dias do poeta Dias) e, ainda que não seja uma mulher infeliz, definitivamente, não é uma mulher feliz – daí nasce a autorrepresentação no nome da protagonista.

Além desses exemplos de autorreferencialidade, pode-se observar que o estilo da prosa corrobora o enredo. Enquanto **O retrato do rei** ([1991] 2003) é dividido em partes que sinalizam o avanço da Guerra dos Emboabas, com capítulos não tão curtos, descrição detalhada, os outros dois romances apresentam capítulos curtos: em **Desmundo** (1996), sem títulos e numa linguagem que busca reproduzir o português falado no primeiro século da colonização brasileira; e em **Dias e dias** (2002) com títulos que, em sua maioria, parafraseiam títulos, versos ou temáticas da poética de Gonçalves Dias.

Mas essa autorrepresentação ou auto-referência relaciona-se diretamente com o terceiro tipo de referência elencado por Hutcheon, a *intertextualidade*. Nas ficções literárias aqui analisadas, ao se ler um dos títulos busca-se imediatamente sua relação com outros textos, sejam historiográficos ou não. Por exemplo, imagina-se que a figura do tal “retrato” trata-se do rei D. João V, ainda que apenas no nível da ficção o tal retrato seja conhecido; que o “desmundo” é o Brasil Colônia de Portugal, explorado em suas riquezas, sem leis que protejam os mais fracos, ou seja, um fim de mundo ou, ainda, um território que de tão desumanizado perdeu o direito de ser chamado de mundo; a autorrepresentação/referência é ainda mais complexa em **Dias e dias** (2002), pois, nesse caso, o sobrenome do poeta – Gonçalves Dias, as relações entre a passagem do tempo da vida da narradora, a própria produção poética do escritor romântico, além de um poema²⁵ lido por Ana Miranda, atuam nesse processo de referencialização intertextual e auto-representacional.

Como esses processos de alusão não se constroem isoladamente, outro tipo de referência, a *extratextual textualizada*, está muito próximo da intertextualidade, diferenciando-se apenas na ênfase, ou seja, enquanto aquele vê a história como intertexto, este

²⁵ Na primeira epígrafe do romance **Dias e dias** (2002), Ana Miranda declara: “Este livro é inspirado na poesia “Dia após dias”, de Rubem Fonseca”. Essa poesia a qual ela se refere ainda não foi publicada.

tem na historiografia a apresentação do fato já investigado e textualizado. Assim, a referência extratextual textualizada é aquela em que a “[...] história permite certo acesso – mediado [...]” às referências externas e, ao mesmo tempo, reconhece que a própria historiografia é uma forma de “[...] remanejar, reformar, em suma, mediar o passado. Não é o tipo de referência que procura obter autoridade a partir de dados documentais; em vez disso, ela apresenta documentos extratextuais como vestígios do passado”. (HUTCHEON, 1991, 199-202). Esse é o tipo de referência que permite ao texto de ficção recorrer à história como intertexto, mas também trazer as fontes historiográficas para a ficção sem excluir o caráter literário do gênero romanesco. Enfim, é o que permite ler a prosa mirandina como aquilo que ela manifestadamente é: uma narrativa de ficção que procura vestígios nos registros historiográficos, porque reconhece nesses registros uma forma de mediação entre presente e passado.

Além de manter uma intrínseca relação com a autorrepresentação, o extratextual textualizado também sugere o último dos tipos de referencialidade enumerados por Hutcheon (1991, 199-202), que ela chama de *hermenêutica*. O que devemos observar nesse tipo de referência é que o processo de alusão não segue um modelo estático, portanto, o discurso, ou a situação discursiva, não pode ser ignorado. Para além do produto (intra-, inter-, auto-, extra-) textual está a “[...] interação do mundo fictício com o mundo real do leitor. As palavras se prendem ao mundo, em um nível, por intermédio do leitor, e isso se aplicaria tanto à historiografia como à ficção. É nesse nível que a crítica ideológica, a desmistificação do ‘natural’ e do ‘dado’, pode atuar”. Esse tipo de referência não pode ser desconsiderado no estudo da metaficção historiográfica, porque é nesse nível da alusão discursiva que o leitor questionará as condições (estilísticas, estética, de gênero, mas também ideológicas) em que a ficção “presentifica o passado”²⁶ e suas implicações ideológicas no contexto social em que o texto narrativo é veiculado. Assim,

Todos esses cinco tipos de referencialidade precisam ser considerados pela complexidade de representação da metaficção historiográfica. O processamento

²⁶ Expressão utilizada por Hutcheon (1991, 39) ao se referir à pós-modernidade e sua relação com o passado. A esse diálogo ela dá o nome de “presença do passado” ou “presentificação” do passado.

Em outra situação, considerando a relação ambígua entre “ausência” e “presença” no processo de representação do passado na ficção histórica, Pesavento (1998, 19) afirma que “[...] a representação é a presentificação de um ausente, que é dada a ver por uma imagem mental ou visual que, por sua vez, suporta uma imagem discursiva. A representação, pois, enuncia um “outro” distante no espaço e no tempo, estabelecendo uma relação de correspondência entre ser ausente e ser presente que se distancia do mimetismo puro e simples. [...] Há, no ato de tornar presente ou ausente, a construção de um sentido ou de uma cadeia de significações que permite a identificação. Representar, portanto, tem o caráter de anunciar, “pôr-se no lugar de”, estabelecendo uma semelhança que permita a identificação e reconhecimento do representante com o representado”.

entrecruzado dentro desse tipo de modelo envolve a sobreposição e a sobredeterminação, mais uma “rota” do que um modelo estático de referência. [...] A problematização autoconsciente da questão da referência na filosofia, na lingüística (*sic*), na semiótica, na historiografia, na teoria literária e na ficção faz parte de uma percepção contemporânea no sentido de que muitas coisas que antes tomávamos como certas por serem “naturais” e fazerem parte do senso comum (como o relacionamento palavra/mundo) devem ser examinadas com grande cuidado. (HUTCHEON, 1991, 201-202).

Além dessa questão da referencialidade, outra forma de “passear” nas trilhas fronteiriças do texto de metaficção historiográfica diz respeito às dimensões espaço-temporal e seu íntimo diálogo com outro campo discursivo, as relações entre passado e presente que, para Le Goff (2003, 207), “[...] é um elemento essencial da concepção do tempo”.

1.2.2 À procura do contexto: relações dialógicas entre tempo e espaço, e presente e passado

Para Hall (2003, 70-71), o tempo e o espaço são (entre outros elementos) as coordenadas básicas de todos os sistemas de representação. Portanto, qualquer meio de representação (desenho, pintura, escrita etc.) deve traduzir o seu objeto em suas dimensões temporais e espaciais. No ensaio “Narrativa histórica e narrativa ficcional”, Benedito Nunes (1988, 9-35) analisa a obra de Paul Ricoeur na tentativa de encontrar respostas para suas indagações sobre as semelhanças entre história e ficção e seus diálogos com o tempo. Dessa análise, destacaremos a questão episódica do tempo e a dos conectores cronológicos espaço-temporal.

Nunes (1988, 14-16) destaca que todo sistema de representação se estabelece através de três funções mediadoras que configuram e organizam sua atividade: o princípio de inteligibilidade ou compreensão; o enredo que integra fatos diversos em uma totalidade narrativa; e, por fim, a sintetização da “[...] dimensão episódica dos fatos com a dimensão da história como um todo”, que, inseparável das duas funções anteriores, é o vetor temporal da narrativa. Sobre esse vetor temporal da narrativa diz:

Na dimensão episódica, que é cronológica, o tempo é relativo à sucessão dos fatos ou acontecimentos da história, que tem princípio, meio e fim: dado o começo, ela se desenvolve de maneira a exigir [...] uma conclusão. Mas esta já cabe na dimensão do todo, que é a da unidade da história, alçada à generalidade de um tema, e que, não

cronológica, encadeando o fim ao começo e o começo ao fim, corresponde a uma *totalidade temporal*. (NUNES, 1988, 14-15).

Assim, na síntese desse sistema configurador está a compreensão do tempo narrativo, ou seja, é o resultado da operação sintética da configuração de encadeamento dos fatos e sua organização no sistema (totalidade) narrativo que dá ao texto a sua dimensão temporal. Enquanto apenas cronologia de registros históricos isolados, combinando sentido e discurso, é uma operação temporal, “datável”, mas enquanto sistema – o romance, por exemplo – é intemporal, uma vez que constrói sentidos próprios e, nessas condições, “[...] a significação do texto não pode corresponder mais à intenção do autor nem à referência às coisas e objetos que a linguagem ordinária descreve”, porque essa significação ganha autonomia e perturba a noção de realidade ao introduzir “[...] no discurso a brecha da ficção, por onde se configura o mundo da obra [...] através do enredo. Esse plano da *configuração* é também o das estruturas formais e do sentido imanente ao texto”. (NUNES, 1988, 16). Portanto, dessa relação entre narratividade e temporalidade, Nunes conclui que:

[...] Tudo o que se conta acontece no tempo, toma tempo, sobre o fundo discursivo da compreensão narrativa que já é temporal. Portanto aquilo que se desenrola no tempo pode ser contado, ou antes pode ser reconhecido como temporal na medida em que é suscetível de articular-se na forma discursiva do enredo. Integrando fatos dispersos, ligando num só conjunto fatos heterogêneos [...] Nesse sentido, a narrativa pertenceria à família das formas simbólicas. A universalidade do gênero autorizaria Ricoeur a afirmar que em todas as culturas a narrativa provê à forma da experiência do tempo. (NUNES, 1988, 16).

Em resumo, se a ação que se desenrola pode ser datada e, então, reconhecida como temporal através do modo como o discurso está articulado no texto, pode-se também rastrear os elementos cronológicos, conectores, que marcavam as representações do tempo, desde aqueles (inter)textualizados pela narrativa ficcional até aqueles presentes no tempo vivido da própria ficção. Para Nunes (1988, 29), “[...] a rede espaço-temporal, que entrelaça épocas e períodos, por medidas intervalares de duração variável, continua para trás na linha indefinidamente prolongada do tempo cósmico, até os antecedentes pré-históricos (idades arqueológicas) e geológicos do tempo cronológico”. Essas épocas e períodos são entrelaçados, sequenciados, por meio da invenção de conectores como, por exemplo, o calendário e a noção de tempo intratemporal.

O calendário é a base de datação que une os momentos astronômicos e se ramifica através de eixos: os rituais, as festas etc. (NUNES, 1988, 29-30). Já no caso do conector intratemporal, é por meio da mediação entre as memórias e tradições coletivas e públicas que

o “[...] o passado, o presente e o futuro se vinculam à tríade dos antecessores, dos contemporâneos e dos pósteros”. Ou seja, é na configuração do tempo que as narrativas – ficcional e histórica – se entrecruzam, mas sem se confundirem.

Aliado ao processo de referencialidade, a relação espaço-temporal também é de grande relevância no estudo da metaficção historiográfica. Juntos, funcionam como um protocolo²⁷, um acordo firmado entre leitor e ficção, em que aquele se compromete com a “veracidade” narrativa. Veja-se o caso dos romances mirandianos.

Em **O retrato do rei** ([1991] 2003) pode-se verificar que a preocupação com a demarcação espaço-temporal prende o olhar do leitor ao contexto histórico específico da Guerra dos Emboabas. O nome ficcional do governador da capitania do Rio de Janeiro é o mesmo nome que consta nos registros historiográficos, assim como o nome da maioria dos participantes do conflito. A história começa no Rio de Janeiro, se desenvolve nas Minas e fecha seu ciclo em São Paulo. A saga de Mariana segue paralela à história da guerra; a maior parte dos capítulos que trata das suas desventuras dispersa a noção cronológica do tempo; sua relação de adoração com o retrato é também mais um elemento mítico em meio ao relato detalhista do romance. Linda Hutcheon (1991, 195-198) analisa a questão da denominação dos personagens:

[...] parte da ficção pós-moderna pergunta mais precisamente: qual é a relação entre os nomes nos romances e as pessoas na história [...]? A teoria mais comum que se pode encontrar [...] é a de que os nomes próprios são “designadores rígidos” da realidade. [...] Será que os referentes do nome são exatamente os mesmos na história e na ficção? [...] A ficção pós-modernista não enquadra nem nega o referente (por mais que este seja definido); ela atua no sentido de problematizar [...] a atividade da referência. [...]

[...]

[...] A metaficção ensina seu leitor a considerar todos os referentes como sendo fictícios, imaginados. A perspectiva crítica a ela correspondente afirma [...] que em toda ficção os personagens históricos podem conviver com personagens ficcionais dentro do contexto do romance porque *ai* eles só se sujeitam às regras da ficção.

Ou seja, por mais significativas que sejam as semelhanças entre os personagens fictícios e os personagens históricos, no nível da ficção essa representação se refere a entidades textualizadas, portanto, o histórico (ficcional) é discurso.

²⁷ Umberto Eco afirma que para ler ficção, o leitor precisa firmar alguns acordos com a narrativa. E é por meio desses protocolos ficcionais que a história lida poderá ser considerada um relato verossímil, verdadeiro, ainda que nesse relato um lobo seja o narrador, por exemplo. Ele ainda ressalta que, “[...] na ficção, as referências precisas ao mundo real são tão intimamente ligadas que, depois de passar algum tempo no mundo do romance e de misturar elementos ficcionais com referências à realidade, como se deve, o leitor já não sabe muito bem como está. O mais comum é o leitor projetar o modelo ficcional na realidade – em outras palavras, o leitor passa a acreditar na existência real de personagens e acontecimentos ficcionais”. (ECO, 1994, 131).

Quanto ao romance **Desmundo** (1996), o tempo narrativo é mais o tempo vivido na própria narrativa (isto é, o tempo de autoconhecimento da protagonista) do que aquele ligado às referências históricas; já o espaço, não aparece nomeado, mas, por meio de algumas de suas demarcações, pode-se inferi-lo. A narrativa descreve uma igreja ainda em construção, a da Sé (1996, 71), Oribela fala de uma nau portuguesa que ancora na “cidade velha” (1996, 138), e da preparação de uma guerra contra os espanhóis e os franceses (1996, 141): pode ser uma das vilas já estabelecidas nesse período – segunda metade do século XVI – no litoral “nordestino”; possivelmente, Salvador, na Bahia.

Já **Dias e dias** (2002) tem como cenário a cidade de Caxias no Maranhão, no século XIX. Nesse romance, os conflitos pré-Independência situam o lugar e o tempo sobre o qual se fala, mas todas essas informações são dadas pela narradora, Feliciano, são as suas impressões e experiências que mediam a relação espaço-temporal na ficção; vale lembrar que o mundo de Feliciano é o mundo dos sonhos não-realizados e das indecisões.

Em resumo, nos três casos pode-se perceber aquela síntese de que fala Nunes (1988,16), ou seja, se considerados isoladamente os fatos, é possível encontrar suas referências cronológicas e espaciais nos manuais escolares, nos documentos historiográficos. Mas, se aceitar-se o pacto ficcional (que Eco sugere) e procurar-se a “verdade” da própria ficção, nota-se que a noção de tempo e de espaço se dissolve em meio à complexidade da estrutura romanesca e, além disso, que certos elementos, como a ideia de nação e de identidade nacional, assumem um caráter universal (mas não universalizante), em que passado e presente confundem-se, dialogam e questionam seu *status*, isto é, o passado se aproxima do presente, colocando em dúvida a própria existência desse presente, ou daquele passado.

As discussões sobre o espaço e o tempo no texto literário têm relação direta com o par passado/presente. Le Goff (2003, 211-213) avalia o tema à luz da linguística e afirma que a construção do tempo na expressão verbal, segundo alguns estudiosos, está relacionada ao vocabulário, frase e estilo, ultrapassando os meros aspectos verbais. Ressalta que, na narração, o passado “[...] não é só passado, é também, no seu funcionamento textual, anterior a toda exegese, portador de valores religiosos, morais, civis etc.” Portanto, o estudo dos tempos verbais tem grande relevância na distinção passado/presente, mas é relevante também para a história coletiva, pois o estudo das línguas evolui e tem estreita ligação com a tomada de consciência no que diz respeito à identidade nacional.

Chesneaux faz observações semelhantes às de Le Goff, contudo o seu foco reside nas relações de poder na história. Para Chesneaux (1995, 24-30), cada indivíduo escolhe o seu passado, uma escolha que nunca é inocente. Ele rejeita a história como um território

especializado, sugerindo que se pense nela como memória coletiva, estabelecendo o diálogo fundamental entre saber histórico e prática social. Argumenta, ainda, que nas sociedades de classe, o Estado tenta controlar o passado por meio da práxis política e por meio da ideologia. E, assim, “[...] o Estado e o poder organizam o tempo passado e moldam sua imagem em função de seus interesses políticos e ideológicos”. (CHESNEAUX, 1995, 24-30). Esse passado pode ser moldado explicitamente, através da ideia de continuidade histórica, ao apego às tradições e aos elementos culturais específicos. Mas o passado também pode servir aos interesses do Estado por meios implícitos, ou seja, pelos canais ideológicos, como os manuais escolares, determinados filmes e canais de televisão, por exemplo.

Esse historiador parte dessa ligação da história com o passado para enfatizar a necessidade de inverter a relação passado-presente. Isso quer dizer que é necessário afirmar o primado do presente sobre o passado, porque a reflexão histórica é regressiva e “[...] ela normalmente funciona a partir do presente, *na contracorrente do fluxo do tempo*”. (CHESNEAUX, 1995, 60). Portanto, é o presente que permite mudar o mundo. Nessa inversão da relação passado-presente, o autor conclui que

[...] Enquanto a relação passado→presente está fundamentada sobre o silêncio, o ocultamente, o fechamento, o não-dito, a relação inversa, presente→passado, deve estar explicitada, dita às claras e, portanto, *politizada*. Inverter a relação passado-presente é também, muito freqüentemente (*sic*), inverter os sinais, reverter as convenções correntes sobre o significado e o alcance de tal fato. (CHESNEAUX, 1995, 64).

O tempo histórico está constantemente se referindo ao presente, na verdade, comporta uma focalização implícita no presente, segundo afirma Le Goff (2003, 214). Essa implicação do presente na ficção contemporânea, para Hutcheon (1991, 146-147), nasce – no contexto da pós-modernidade – da interação do historiográfico com o metaficcional que “[...] coloca igualmente em evidência a rejeição das pretensões de representação ‘autêntica’ e cópia ‘inautêntica’”, evidenciando, inclusive, tanto o próprio sentido da originalidade artística quanto a transparência da referencialidade histórica. Esse tipo de 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, 146-147).

CAPÍTULO 2 – NAÇÃO: ORIGENS, ELEMENTOS CONSTITUTIVOS, O EXEMPLO BRASILEIRO

És a favor ou contra a Independência? Quem fosse a favor da Independência era preso e deportado, depois a coisa chegou a tal ponto que qualquer padeiro, alfaiate, barbeiro ou mendigo que fosse português tinha o direito de prender qualquer brasileiro, sem nem mesmo perguntar se era a favor ou contra a independência, sem nenhuma acusação ou suspeita de nada, bastava ser brasileiro.

Dias e dias, Ana Miranda

2. 1 DADOS SOBRE UMA REMOTA NAÇÃO E OS SEUS ELEMENTOS CONSTITUINTES: A “UNIDADE” DA GRANDE NAÇÃO DOS CANANEUS

A palavra “nação” vem do verbo latino *nascor* – nascer – e do substantivo derivado desse verbo, *natio* – nação. O substantivo *natio* designa o parto de um animal ou de uma ninhada. Por conta desse significado, o substantivo passou também a significar os indivíduos nascidos ao mesmo tempo de uma mesma mãe, e, depois de algum tempo, os sujeitos nascidos em um mesmo lugar. No início da Idade Média, a Igreja Romana estabeleceu seu vocabulário latino e o plural *nationes* – nações – começou a ser usado para se referir aos pagãos e diferenciá-los do “povo de Deus” – *populus Dei*. Nesse contexto, “nação” designava tanto os não-cristãos, como os estrangeiros e populações sem um sistema de governo instituído; já “povo” dizia respeito a um grupo de pessoas pertencentes a um sistema institucional de regras e leis comuns. (CHAUI, 2000, 14-15).

Portanto, a invenção histórica da nação – como Estado-nação – ainda é muito recente, segundo Chauí (2000, 14), data de, aproximadamente, 1830. Essa ideia de Estado-nação, apesar de muito discutida, permanece envolta em incompletudes e incertezas²⁸. A busca pelos elementos que constituem, agrupam e mantêm unido um povo é um tema recorrente nos estudos de historiadores, antropólogos, sociólogos e literatos. Consideram, para tanto, a

²⁸ No prefácio do seu **Nações e nacionalismo desde 1780: programa, mito e realidade**, Hobsbawm (2011, 10) adverte sobre a dificuldade que envolve o tema: “ ‘A questão nacional’ é, notoriamente, um tema controverso. Não procurarei fazê-lo menos controverso. Espero, contudo, que estas conferências, em sua forma impressa possam fazer avançar o estudo dos fenômenos históricos de que elas tentam dar conta”. Já Anderson (2008, 28), em **Comunidades Imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo**, observa que os fatos que dizem respeito ao tema são claros, mas “[...] a explicação deles continua sendo objeto de longa discussão. Nação, nacionalidade, nacionalismo – todos provaram ser de difícil definição, que dirá de análise. Em contraste com a enorme influência do nacionalismo sobre o mundo moderno, é notável a escassez de teorias plausíveis sobre ele”.

importância da língua (s) falada (s), da (s) etnia (s) envolvida (s), da história fundadora, das crenças religiosas, do modelo administrativo etc. Mas concluem que outros tantos elementos, variáveis de acordo à nação analisada, são importantes na compreensão da ideia de nação, como, por exemplo, o “desejo de pertença”, o “sentimento” da/pela pátria – elementos subjetivos, logo, difíceis de qualificar.

Esses elementos comuns citados acima, desde os facilmente enumeráveis como a história, a língua, etnia, religião e governo, assim como os mais difíceis de serem enumerados, como é o caso dos sentimentos da/pela nação, podem ser observados na saga dos hebreus a caminho da “Terra Prometida”, a idealizada Canaã, presente no Velho Testamento da Bíblia cristã.

Essa história encontra-se no primeiro livro escrito por Moisés, o dos Gênesis (1995, 11-12): é Abrão quem recebe a promessa que iniciará a saga do povo hebreu: “Sai-te da tua terra, e da tua parentela e da casa de teu pai, para a terra que eu te mostrarei. E far-te-ei uma grande nação, e abençoar-te-ei, e engrandecerei o teu nome e *tu* serás uma benção”. (sublinhado meu). A promessa da “grande nação” estava se cumprindo, até que a fome “expulsasse” Abrão de Canaã em direção ao Egito, onde conseguiu prosperar, mas sem nunca deixar de acalentar a lembrança da terra prometida.

Temendo o crescimento dos descendentes de Abrão, e do seu poder financeiro e territorial, o novo rei egípcio inicia uma incisiva perseguição para minar o poder dos forasteiros: instituindo a cobrança de altos tributos, a sentença de morte às crianças (do sexo masculino) recém-nascidas das hebreias, entre outras formas de perseguição. Porém, o nascimento do hebreu Moisés mudará mais uma vez o destino do povo perseguido. De dentro de uma sarça que pegava fogo, o Deus dos hebreus fala e determina a Moisés:

[...] Tenho visto atentamente a aflição do meu povo, que *está* no Egito, e tenho ouvido o seu clamor por causa de seus exatores, porque conheci as suas dores. Portanto desci para livrá-lo da mão dos egípcios, e para fazê-lo subir daquela terra, a uma terra boa e larga, a uma terra que mana leite e mel [...]. (sublinhados meus). (ÊXODO, 1995, 63-64).

Moisés anuncia ao faraó a saída do povo do Egito, após quatrocentos anos ali vividos. A princípio o faraó resiste, mas quando, enfim, a retirada do povo é permitida, partem em um êxodo que dura quarenta anos. O que interessa nessa história são as mesmas questões que inquietam àqueles que buscam compreender a nação moderna: quais os elementos que constituem esse povo como uma nação (“a nação de Israel”)? O que os manteve unidos (ou não) ao longo de tantos anos? Enfim, o que é uma nação?

Essa última questão tornou-se conhecida após ser proposta por Ernest Renan em um ensaio da mesma forma intitulado. Dentre os fatores essenciais na construção de uma nação, ele destaca o esquecimento e o erro histórico, ressaltando que a investigação da história revive acontecimentos violentos já adormecidos na lembrança do povo, contudo observa que relembrar tais fatos pode ser perigoso para a ideia de nação, ainda que saibamos que a “[...] unidade se faz sempre por meios brutais”. (RENAN, 1997, 17-18).

Para Renan (1997, 20), é o esquecimento e os interesses comuns que unem um povo, por isso afirma que “[...] a essência de uma nação está em que todos os indivíduos tenham muito em comum, e também que todos tenham esquecido muitas coisas”. Para Anderson (2008, 32), essa assertiva de Renan contém um toque levemente irônico (nem sempre compreendido pelos leitores) e, na verdade, o que ela enfatiza é que o esquecimento é substituído pela imaginação. Um conceito de nação que, portanto, baseia-se em uma abstração.

É ainda essa mesma imaginação que mantém o povo hebreu unido – e em êxodo – por tantos anos, isto é, é a esperança, a imagem da “terra que mana leite e mel”, onde não haveria mais sofrimentos nem fome, desde, é claro, que as regras – mandamentos, ensinamentos – fossem obedecidas. Como em grande parte dos grupos sociais, as regras são estabelecidas para manter a ideia da “unidade”, para “imaginar-se” essa suposta unidade. A imaginação é o primeiro elemento aqui destacado dentre os fatores essenciais na formação e solidificação de uma nação. *Imaginar e esquecer* se complementam na difícil tarefa de definir o nacional.

Em crítica ao texto de Renan (1997), Anderson (2008, 272-280) afirma que o que mais preocupou o escritor francês foi exatamente a necessidade de esquecer. Anderson comenta que no seu primeiro debate sobre o texto de Renan (em 1983, quando foi publicada a primeira edição do livro **Comunidades imaginadas**) não percebeu a dimensão crítica da assertiva²⁹ de Renan. Aparentemente simples e direta, essa afirmativa mostra-se realmente estranha após alguns momentos de reflexão. Ao sugerir que “[...] todo cidadão francês precisa ter esquecido São Bartolomeu, os massacres do Sul no século XIII³⁰” (RENAN, 1997, 26), ele não considera necessário explicar o que significa “São Bartolomeu” ou “os massacres do Sul no século XIII”³¹. Anderson (2008, 273) avalia que Renan não achou “[...] nada esquisito esperar

²⁹ A seguinte afirmação: “[...] Ora, a essência de uma nação está em que todos os indivíduos tenham muito em comum, e também que todos tenham esquecido muitas coisas”. (RENAN, 1997, 20).

³⁰ A tradutora, Maria Helena Rouanet, introduz, em nota de rodapé, um aviso: a “vírgula” inserida entre as sentenças “São Bartolomeu” e “os massacres do sul” pode levar possíveis leitores desatentos a acreditar que a segunda é explicação para a primeira sentença. (RENAN, 1997, 20).

³¹ “São Bartolomeu” faz referência “[...] ao furioso ataque anti-huguenote do monarca de Valois, Carlos IX, e de sua mãe florentina, em 24 de agosto de 1572”. Já “os massacres do Sul” “[...] designa o extermínio dos

que os seus leitores tivessem ‘memória’ de acontecimentos ocorridos trezentos e seiscentos anos antes” e afirma que, com efeito, “[...] Renan diz aos leitores que estes ‘já tinham esquecido’ o que as suas próprias palavras supunham que eles lembrariam naturalmente”. Esse paradoxo reflete, segundo Benedict Anderson, a campanha historiográfica sistemática desenvolvida pelo Estado – principalmente, por meio do sistema público de ensino – para “lembrar” a juventude francesa sobre uma série de tragédias passadas que, então, passavam a ser inscritas como “história de família”.

Le Goff (2003, 419-471) também afirma o valor da memória, que considera ser um elemento essencial da “identidade”, tanto individual quanto coletiva. Assim como Anderson (2008), ele destaca que a memória coletiva é, além de uma conquista, um instrumento e um objeto de poder. Por isso, assegura que tornar-se “[...] senhores da memória e do esquecimento é uma das grandes preocupações das classes, dos grupos, dos indivíduos que dominaram e dominam as sociedades históricas”, e, releva ainda, que os “[...] esquecimentos e os silêncios da história são reveladores destes mecanismos de manipulação da memória coletiva”. (GOFF, 2003, 422).

Em resumo, esse “lembrar” opera na margem do duplo termo: *lembrar/esquecer*, ou seja, esquecer singularidades (por exemplo, que a suposta carnificina entre irmãos “franceses”, na verdade, oculta que os albigenses assassinados falavam o catalão ou provençal) e generalizar o conflito (afirmando ser essa “mais uma história de família”, e não uma disputa pela centralização do poder francês). As lacunas geradas pelo “esquecimento” são preenchidas pela imaginação, com o intuito de completar a “linha contínua” da história nacional, isso porque a biografia da nação “[...] agarra, à revelia dos índices de mortalidade, aqueles suicídios exemplares, os martírios dolorosos, os assassinatos, as execuções, as guerras e os holocaustos. Mas, para servir à *finalidade narrativa*, essas mortes violentas *precisam ser lembradas/esquecidas como “nossas” mortes*”. (grifos meus). (ANDERSON, 2008, 280).

Quanto à questão da imaginação, Homi Bhabha (1998, 119), tomando de empréstimo o esquema de Jacques Lacan, afirma que o imaginário

[...] é a transformação que acontece no sujeito durante a fase formativa do espelho, quando ele assume uma imagem *distinta* que permite a ele postular uma série de equivalências, semelhanças, identidades, entre os objetos do mundo ao seu redor. No entanto, esse posicionamento é em si problemático, pois o sujeito encontra-se ou se reconhece através de uma imagem que é simultaneamente alienante e daí potencialmente fonte de confrontação. Esta é a base da estreita relação entre as duas formas de identificação associadas ao imaginário – o narcisismo e a agressividade.

albigenses na larga área entre os Pirineus e os Alpes do Sul, instigado [...] [pelo papa] Inocêncio III”. (ANDERSON, 2008, 272-273).

São precisamente essas duas formas de identificação que constituem a estratégia dominante do poder colonial exercida em relação ao estereótipo que, como uma forma de crença múltipla e contraditória, reconhece a diferença, e simultaneamente a recusa ou mascara. Como a fase do espelho, “a completude” do estereótipo – sua imagem *enquanto* identidade – está sempre ameaçada pela “falta”.

É por meio desses elementos complementares – esquecimento e imaginação – que Benedict Anderson (2008, 32-34) delibera sobre a nação moderna, definindo-a como uma “[...] comunidade política imaginada – e imaginada como sendo intrinsecamente limitada e, ao mesmo tempo, soberana”.

Segundo Anderson (2008, 33), é “imaginada” porque os indivíduos de uma nação, por menor que seja, jamais estabelecerão contato com todos os seus membros, mas, ainda assim, essas pessoas comungam da mesma imagem viva. Assim, a nação é uma comunidade política imaginada não no sentido de “falsa”, mas de uma construção discursiva, conforme será comentado adiante. (SANTOS, 1997, 23).

É “limitada” porque “[...] possui fronteiras finitas, ainda que elásticas, para além das quais existem outras nações” (ANDERSON, 2008, 33), mas é preciso ressaltar que as fronteiras se cruzam, se indeterminam, se interpenetram. (SANTOS, 1997, 23). Ela é uma comunidade “soberana” graças ao período de nascimento do conceito – durante o Iluminismo e a Revolução Francesa, ambos responsáveis pela destruição da legitimidade do reino dinástico, hierárquico e de ordenação divina. (ANDERSON, 2008, 34).

A nação é imaginada como uma “comunidade” por ser concebida como uma rede de amizade, “camaradagem”, interesses comuns, mesmo diante de todas as disparidades que venham a existir em seu interior. Vale ainda destacar que as comunidades não se diferenciam por meios de critérios baseados em falsidade ou autenticidade, mas “[...] pelo estilo em que são imaginadas”. (ANDERSON, 2008, 34). Mas as fronteiras (visíveis e invisíveis) de uma nação moderna encontram-se nas margens de uma outra nação, e essas margens introduzem a descontinuidade do “outro”, do “diferente”. (SANTOS, 1997, 23-24).

Assim como o conceito de nação proposto por Ernest Renan (1997), a definição de Anderson (2008, 33) também se baseia em uma abstração, isto é, a nação só pode ser possível quando/se imaginada; é, portanto, um conceito crítico, questionador, que serve de suporte aos princípios apaziguadores das diferenças de uma sociedade.

A comunidade dos hebreus é imaginada com base no monoteísmo, na crença de um único Deus, e na obediência aos seus dogmas, nesse caso, transmitidos, inicialmente, pela figura humana de Moisés e, após sua morte, por Josué (numa linhagem de sucessão parental). Ao se estabelecerem em Canaã, os hebreus mudam o seu sistema de governo parental para um

modelo em que são os juízes que comandam a sociedade, mas, séculos depois, ele cede lugar a uma nova forma de organização político-social: a monarquia. Portanto, é a crença religiosa e a obediência ao líder instituído (seja por sucessão parental, pela escolha de juízes ou monarcas) que modelam o estilo dessa comunidade.

Esses dois fatores, a crença religiosa e a obediência a um líder instituído, são semelhantes aos sistemas culturais elencados por Anderson (2008, 39-51) como precedentes do nacionalismo, ou como as raízes culturais da ideia de nação, a saber: a comunidade religiosa e o reino dinástico, além da mudança na percepção temporal. Considera-os grandes sistemas, que, como uma faca de dois gumes, dão origem ao nacionalismo, mas passam a ser combatidos por esse mesmo nacionalismo.

Para esse autor, as comunidades religiosas eram imaginadas essencialmente pelo uso de uma língua e uma escrita sagradas, para tanto considera o período dos grandes impérios orientais e ocidentais. O que mantinha uma comunidade religiosa unida, diferentemente das comunidades imaginadas das nações modernas, era a confiança (no caso das comunidades mais antigas) na sacralidade única de suas línguas. Vale lembrar que, no caso da comunidade religiosa cananeia, é na língua hebraica que são escritos os dez mandamentos, principal suporte dogmático dessa sociedade, além de todas as leis e estatutos propostos por Moisés. (ÊXODO, 1995, 84-101). É também essa língua que diferencia, na terra de Canaã, os hebreus dos demais povos, como os filisteus e os midianitas, por exemplo.

No entanto, como explica Anderson (2008, 43-47), a “coesão inconsciente” das comunidades imaginadas religiosamente declinou, em ritmo constante, logo após o fim da Idade Média, graças aos dois seguintes fatores, relacionados diretamente à sacralização única da língua: as explorações do mundo não europeu, que modificou as dimensões culturais e geográficas e os conceitos sobre as possíveis formas de vida humana; e o crescente rebaixamento da própria língua sagrada.

Uma outra raiz cultural da ideia de nação, como destaca Anderson (2008, 47-51), está na organização do (e no combate ao) reino dinástico. A sustentação dessa política se manteve baseada na legitimidade e na ordenação divina do poder totalizador da monarquia, além do fortalecimento gerado pelas conquistas territoriais e os casamentos que, convenientemente, aumentassem o poderio dos envolvidos. Mas as nações modernas não são apenas substitutas dessas organizações político-culturais, porque, segundo o autor

[...] seria estreiteza pensar que as comunidades imaginadas das nações teriam simplesmente surgido a partir das comunidades religiosas e dos reinos dinásticos, substituindo-as. Por sob o declínio das comunidades, línguas e linhagens sagradas

estava ocorrendo uma transformação fundamental nos modos de apreender o mundo, a qual, mais do que qualquer outra coisa, possibilitou “pensar” a nação”. (ANDERSON, 2008, 51-52).

Após o final da Idade Média, principalmente na Europa, com o avanço das descobertas científicas e territoriais, as percepções temporais mudam a forma de pensar a relação entre o humano e divino, por exemplo. Os medievais representavam a realidade imaginada essencialmente de modo visual e auditivo³², pois a “[...] mentalidade cristã medieval não concebia a história como uma cadeia interminável de causas e efeitos, nem imaginava separações radicais entre passado e presente”. (ANDERSON, 2008, 53). A percepção dessa relação entre passado e presente, que se dá por meio do importante conceito de *simultaneidade*, é indispensável para investigar o início³³ do nacionalismo na forma como hoje é concebida a nação moderna.

Anderson (2008, 54-70) toma emprestado de Walter Benjamin a noção de “tempo messiânico” para explicar como os medievais compreendiam a simultaneidade. Para eles, os fatos se desenvolviam numa “[...] simultaneidade de passado e futuro, em um presente instantâneo”. A mudança na percepção do tempo, na sequencialidade simultânea dos acontecimentos marca, também, o início da comunidade imaginada da nação. A ideia de “tempo homogêneo e vazio”, em que as mudanças são marcadas pela “[...] coincidência temporal, e medida pelo relógio e pelo calendário” se justapõe ao medieval “tempo messiânico”.

Abre-se aqui um parêntese para comentar essas duas noções de tempo, já que ambas são necessárias à compreensão da ideia de nação como uma comunidade imaginada.

O tempo messiânico, segundo Agamben (2013), não é um tempo cronológico, mas, acima de tudo, uma transformação qualitativa do tempo vivido, isto é, é um tempo que está no presente, o tempo que “nós mesmos somos”, um tempo pleno. Para o autor, o tempo messiânico não é um “outro” tempo, mas uma transformação do tempo cronológico.

Benjamin (1987, 222-234) opõe a esse tempo messiânico, o tempo homogêneo e vazio, conceito inseparável da ideia de progresso humano na história. Como a noção de progresso supõe a perfectibilidade humana, isto é, uma busca contínua por um futuro melhor,

³² Benedict Anderson (2008, 52) exemplifica com o caso das representações visuais das comunidades sagradas. Os medievais europeus passam a substituir, nos relevos e vitrais de igrejas, as imagens comumente retratadas pela figura do sujeito de seu tempo (um nobre, um camponês, ou seja, o indivíduo “comum”). Por exemplo, a Virgem Maria retratada como a filha de um mercador toscano. Esse sujeito comum personificava a particularização do cósmico, uma vez que a cristandade se manifestava de formas diferentes, como réplicas de suas próprias comunidades.

³³ Que ele chama de “obscura gênese do nacionalismo”. (ANDERSON, 2008, 54).

essa ideia se fundamenta no esquecimento do passado. Ele critica essa noção de evolução a partir da análise que faz dessa busca por um futuro melhor. Defende que não há uma verdadeira “melhoria” na história, porque esse suposto progresso se funda no seu eterno retorno. Nas palavras de Santos (1997, 22), o tempo vazio e homogêneo é

[...] um tempo horizontal no qual a um presente pleno corresponde uma visibilidade eterna e total do passado e uma perspectiva progressiva e progressista do futuro. Nesse tempo, o presente surge sempre como forma-mãe, em torno do qual se reúnem e se diferenciam o futuro e o passado. Passado e futuro seriam, assim, meras modificações de um presente essencial.

Benjamin (1987, 230) faz, ainda, a distinção entre o tempo dos relógios e o tempo dos calendários. O tempo dos relógios é o tempo vazio e homogêneo, que precisa ser preenchido pouco a pouco, regularmente; é um tempo sempre igual, mecânico, abstrato, repetitivo, contínuo, que eterniza um presente e tem sempre um mesmo futuro. Já o tempo dos calendários não é mecânico; ele marca a existência humana por meio dos dias de recordações, em que as datas revivem rituais, reascendem simbologias; portanto, cada data lembrada retorna à existência, torna-se “atual”, “presente”.

Assim, em suma, o tempo messiânico é concreto, vivido, um tempo pleno, o olhar que está voltado para a promessa do futuro – a volta do Messias; o presente, nesse contexto, é apenas a espera da chegada iminente do Salvador. Já o tempo homogêneo e vazio se localiza no presente, contudo seu olhar está voltado para as glórias do passado e seu futuro é um projeto a se realizar. A experiência histórica messiânica está completamente voltada para o futuro, enquanto a experiência histórica do tempo homogêneo e vazio, tal qual um recipiente desocupado, precisa do passado para preenchê-lo, numa continuidade progressiva, rumo ao futuro. Ambos são conceitos problemáticos, pois defendem a “unicidade” e a “centralidade” do tempo histórico. Segundo Santos (1997, 23), um conceito de história cindido no contemporâneo, fundado nas margens corresponderia a uma outra temporalidade. Esse novo conceito recusaria a totalização/homogeneização dos acontecimentos, e interromperia o fluxo *continuum* da História. De acordo com essa definição,

[...] a temporalidade aparece como uma forma disjuntiva de representação, sem uma lógica causal centrada. Passa-se a pensar a História como um conjunto de temporalidades diferenciais. Desse modo, rompe-se a pressuposição de que há um momento em que as histórias culturais se unem em um presente imediatamente legível. Nessa perspectiva, a cultura nacional se articula como uma dialética de várias temporalidades – moderna, colonial, pós-colonial, nativa, etc. [...] No esgarçamento do tempo linear, coloca-se em xeque o caráter homogêneo da nação e o discurso da coesão social moderna. (SANTOS, 1997, 23).

Fecha-se o parêntese.

Graças a essa ideia de tempo homogêneo e vazio, torna-se possível conceber a nação como uma narrativa. Para Homi Bhabha (1997, 48), as “[...] origens das nações, assim como das narrativas, perdem-se nos mitos do tempo e apenas na memória seus horizontes se realizam plenamente”, portanto, “[...] é a partir das tradições do pensamento político e da linguagem literária que a nação surge, no Ocidente, como uma poderosa idéia (*sic*) histórica”. A manifestação da “racionalidade” política da nação como uma forma de narrativa apresenta-se por meios de dois tipos de discursos: o pedagógico e o performático³⁴. (BHABHA, 1997).

Com a mudança na percepção do tempo – de experiência messiânica para a experiência do homogêneo e vazio –, dois importantes meios técnicos de “re-presentar” esse estilo de comunidade imaginada se desenvolvem no século XVIII, primeiramente na Europa, a saber: o romance e o jornal. O primeiro caso, o romance³⁵, se organiza numa estrutura capaz de apresentar a simultaneidade num “tempo vazio e homogêneo”, em que o tempo é atravessado cronologicamente por vários organismos sociológicos complementares, mas não necessariamente conhecidos entre si. (ANDERSON, 2008, 56). O romance tanto pode ser pedagógico quanto performático, ou ambos ao mesmo tempo: no primeiro caso, quando está situado à sombra da narrativa (“oficial”) da nação; no segundo caso, quando se inscreve nas fissuras, nas margens da narrativa da nação.

Já no caso do jornal, a simultaneidade é apresentada por meio de duas fontes indiretamente relacionadas, a data no alto do jornal (uma coincidência cronológica) e a

³⁴ O caráter pedagógico dos discursos que descrevem a nação caracteriza-se por apresentar os povos como objetos de uma pedagogia nacionalista. Segundo Santos (1997, 24), o pedagógico se baseia na lógica do “ver mais”, em que sua temporalidade é contínua, acumulativa. “[...] O pedagógico funda sua autoridade narrativa em uma tradição do povo, descrita [...] como um momento de vir a ser designado por *si próprio*, encapsulado numa sucessão de momentos históricos que representa uma eternidade produzida por auto-geração (*sic*)”. (BHABHA, 1998, 209).

Já o caráter performático baseia-se em uma estratégia recursiva, repetitiva, infiltradora do “ver menos”. Nesse caso, são os povos que “se” apresentam como sujeitos de um processo de significação nacional. (SANTOS, 1997, 24). “[...] O performático intervém na soberania da *autogeração* da nação ao lançar uma sombra *entre* o povo como “imagem” e sua significação como um signo diferenciador do Eu, distinto do Outro ou do Exterior”. (BHABHA, 1998, 209). Ele introduz a temporalidade do “entre-lugar”, desestabilizando o significado do povo como homogêneo. Esse “entre-lugar” no espaço-nação esgarça as margens da nação, abrindo fendas na suposta unilateralidade da narrativa do nacional, gerando uma “dupla-escrita” ou uma “dissemi-nação”. Essas outras escritas da nação (as “dissemi-nações”) surgem como “contranarrativas” que “[...] continuamente evocam e rasuram suas fronteiras totalizadoras – tanto reais quanto conceituais – perturbam aquelas manobras ideológicas através das quais “comunidades imaginadas” recebem identidades essencialistas”. (BHABHA, 1998, 209-211).

³⁵ Segundo o autor, a estrutura romanesca apresenta uma “[...] analogia exata da ideia de nação”. (ANDERSON, 2008, 56). Isto é, várias histórias que se desenvolvem paralelamente, em que seus agentes não precisam manter relações com todos ao mesmo tempo, mas nem por isso deixam de compartilhar das mesmas imagens. O romance, assim como a nação, segundo Anderson, seria uma comunidade política imaginada, limitada e soberana.

relação entre o jornal e o mercado. Essas duas fontes estabelecem um vínculo imaginário que enfatiza o avanço do “tempo vazio e homogêneo”, marcado pela sucessão cronológica diária e pelo caráter ficcional-livresco do jornal. Assim, quando

[...] o leitor do jornal, ao ver réplicas idênticas sendo consumidas no metrô, no barbeiro ou no bairro em que mora, reassegura-se continuamente das raízes visíveis do mundo imaginado na vida cotidiana. [...] [e] a ficção se infiltra contínua e silenciosa na realidade, criando aquela admirável confiança da comunidade no anonimato que constitui a marca registrada das nações modernas. (ANDERSON, 2008, 68-69).

Ou seja, as notícias vinculadas em um jornal, aparentemente desconexas, reagrupam e reafirmam as imagens comuns de uma comunidade imaginada. Nesse contexto, se produzido em acordo com os interesses políticos da narrativa da nação, o jornal assume um caráter pedagógico, pois, de modo acumulativo e contínuo, reagrupa diferentes temporalidades e identidades em um conjunto supostamente homogêneo. Como pedagogia da narração da nação, essa situação – vários leitores lendo as mesmas notícias – enfatiza a imagem de uma comunidade cujos membros poderiam ser identificados facilmente por conta da capacidade de comunicação mútua. (GUIBERNAU, 1997, 77).

2.1.1 Os elementos constituintes da nação moderna

Renan (1997, 24) é enfático ao afirmar que é preciso “[...] admitir que uma nação pode existir sem o princípio dinástico, e até mesmo que nações formadas através de dinastias podem separar-se desta dinastia sem por isto deixar de existir”, porque os direitos da monarquia não devem suplantam os direitos da nação. O autor, então, elenca cinco elementos e questiona a validade dos mesmos como critérios sobre os quais o direito nacional poderia ser fundado, a saber: a raça, a língua, a religião, a comunidade de interesses e a geografia.

A raça é o primeiro critério apontado por muitos como o fator que dá direitos a uma população, como o que legitima um povo. Mas, para Renan, pensar dessa forma é um grande erro, pois a “[...] consideração etnográfica não teve [...] qualquer participação na constituição das nações modernas” (1997, 27), ela é imprecisa e não serve como base fundadora do direito nacional. O autor reconhece que nas tribos e cidades antigas, em que até os membros mais afastados eram ramificações de uma mesma família, como a tribo dos “filhos de Israel”, o

critério racial era essencial. Para os israelitas, ou cananeus, a raça, em conjunto com a religião e a língua eram os critérios responsáveis pela coesão nacional daquela comunidade. Quando se trata da nação moderna, fortemente marcada pela miscigenação étnica, a raça não tem peso decisivo como critério fundador do direito nacional, principalmente no caso das nações americanas pós-coloniais, e, até mesmo, das nações europeias conquistadas pelo império romano.

O segundo elemento, a língua, “[...] convida à reunião; não força a isto”. (RENAN, 1997, 31-32). Para o autor, a vontade de permanecer unido, independente da quantidade e variedade das línguas, é mais importante que uma semelhança linguística ou racial. Muitas vezes o critério linguístico é tomado como característica racial, contudo, como destaca Renan (1997, 33), as línguas “[...] são formações históricas, que pouco indicam acerca do sangue de seus falantes, e que, em todo o caso, não poderiam acorrentar a liberdade humana quando se trata de determinar a família à qual nos unimos para a vida e para a morte”.

Já a religião, assim como a raça e a língua, não serve como base fundadora da nação moderna, porque, apesar da sua importância para a vida de cada indivíduo, “[...] está praticamente excluída das razões que traçam os limites dos povos”. (RENAN, 1997, 36). Ela era suficiente nos tempos descritos pela bíblia cristã, quando o grande grupo dos hebreus acreditava ser a vontade de seu Deus um êxodo de 40 anos.

Tanto o critério étnico, quanto o linguístico, o religioso e até mesmo a comunidade de interesses se estruturam como um corpo da nação, porém, para Renan (1997, 39), a nacionalidade é alma e corpo ao mesmo tempo. E o quarto critério por ele elencado, a comunidade de interesses, é a responsável pelos tratados comerciais, portanto não inclui o lado sentimental – a alma.

O último critério normalmente atribuído como fundador da nação são os limites territoriais, as fronteiras naturais, em resumo, a geografia. No entanto, Renan novamente o descarta como fator responsável pela fundação da nação moderna e afirma que:

[...] não é a terra, mais que a raça, que faz uma nação. A terra fornece o substrato, o campo da luta ou do trabalho; o homem fornece a alma. O homem é tudo na formação dessa coisa sagrada que chamamos povo. A este respeito, nenhum elemento material é suficiente. Uma nação é um princípio espiritual, que resulta das profundas complicações da história, uma família espiritual, não um grupo determinado pela configuração do solo. (RENAN, 1997, 37-38).

Como, então, seria essa alma, quais os constituintes desse princípio espiritual? De acordo com o historiador francês, é o legado comum das recordações (passado) e o desejo

atual de viver em conjunto (presente) que constituem esse princípio espiritual. (RENAN, 1997, 39-43). A ideia nacional, portanto, está assentada em uma atual devoção ao passado heroico de um povo. Devoção que justificaria a necessidade de esquecer determinados fatos passados, a exemplo dos massacres entre membros de uma mesma nação, substituindo tais lembranças por outras através da imaginação, como sugere a ideia da nação como uma comunidade imaginada. (ANDERSON, 2008). Segundo Bhabha (1998, 225), nessa proposta de Renan, é a vontade de ser uma nação

[...] que introduz no presente enunciativo da nação um tempo diferencial e iterativo de reinscrição [...]. Renan argumenta que o princípio não-naturalista da nação moderna está representado na *vontade* de nacionalidade – não nas identidades anteriores de raça, língua ou território. É a vontade que unifica a memória histórica e assegura o consentimento de cada dia. A vontade é, de fato, a articulação do povo-nação. (BHABHA, 1998, 225).

Retomando as questões levantadas anteriormente: quais os elementos que constituem o povo hebreu como uma nação (“a nação de Israel”)? O que os manteve unidos (ou não) ao longo de tantos anos? Enfim, o que é uma nação?

Chegou-se aqui às seguintes considerações: a “nação de Israel” foi “*imaginada*” a partir da promessa de uma vida plena e feliz (uma promessa ainda a se cumprir, segundo a Bíblia cristã). A ideia desse grupo de hebreus como uma comunidade (ou seja, um grupo que partilha interesses comuns) *nasce* no desespero de um povo oprimido, escravizado e violentado pela “nação egípcia”, ou seja, uma comunidade/nação forjada por meios brutais. E é por meio da religião que se mantém unida (e em desunião, muitas vezes) por tantos anos. Ela, enfim, se torna *na[rra]cão* por meio da religião (ainda esperando pelo cumprimento “daquela” promessa) e da “raça única” – os hebreus/cananeus/israelitas, em suma, *populus Dei*, o povo de Deus.

E o mais curioso é que a nação dos israelitas continua sendo *narração*, ainda vivendo a experiência do tempo messiânico (para uns que esperam pela primeira vinda do Messias e, para outros tantos, que esperam pela segunda vinda), mesmo que, ao longo dos séculos, seu caráter *diaspórico* a tenha *fragmentado* e dispersado pelo Oriente e Ocidente. O mais contraditório é que, de modo geral, a “nação de Israel” gozava de uma aparente homogeneidade externa, mas internamente sempre foi marcada pela diferença: por várias ocasiões houve descontentamentos com a forma como (e por quem) as regras – religiosas e de convívio geral – eram definidas e comandadas; e, além disso, por causa do êxodo demorado, muitos começavam a “desacreditar” que chegariam à terra prometida.

Nessa introdução à problemática da ideia de nação, procurou-se mostrar que não existem respostas objetivas e conclusivas para tais perguntas, mas também se tentou mostrar que é possível levantar hipóteses e testar suas validades. Em suma, vários fatores mantêm a “unidade” de um povo: para Renan (1997) são os interesses comuns e o esquecimento, mas para Anderson (2008) é a imaginação desses interesses comuns que agrupa os indivíduos em uma comunidade.

2.2 NAÇÃO MODERNA: AS ORIGENS DA CONSCIÊNCIA NACIONAL

Resumidamente: para Renan (1997), a nação se constitui em um princípio espiritual, em uma vontade de viver juntos; para Anderson (2008, 32), a nação moderna é definida como uma comunidade política imaginada – limitada e soberana; para Bhabha (1997; 1998), a nação só pode ser imaginada como narração, e sua encenação se dá por meio do pedagógico e do performativo; para Hall (2003, 49) a nação é, além de uma entidade política, uma comunidade simbólica que produz sentidos, um sistema de representação cultural. De modo geral, são concepções semelhantes, complementares, e que carregam, para além do princípio espiritual proposto por Ernest Renan, os sintomas de um tempo fundamentalmente contraditório, deliberadamente histórico e inevitavelmente político: a era dos “pós-”. (HUTCHEON, 1991, 20).

Mais controversas ainda são as circunstâncias e as ideias que envolvem a história da origem das nações. Para Guibernau (1997, 57-58), há duas posições principais sobre as origens da nação: uma que supõe que a nação seja um acontecimento natural, isto é, cada nação é uma manifestação do divino (defendida pelos filósofos Friedrich Schleiermacher e Johann Gottfried von Herder); e a outra posição que supõe que tanto a nação quanto o nacionalismo sejam fenômenos modernos (defendida por Ernest Gellner, Anthony Giddens e Benedict Anderson). Na opinião da autora, ambas as posições apresentam impropriedades. A primeira posição apresenta uma explicação muito simplista e a segunda ignora as raízes históricas das comunidades étnicas. Afirma que para compreender o nacionalismo e a nação

[...] vale a pena contrastá-los com formas preexistentes de lealdade e identidade de grupo. [...] [porque] os grupos tendem a se definir não pela referência a suas próprias características, mas pela exclusão, isto é, pela comparação com os “estrangeiros”. Assim, por volta do século VIII, as pessoas que viviam no que hoje se conhece

como o País de Gales estavam confinadas em seu território atrás de uma grande muralha levantada por um povo estrangeiro que as chamava de forasteiras [...]. É só depois de um longo processo que [...] [pode-se] falar em grupos humanos que preencham as características que temos atribuído à nação, isto é, a consciência de formar uma comunidade e partilhar uma cultura comum, a ligação a um território claramente demarcado, o passado comum e a vontade de decidir seu destino político. (GUIBERNAU, 1997, 58-59).

Diante do exposto, essa autora não considera que a nação seja um fenômeno puramente moderno. A forma de “conciliar” problema tão controverso é compreender que as nações modernas se constituíram como tais por meio de um longo processo de revoluções, mudanças, interações e exclusões. Nessa perspectiva, pode-se investigar acerca da forma como as comunidades se imaginaram nações, isto é, como se construiu a consciência nacional das nações modernas.

Assim, se para Renan (1997) nada de material é suficiente para explicar a formação de uma nação, para Anderson são fatores materiais que explicam como uma comunidade se compreendeu nação. Anderson (2008, 73-76) esclarece que, com o crescimento da imprensa, o latim falado na Europa – por volta do século XVI/XVII – começa a desvalorizar-se, abrindo possibilidades para a vernaculização do texto impresso. Essa vernaculização impressa põe em evidência vários dialetos, alguns, inclusive, pouco conhecidos, lançando, conseqüentemente, as bases para a consciência nacional.

De acordo com Anderson (2008, 79-82), a vernaculização dos textos impressos lançou as bases da consciência nacional de três diferentes maneiras: primeiro, criando “[...] campos unificados de intercâmbio e comunicação abaixo do latim e acima dos vernáculos falados”, ou seja, os indivíduos começaram a tomar consciência da grande quantidade de pessoas que compartilhavam das variantes de uma mesma língua sem, contudo, pertencerem todos a uma mesma comunidade (além disso, o compartilhamento dessas leituras tornava ainda mais possível a concepção da comunidade imaginada); segundo, conferindo, graças ao capitalismo tipográfico, uma outra fixidez à língua, que em sua fase impressa deixa gradualmente os contornos subjetivos de quem, em períodos anteriores, as copiava, ganhando os contornos de grupo-leitor; e, terceiro, criando, ainda graças ao capitalismo tipográfico, “[...] línguas oficiais diferentes dos vernáculos administrativos anteriores”, o que quer dizer que os dialetos mais parecidos com a língua impressa tornaram-se línguas oficiais e, em decorrência disso, marginalizaram³⁶ os demais dialetos.

³⁶ Não no sentido pejorativo comumente atribuído ao termo marginal. Esses dialetos não-impressos representavam a variante falada por determinado grupo, quase sempre desconhecida por outros grupos sociais.

Em suma, foram as línguas impressas que lançaram as bases para a consciência nacional, ainda que de forma inconsciente, como afirma o autor no seguinte enunciado: “[...] a fixação e a obtenção de um estatuto diferenciado das línguas impressas foram, em suas origens, processos inconscientes que resultaram da interação explosiva entre o capitalismo, a tecnologia e a diversidade linguística humana”. (ANDERSON, 2008, 81). Mas isso não quer dizer que, ao estabelecerem-se como línguas oficiais, elas não foram também usadas, conscientemente, segundo os interesses de manipuladores.

Diferentemente da Europa, na América, as línguas impressas nacionais tinham fundamental importância ideológica e política, além disso, todos os modelos revolucionários poderiam funcionar a partir dos modelos europeus. Isso quer dizer que a busca americana pela nação “[...] se tornou objeto de aspiração consciente, [...] (e que pôde ser) copiada por mãos muito diversas, e às vezes inesperadas”. (ANDERSON, 2008, 107).

Assim, os movimentos de independência no território americano tornaram-se modelos quando passaram a ser assunto para a imprensa. E, ainda de acordo com Anderson (2008, 124-125), desses movimentos surgiram muitos conceitos, nasceram realidades imaginadas, como os

[...] estados nacionais, instituições republicanas, cidadania universal, soberania popular, bandeiras e hinos nacionais etc., e o fim dos seus opostos conceituais: impérios dinásticos, instituições monárquicas, absolutismos, vassalagens, nobrezas hereditárias, servidões, guetos, e assim por diante.

A língua é, portanto, um constituinte essencial para a construção da ideia de nação. Ela é capaz de gerar comunidades imaginadas, desempenhando importante papel no nascimento da nação moderna, mas é

[...] sempre um equívoco tratar as línguas como certos ideólogos nacionalistas as tratam – como emblemas da condição nacional [*nation-ness*], como bandeiras, trajes típicos, danças folclóricas e similares. Basicamente, a coisa mais importante quanto à língua é sua capacidade de gerar comunidades imaginadas, efetivamente construindo *solidariedades particulares*. Afinal, as línguas imperiais não deixam de ser *vernáculos*, e, portanto, vernáculos particulares entre muitos outros. [...] A língua não é um instrumento de exclusão: em princípio, qualquer um pode aprender qualquer língua. Pelo contrário, ela é fundamentalmente inclusiva, limitada apenas pela fatalidade de Babel: ninguém vive o suficiente para aprender *todas* as línguas. O que inventa o nacionalismo é a língua impressa, e não *uma* língua particular em si. (sublinhado meu). (ANDERSON, 2008, 189-190).

Em resumo, é em torno da língua impressa que se funda a comunidade imaginada da nação moderna, é por meio dela que são imaginados os interesses comuns, estabelecidos os

contratos de governo, marcadas as fronteiras, dela também nascem os símbolos e as memórias nacionais etc. Graças à língua impressa, os contornos da comunidade puderam ser estabelecidos, reforçados.

Em crítica a essa abordagem de Anderson (2008), Guibernau (1997, 77) discorda de Anderson (2008) no que diz respeito à existência de uma língua vernácula como uma base indispensável para a criação da consciência nacional, “[...] embora, onde ela exista, facilite essa criação”. (1997, 75-77). Mas concorda que a capacidade de compreender e ser compreendido colocava os indivíduos para o lado de “dentro da margem” da nação. Enfatiza que o “[...] desenvolvimento das línguas vernáculas desempenhou um papel decisivo na criação da imagem de se pertencer a uma comunidade”, ressaltando que a consciência nacional é “[...] proveniente de valores, tradições, lembranças do passado e planos para o futuro compartilhados, contidos em uma cultura particular que é pensada e falada numa língua particular”.

Para ela, a difusão da educação – muito mais do que a vernaculização das línguas impressas –, iniciada no século XIX, foi fundamental na configuração da consciência nacional. O estado tinha grande interesse e participação na forma como as línguas vernaculares eram instituídas. Mesmo diante das resistências, as mudanças aconteciam. E o poder do estado “[...] de impor uma língua e expandi-la por meio de um sistema escolar era a chave para se iniciar a morte lenta das línguas e dos dialetos minoritários”. (GUIBERNAU, 1997, 80). Assim, quando consegue impor uma cultura e uma língua (desenvolvendo, aliado a elas, o patriotismo entre os indivíduos), o estado

[...] favorece o nacionalismo como um meio de incrementar os laços existentes entre os indivíduos. Se o estado é bem-sucedido e, além da simples conexão política, consegue desenvolver uma combinação de várias espécies de relações – econômica, territoriais, religiosas, lingüísticas (*sic*), culturais –, o estado cria a nação. No entanto, [...] [encontra-se] uma situação radicalmente diversa quando a homogeneização é apenas parcial ou não alcançada. O nacionalismo das minorias que resistem à assimilação [...] apresenta diferenças fundamentais de origem e de intenção se comparado com o nacionalismo estimulado pelo estado para criar a nação [...] Esse nacionalismo muitas vezes é definido como “nacionalismo periférico”, pois emerge não do estado, mas antes de nações incluídas num grande estado. (GUIBERNAU, 1997, 80-81).

Concluindo, a autora discorda que a existência de uma língua vernácula seja uma base indispensável para a criação da consciência nacional, porque atribuí à difusão do sistema educacional maior relevância nesse processo. (GUIBERNAU, 1997, 77). Para ela, quando o estado não consegue impor uma única língua vernácula, os nacionalismos que resistem são

diferentes dos nacionalismos estimulados pelo estado. Essa abordagem de Montserrat Guibernau se inscreve nas margens da narrativa da nação, ou seja, serve como mais uma forma de lembrar que essa consciência nacional não se desenvolve de forma homogênea e linear nas nações modernas; mesmo porque não é um processo homogêneo nem mesmo dentro do “território claramente demarcado” de uma nação. Além disso, o desenvolvimento de uma consciência nacional faz surgir também a necessidade de escrever a história dessa nação.

História que pode ser construída por meio das representações, dos símbolos. De acordo com Stuart Hall (2003, 50-57), as culturas nacionais são compostas por instituições culturais, símbolos e representações. Essas culturas constroem sentidos que organizam e influenciam a forma como os sujeitos veem a si mesmos porque são discursos. Esses discursos escrevem a história da nação. Hall seleciona estratégias discursivas, dentre muitas outras, que respondem a questão – como é contada a narrativa da cultura nacional?

A primeira delas é a própria ideia de “narrativa da nação”, que serve para definir e legitimar uma comunidade imaginada; e se constrói por meio das literaturas nacionais, da historiografia, da mídia e da cultura popular; são os símbolos e os rituais que representam as experiências compartilhadas pelos membros de uma nação. (HALL, 2003, 52).

A segunda estratégia discursiva para narrar a nação é a ênfase dada na representação das “origens”, da “continuidade”, “tradição” e “intemporalidade”. Esses são elementos essenciais do caráter nacional da comunidade imaginada, e, como tal, permanecem imutáveis, mesmo diante de todas as mudanças históricas. Segundo essa tática, as origens estão fincadas e firmes, como que inabaláveis, o que pressupõe a continuidade, a manutenção/valorização das tradições para além de qualquer época histórica. (HALL, 2003, 53).

A “invenção da tradição” é a terceira forma de contar a história da nação, destacada por Hall. Essa prática tem como objetivo padronizar normas, regras e valores, serve também para “doutrinar”, ensinar determinadas práticas sócio-culturais. Algumas tradições foram inventadas há pouco tempo, mas ostentam o peso da antiguidade. (HALL, 2003, 54).

Outra estratégia usada para narrar a comunidade imaginada é a do “mito fundacional”. Serve para caracterizar/representar nacionalmente a origem de uma nação: ele é uma estória “[...] que localiza a origem da nação, do povo e de seu caráter nacional num passado tão distante que eles se perdem nas brumas [...] de um tempo ‘mítico’. [...] [Assim, os mitos] fornecem uma narrativa através da qual uma estória alternativa ou uma contranarrativa [...] pode ser construída”. (HALL, 2003, 54-55).

A última das estratégias discursivas elencadas é a ideia de que a identidade nacional é muitas vezes baseada na crença de um “povo puro” (ou *folk* puro) e/ou “original”. Uma base em que se assenta tanto a relação entre a identidade e a alteridade quanto as oposições entre o “Eu” e o “Outro”, o “nacional” e o “estrangeiro”. É verdade que a nação se constrói nas margens, mas o perigo está no tipo de margens que essas aporias podem criar, a começar pela legitimação dos estereótipos baseados em discursos centralizadores e excludentes, conforme discutir-se-á na segunda parte deste trabalho.

2.2.1 A consciência de si: a problemática da identidade nacional

Segundo Bauman (2005, 17-19), as identidades comumente são associadas a dois tipos de comunidades: no primeiro tipo, os membros convivem juntos em uma “ligação absoluta”, isto é, são as comunidades de vida e de destino; e, no segundo tipo, aquelas comunidades que são fundidas “unicamente” por uma série de princípios ou ideias. Para ele, a identidade só surge como uma “questão”, um “problema”, quando expostas às comunidades do segundo tipo, mas apenas porque existe mais de uma “ideia” para manter esses membros unidos. É nesse conflito de ideias, em meio a um mundo diversificado e multicultural, que as identidades buscam por confirmações, identificações, enfim, pelo “pertencimento”.

Mas tanto a ideia de “pertencimento” quanto a ideia de “identidade” são identificações negociáveis e revogáveis. Por isso, as atitudes e decisões dos indivíduos são determinantes para manter firmes essas duas ideias. De acordo com Bauman (2005, 18-19), o mundo a nossa volta “[...] está repartido em fragmentos mal coordenados, enquanto as nossas existências individuais são fatiadas numa sucessão de episódios fragilmente conectados”.

Opinião compartilhada por Stuart Hall (2003, 7-9). As discussões propostas por ele em **A identidade cultural na pós-modernidade** baseiam-se na hipótese de que as velhas identidades (fixas, “una”) estão em crise, e novas identidades estão surgindo, fragmentando o sujeito moderno; essas “novas” identidades surgem descentradas – deslocadas ou fragmentadas. Vale ainda lembrar que esse deslocamento acontece de modo duplicado, ou seja, há tanto um deslocamento de seu lugar no mundo social e cultural quanto de si mesmo.

Para explicar como esses deslocamentos começaram a surgir, ou como se tornaram mais evidentes, Hall (2003, 10-13) distingue três diferentes concepções de identidade. A primeira, o “sujeito do Iluminismo”, fundamentava-se na concepção de pessoa humana como

um ser completamente unificado, centrado, racional e consciente de seus atos. O “centro” era um núcleo interior (contínuo, ou idêntico ao indivíduo, ao longo de sua existência), que nascia junto com o sujeito e com ele se desenvolvia. Já na segunda concepção de identidade, o “sujeito sociológico”, percebe-se a importância dos valores e símbolos mediados nas relações com outras pessoas e toma-se consciência de que aquele “núcleo interior” não era autônomo nem autossuficiente, uma vez que esse tipo de sujeito refletia as complexas mudanças do mundo moderno; é na interação entre o eu e a sociedade que as identidades são formadas. O terceiro tipo de sujeito, o “pós-moderno”, é entendido como aquele que não tem uma identidade fixa, permanente ou essencial; esse sujeito é resultado de seu tempo – isto é, de sociedades definidas pela “diferença”, por variadas “posições de sujeitos”, por descentramentos. (HALL, 2003, 17).

Esses descentramentos dão lugar às margens, e as complexas contradições que existem dentro das convenções começam a ficar visíveis. As fissuras da suposta homogeneidade cultural também começam a aparecer, e, nesse contexto, as identidades também são concebidas a partir de suas existências contextualizadas (da “diferença”), ou seja, por gênero, classe, raça, etnia, opção sexual, formação educacional, função social etc. (HUTCHEON, 1991, 85-86). Veja-se o fragmento abaixo:

(Antes que o livro acabe: nossa literatura não tem palmeira onde canta o sabiá; não tem virgens dos lábios de mel e de olho de própolis; vidas secas ou senhores de engenho. nem (*sic*) pequenos nem grandes sertões: riobaldo: veredas. Não, nada disso, nonada, não.

Somos esquizóides e urbanóides [...]. Fica, assim, pois, explicado por que não escrevemos o Grande Romance Brasileiro e sim este pequeno romance in/vulgar, o romance de todos – de todos nós, pelo menos. Escrever é muito perigoso: somos um país invadido, invadidos pelos outros, na rua, no elevado, no ônibus, em casa – e resistir aos invasores é um dos usos da liberdade enfim encontrada e companheira.)

[...]

[...] Há quem se submeta e mesmo se acostume ao cotidiano, e há os fugidores (*sic*) que se esforçam para reinventar um outro quotidiano.

(Quem disse que ficção é mentira? Nada mais verdadeiro: não acreditem em nada disso.)

Pois nesta tragédia levada pela mão do destino e arrastada pelo desatino – ou nesta comédia provocada pelo acaso e inspirada pelos caosmos (*sic*) – eu, o autoproclamado Kid Skizofrenik, venho tentando representar o meu papel, o papel de narrador, personagem, profeta ou palhaço. Sim, pintei o rosto como os índios guerreiros, as senhoras cansadas e os artistas dos picadeiros – “vão começar as convulsões e arrancos, sob os velhos tapetes estendidos”. Que não se exija de mim uma outra performance: seria papelão, papel de bobo. Eu quero ser autor.

[...]

Anônimo e perdedor [...], alegre e sofredor [...], ao redigir a verdadeira biografia do Capitão Poeira, escrevi minha própria e falsa autobiografia. Minha, nossa, sua: os pronomes pessoais possuem vasos intercomunicantes. (sublinhados meus). (COSTA, 1996, 202-204).

Esse “in/vulgar romance de todos nós” é uma alegoria da sociedade e do sujeito pós-moderno. Note-se que ele inicia um processo de (des/re)construção da sociedade brasileira a partir da subversão (no interior) de modelos “universais”. Esse processo parte da problemática do gênero textual e discursivo (o romance moderno *versus* o pós-moderno) e da crítica literária contemporânea (canônico *versus* “marginal”): no romance em questão não há o ufanismo utópico nem a glorificação da natureza nacional, porque os brasileiros de hoje são “urbanóides”, a natureza perde espaço para os edifícios e os sujeitos acompanharam essas mudanças – sejam eles índios ou sertanejos.

Segundo Hutcheon (1991, 222), os romances pós-modernos questionam os pressupostos do passado com referência à redação de “romances”, assim como já foram contestados os pressupostos do século XIX sobre a redação da “história” narrativa. Para ela, nem um dos dois atos pode ser considerado neutro, mesmo porque os dois questionam a prioridade do sujeito.

A “negação” aparece, também, por meio da oposição de ideias: “Grande Romance Brasileiro” *versus* “pequeno romance in/vulgar”. Ou da simples grafia de palavras: “quotidiano” *versus* “cotidiano”. Em seguida, aparece o retrato de uma sociedade problemática: “um país invadido”, “sujeitos invadidos”. Uma sociedade em crise, com frágeis fronteiras entre o público e o privado.

O sujeito, portanto, é o reflexo dessa sociedade: “esquizóide”, esquizofrênico (como o próprio sobrenome do narrador – SKIZOFRENİK – sugere). São identidades construídas com base na “negação”, na “submissão”, no “hábito”, na “reinvenção”, na “comparação/diferença”. Um indivíduo descentrado, fragmentado (“venho tentando representar o meu papel, o papel de narrador, personagem, profeta ou palhaço”, mas “que não se exija de mim uma outra *performance*: seria papelão, papel de bobo. Eu quero ser autor”). Como comentado anteriormente, o narrador desse romance – Kid Skizofrenik – é também personagem e um dos autores, ou talvez seja um autor fragmentado em vários³⁷, que atua como narrador, autor(es) e protagonista.

Linda Hutcheon ressalta que a experiência do “des-centramento” pós-moderno se reflete em seus produtos culturais, como em romances, por exemplo. Leia-se o seguinte trecho:

³⁷ Tal como sugerido no seguinte trecho do romance: “Sim, descobri a senhora liberdade! E essa nova descoberta da América, o mundo (ele não será mais o mesmo daqui pra (*sic*) frente) deverá ao vosso inquieto e múltiplo narrador chamado Kid Skizofrenik ou Fran Klein ou Capitão Poeira ou Cláudio C. ou Flávio Vian ou Ismael Geraldo Grey ou Francisco d’Avenida ou Wittgenstein de Oliveira ou Bustrefedon Infante Gatica ou outros que mais foram ou tenham aparecido e desaparecidos (*sic*)”. (sublinhados meus). (COSTA, 1996, 202).

O movimento da diferença e da heterogeneidade para a descontinuidade é um elo que pelo menos a *retórica* da ruptura não demorou a estabelecer à luz das contradições e dos desafios do pós-modernismo. A continuidade narrativa é ameaçada, usa-se e abusa-se dela, inserida e subvertida [...]. As estruturas de fechamento narrativo do século XIX (morte, casamento; conclusões ordenadas) são minadas por esses epílogos pós-modernos que colocam em evidência a maneira como, enquanto autores e leitores, [...] [eles *produzem* o fechamento. [...] Do ponto de vista da teoria, Derrida afirmou que o fechamento não é apenas indesejável, mas chega até a ser impossível, e o fez numa linguagem de complemento, de margem e de procrastinação. (HUTCHEON, 1991, 86-87).

O equilibrista do arame farpado termina com as considerações do autor-narrador-personagem. Ele conclui a narrativa comentado o quanto está incerto sobre a vida, o futuro e o passado, e sua própria existência. Em seguida, retoma a história (ou começa uma outra) e o livro termina com a frase: “Não teve mais história, não”. (COSTA, 1996, 205).

Conforme acima mencionado, é na “diferença”, na “descentralização” que a identidade surge como um problema. Para Bauman (2005, 21-22), ela só pode ser revelada aos indivíduos como algo a ser inventado e não descoberto, como um “objetivo”, como um processo que começa a partir de um ponto escolhido. Esse ponto pode ser a identificação com um “lugar” – a “comunidade”. Segundo Santos (1997, 28-29), a identidade se estabelece em um espaço *entre* o narrar e o ser narrado. Já Guibernau (1997, 82-83) ressalta que a procura da identidade inclui a necessidade de pertencer a uma comunidade.

Guibernau (1997, 83-86) afirma que a “continuidade no tempo” e a “diferenciação dos outros” são os critérios fundamentais de definição da identidade e, além disso, são elementos fundamentais da identidade nacional. O primeiro elemento é resultante da concepção de nação como uma entidade historicamente enraizada e que se projeta para o futuro; nesse contexto, é preciso ser membro, estar incluído no grupo para participar e entender. Mas no caso do segundo critério, a diferenciação “[...] provém da consciência de formar uma comunidade com uma cultura partilhada, ligada a um território determinado, elementos que levam à distinção entre membros e ‘estrangeiros’, ‘o resto’ e ‘os diferentes’”.

Conforme afirma essa autora, é no interior da cultura (e nas suas margens, de acordo com Bhabha (1998)) que a identidade é “criada” – “inventada”, “narrada”. (GUIBERNAU, 1997, 85-86). Não é algo que nasça com o indivíduo, a(s) identidade(s) nacional(is) são formadas e transformadas no interior da representação. (HALL, 2003, 48). Guibernau enfatiza que os símbolos e os rituais são fatores decisivos na criação da identidade: “A consciência de formar uma comunidade é criada através do uso de símbolo e da repetição de ritos que dão força aos membros individuais da nação”. (GUIBERNAU, 1997, 91-93).

Para finalizar, é necessário enfatizar que as “[...] *nações modernas são, todas, híbridos culturais*”. (HALL, 2003, 62). Portanto, as identidades nacionais são, também, híbridos culturais. Sua construção é um processo tanto pessoal quanto coletivo, em que cada indivíduo se define a partir de um “nós”, e estabelecendo a diferença a partir dos “outros”. Essa construção inclui procedimentos de escolha e/ou exclusão, que correspondem às necessidades de identificação, reconhecimento e “pertencimento” dados pelos símbolos e rituais, e que permanecem presentes no inconsciente coletivo. (PESAVENTO, 1998, 18).

2.3 A COMUNIDADE IMAGINADA DA MODERNA NAÇÃO BRASILEIRA: SOBRE SUAS ORIGENS

Os principais aportes teóricos sobre a problemática da nação moderna têm suas bases na história social e antropológica europeia, as discussões aprofundadas sobre a questão no âmbito nacional são ainda recentes, se comparadas às desenvolvidas acerca da história do nacionalismo europeu e norte-americano. No cenário sul-americano, os estudos baseiam-se em marcos de origem, de fundação, como, por exemplo, a história da colonização, das lutas revolucionárias e pela independência de um país. No caso específico do Brasil, o processo de independência é determinante para a compreensão da “escrita” do nacionalismo brasileiro.

“Escrita” porque, assim como afirma Anderson (2008, 190), foi a língua impressa que inventou o nacionalismo. E falar do processo de formação da nação brasileira é relembrar o seu percurso histórico ainda recente (uma ferida aberta), desde a colonização portuguesa e os conflitos por território, seja entre portugueses e autóctones, seja entre portugueses e franceses/holandeses etc., além do violento sistema escravagista, da luta pela independência, até às revoltas populares e reviravoltas políticas ao longo dos séculos XIX e XX. Mas é, sobretudo, falar de literatura. A língua impressa tem papel importante na tarefa de “imaginar” essa comunidade e, vale enfatizar que, seus contornos e suas margens foram delimitados, em sua maior parte, pela produção literária.

É a chamada literatura de viagem, ou literatura de informação, quem primeiro define a Colônia (sob o ponto de vista do colonizador, vale dizer). Esses escritos apresentam descrições da terra e do homem. São esses mesmos registros que servem de fonte a historiadores e antropólogos que buscam compreender o indivíduo em certo período, e, no caso brasileiro, o ponto de vista do colonizador/de estrangeiros foi a única fonte durante um

longo tempo. Por isso, os escritos da historiografia literária e da prosa/poesia literária, produzidos por pessoas nascidas no Brasil Colônia, contêm muitos indicadores da busca pelo “caráter” próprio da terra, por aquilo que a individualizaria, diferenciando este de outros países/nações.

Segundo Weber (1997, 25-52), são três estrangeiros – Friedrich Bouterwek, Simonde de Sismondi e Ferdinand Denis –, que primeiro ofereceram (ainda que fazendo apenas referências a alguns autores da Colônia³⁸)

[...] aos românticos, e posteriores, o recorte de um *corpus* primordial da literatura brasileira, que seria organizado em função da perspectiva nacionalizante; e permitiram a construção, pelos românticos, de uma história imemorial da nacionalidade, que seria constantemente revivida pelos pósteros. (1997, 27).

Weber ressalta o significativo papel dos românticos na afirmação dos nomes de Bouterwek e Sismondi, pois antes do Romantismo não havia terreno fértil (por conta das condições históricas) para fecundar a questão da nacionalidade brasileira na consciência dos europeus ou dos colonizados. As condições históricas favoráveis ao nascimento dessa consciência começam a surgir a partir do processo de Independência e da criação do Estado nacional brasileiro. Isso porque o contexto social e histórico³⁹ do Brasil Colônia (antes da Independência e da criação do *Estado nacional* brasileiro) não era propício à discussão sobre a nacionalidade, o que sugere que a concepção de nação, “[...] assim como normalmente entendida, articulada em torno de um Estado formalmente constituído, é fruto das revoluções burguesas, e não uma concepção a-histórica, como a ideologia nacionalista tenta fazer crer”. (WEBER, 1997, 28-29).

O sistema escravista era lucrativo tanto para a Metrópole quanto para os senhores de escravos. As mudanças iniciadas pela Independência possibilitavam “pensar” no nacional e no que ele significava para europeus e colonizados. Assim, a historiografia de Bouterwek e

³⁸ Bouterwek e Sismondi historiaram a literatura portuguesa, destacando autores nascidos no Brasil Colônia. Segundo Weber (1997, 26): “[...] Na ótica do Romantismo, especificamente, e na historiografia literária de vezo nacionalizante, que persistirá após o Romantismo, esses autores representaram um duplo papel: criaram a historiografia literária brasileira não pelo que afirmaram mas pelo que deles se afirmou, à medida que neles se identificava a fixação de um possível *corpus* literário **nacional** pela indicação da origem dos autores; concomitantemente, a citação dos “brasileiros”, por parte desses “precursores”, possibilitava a construção, pelos românticos, de uma **história literária** que projetava a nacionalidade ao passado remoto, característica de uma ideologia que busca, pela projeção dos interesses específicos do presente ao passado, a sua legitimação para além da própria história, como se sempre tudo tivesse sido assim”.

³⁹ O “pacto colonial”, estabelecido pelos limites do escravismo, garantia a não participação dos senhores de escravos em empreendimentos que defendessem a autonomia, a liberdade ou a igualdade da população colonial. A questão da nacionalidade só pôde ser pensada após a ruptura desse pacto, quando os mesmos senhores de escravos buscaram construir uma “nação” da forma como imaginada pelos setores governamentais. Porque, nesse caso, lhes convinha a ruptura do pacto colonial.

Sismondi refletia a nacionalidade brasileira a partir do momento que foi lida como tal. Ou seja, a leitura que os escritores românticos (e também historiadores posteriores) fizeram desses textos historiográficos representam muito mais os interesses de quem os leu do que a intenção de quem os escrevera.

Portanto, a responsabilidade do despertar da nacionalidade brasileira na consciência dos europeus e dos colonizados recai sobre o Romantismo. O texto de Ferdinand Denis (**Resumo da história literária do Brasil**, publicado em 1826) tem sido apontado, nas leituras realizadas pelos românticos e historiografia literária em geral, como um texto fundamental para a reflexão da nacionalidade literária, porque, além de ser o primeiro a indicar a nacionalidade *possível* da literatura produzida no país, também assume o papel de *manifesto* do nacionalismo literário brasileiro. Denis elegeu o par índio/natureza como índice particularizador do nacional, fórmula constantemente adotada pelos românticos. Segundo Weber (1997, 35), os índices da nacionalidade literária apontados por Denis⁴⁰ são, praticamente, os mesmos adotados pela historiografia literária romântica (Gonçalves de Magalhães enfatiza o modelo de Denis). Ou seja, os modelos de leitura empreendidos pelos românticos baseiam-se na proposta de Ferdinand Denis. É, assim, que a França e os ideais franceses passam a povoar os projetos ideológicos do Brasil já independente.

O conceito de nação, baseado nos índices da nacionalidade, dados por Denis, jamais foi questionado pela historiografia romântica, e, assim, nação e Estado (e não Estado nacional) são tratados como sinônimos. Cabe à crítica e à historiografia literárias estabelecer essa diferença; e, à imprensa, cabe a missão de consolidar a construção da nação por meio da literatura. (WEBER, 1997, 35). Gonçalves de Magalhães participa dessa empreitada ao escrever os seus **Opúsculos históricos e literários**, publicado em 1836. Ele diz que é necessário chamar a atenção da mocidade brasileira para o estudo dos documentos esquecidos da glória literária, para produzir novos escritos originais, que melhor expressem os sentimentos, a religião, as crenças e os costumes do povo e, é claro, que melhor revelem a nacionalidade do país.

Lembra que nenhum brasileiro tem se ocupado de tais questões, e cita o nome dos historiadores estrangeiros – Bouterwek, Sismondi e Denis – que “[...] alguma coisa disseram (*sic*)”. (MAGALHÃES, 1865, 245). Enfatiza, ainda, o importante papel dos ideais iluministas e da Revolução Francesa para o processo de Independência do Brasil, e o caráter “copista” (imitador) da literatura produzida até o final do século XVIII, quando os jovens, em estudo ou

⁴⁰ Ao tratar dos seus índices particularizadores, Denis adotava a seguinte metodologia: o levantamento do *corpus* da literatura “brasileira” e o estudo desse *corpus* sob o prisma da nacionalidade. (WEBER, 1997, 35).

a passeio pela Europa, importavam os modelos europeus e os espalhavam na Colônia. Para Magalhães, é no começo do século XIX que a literatura começa a desprender-se das amarras da imitação, ganhando novo aspecto graças às mudanças trazidas pelas recentes reformas (Independência, criação do Estado nacional). Nesse contexto de mudanças,

[...] Uma só idéa absorve todos os pensamentos, uma idéa até então quase desconhecida; é a idéa da pátria; ella domina tudo, e tudo se faz por ella, ou em seu nome. Independencia, liberdade, instituições sociaes, reformas politicas, todas as criações necessarias em uma nova Nação, taes são os objetos que ocupam as intelligencias, que attraiem a attenção de todos, e os unicos que ao povo interessam⁴¹. (MAGALHÃES, 1865, 263).

Para Gonçalves de Magalhães (1865), a Independência do país e o acordo que torna a ex-colônia portuguesa um Estado nacional influencia, de forma determinante, no modo de pensar do povo e na forma de produzir literatura.

Outro importante fator de influência é a questão da *língua nacional*. Segundo alguns historiadores do século XVIII-XIX, a língua comum – Portugal, Brasil – seria um fator complicador para a afirmação da identidade nacional, “[...] reforçada pela própria ideologia nacionalista romântica europeia (*sic*), de ‘uma só língua, um só povo’”. (WEBER, 1997, 39).

A língua comum poderia colocar em xeque a ideia de nação, recentemente adquirida, mesmo com os índices diferenciadores (índio/natureza). A língua, nesse contexto, ganha tratamento dúbio dos escritores:

[...] ela, ideologicamente, do ponto de vista dos autores brasileiros, não poderia assumir maior importância como índice de nacionalidade, pois apontaria justamente para a negação dessa nacionalidade; no entanto, utilizada por portugueses como critério de identificação entre as literaturas brasileira e portuguesa, sob o signo desta última, precisava ser desqualificada, pelos brasileiros, como critério válido de constituição de identidades. [...] Varnhagen é um exemplo, [...] [de quem tentou] indicar a sonoridade específica do Português no Brasil e a existência de um vocabulário estranho a ouvidos portugueses; [...] [tentou-se também] indicar que o clima haveria de influir sobre a língua [...]. (WEBER 1997, 39-40).

Essa discussão sobre a dubiedade da identidade linguística dá origem a uma outra: a do “sentimento íntimo” da língua portuguesa falada no Brasil. E, apesar das posturas distintas⁴² a respeito da importância da língua no processo de construção da identidade

⁴¹ Citação fiel ao texto original.

⁴² “[...] Magalhães, em 1836, ainda propunha a nacionalização literária, condenando os árcades pela imitação dos portugueses”. Santiago Nunes Ribeiro, em 1843, “[...] a atestava, abrindo espaço, além disso, com a inversão da tese de Magalhães e com o alerta de que não se exigisse de um século aquilo que ele não poderia dar, [...] [e] que se contemplassem os próprios árcades como **nacionais**: ‘A poesia do Brasil é filha da inspiração Americana. A inspiração não pode ser comunicada por nenhuma espécie de educação científica, ou estética’”. Já Joaquim

nacional brasileira, chegam a conclusões semelhantes, isto é, que a questão da língua comum não deveria ter grande importância, pois o mais importante é a natureza, o indígena, o princípio íntimo, o caráter nacional. (WEBER, 1997, 40-41).

Assim, enquanto alguns condenam a imitação neoclássica, outros buscam compreendê-la como parte do processo de construção da identidade nacional na literatura brasileira. Weber (1997, 45-47) cita o caso Cooper⁴³-Alencar para mostrar a dificuldade em que se encontravam os românticos, uma vez que, se assumissem a consciente imitação dos modelos estrangeiros, seria o mesmo que negarem-se como “nacionais”.

Sobre a polêmica da nacionalidade em Cooper e Alencar, Bellei (1992) afirma que, aceito o fato de que a obra de ambos apresentam, em doses parecidas, diferenças e semelhanças, o que se deve definir é como as semelhantes técnicas narrativas utilizadas definem ideologias culturais específicas para culturas diferentes, isso porque

[...] ambos os escritores “[...] misturam, em graus diferentes, flor e fruto, mito e história. É preciso, pois, saber de que forma esses dois discursos aparecem e se misturam nos dois escritores como modo ficcional característico para, em um segundo momento, tentar apreender o que dizem. [...] os dois escritores utilizam, embora em grau diverso, o mesmo modo ficcional histórico-mítico para a expressão de ideologias diversas. (BELLEI, 1992, 29-30).

No caso de Alencar, o mito final de Tamandaré (no romance **O Guarani**) suplementa “[...] o discurso histórico do massacre do selvagem e da negação da harmonia entre as raças”. (BELLEI, 1992, 31-32). Segundo o crítico, o final desse romance de Alencar é tanto mitológico quanto compensador do discurso histórico, pois, ainda que não haja garantia de salvação e de união racial, há a esperança levantada pelo mito de Tamandaré. Em Cooper, a relação de dependência entre mito e história é semelhante à empregada por Alencar, com a diferença de que o norte-americano atua no esforço para produzir e legitimar a diferença, enfatizando particularmente a distinção e a separação clara de fronteiras; enquanto Alencar insiste no apagamento da diferença e na necessidade de combinar elementos radicalmente diversos. (BELLEI, 1992, 31-32).

Apesar das técnicas semelhantes adotadas pelos dois romancistas para construir uma mitologia que se apresente como compensadora da história, os mitos construídos por ambos

Norberto “[...] retomaria F. Denis e Magalhães e reafirmaria a imitação [...]. Para a condenação utiliza, juntamente com o argumento da imitação greco-romana, um dos índices da nacionalidade freqüentemente (*sic*) apontados – a religião, inserindo-a no contexto da própria imitação dos clássicos: ao politeísmo greco-romano, implícito na estética *árcade*, contrapõe o cristianismo civilizador dos conquistadores, lamentavelmente esquecido, ao seu ver, pelos poetas neoclássicos”. (WEBER, 1997, 43).

⁴³ James Fenimore Cooper, escritor norte-americano do início do século XIX. Escreveu novelas e romances, sua obra mais famosa é o romance **O último dos moicanos**, de 1826.

têm sentidos diferentes, correspondendo a diferentes ideologias culturais. De acordo com Bellei (1992, 33), o problema

[...] proposto pelo discurso histórico é o mesmo para os dois escritores e pode, esquematicamente, ser enunciado da seguinte forma: a prática da convivência entre o mesmo europeu e o outro indígena resulta na aniquilação do último pelo primeiro. A esse problema responde o discurso mítico com uma solução ideológica que afirma a possibilidade de convivência sem aniquilação. Mas, enquanto em Alencar a convivência ocorre na medida em que se afirma a ideologia da conciliação a qualquer preço, em Cooper a convivência se torna possível na medida em que se afirma a possibilidade da coexistência pacífica de diferenças que, paradoxalmente, não implica a perda de identidade dos elementos diferentes.

Pode-se, então, afirmar que, independente do grau de imitação, a literatura romântica foi quem primeiro problematizou a questão da identidade nacional na literatura brasileira, contribuindo para a representação do então instituído *Estado nacional* como a *Nação brasileira*.

Para Veloso (1999, 71-72), a obra de Alencar é o melhor exemplo de projeto (missão) que documenta e descreve a natureza, hábitos e costumes do país, pois sua obra “[...] buscava abarcar a totalidade e diversidade da sociedade e das manifestações culturais brasileiras”. Nos textos teóricos, sua preocupação é com a ampliação do repertório da língua nacional, incorporando neologismos, indigenismos, buscando uma linguagem mais próxima do coloquial. Reconhece-se, portanto, o importante papel da prosa romântica na construção da nacionalidade brasileira. É a historiografia literária brasileira, produzida durante o Romantismo, dando seus primeiros passos independentes, quem aponta a preocupação com o nacional, mostrando ser a literatura então produzida a “[...] ‘expressão dos Estados nacionais’ por excelência, comprometida que estava com o projeto da nacionalidade. Por isso a literatura, sempre pronta a abraçar causas e ideais, é dotada de um caráter militante, documental”. (VELOSO, 1999, 71).

Como missão, o projeto de construção da nação não é apenas imaginado, mas também articulado conscientemente, tanto que é retomado após o Romantismo. Reavaliando os ideais de nacionalidade propostos pelos românticos, Machado de Assis afirma que o primeiro traço que se encontra ao examinar a literatura nacional de seu tempo é um “certo instinto de nacionalidade”. Ele destaca que as produções literárias buscam vestir-se com as cores do país, e que esse “certo instinto” pode ser percebido até nas manifestações de opiniões. (ASSIS, 2012, 1).

Após reconhecer a presença desse “instinto de nacionalidade” na literatura brasileira, examina se há aqui as condições e os motivos históricos para uma nacionalidade literária. E afirma que, quanto ao índio, é errado elevá-lo à condição máxima da literatura, mas é também errado excluí-lo. Considera errônea também a opinião de que “só” se pode reconhecer um “espírito nacional” em obras que tratem de assunto local. Para ele,

[...] não há dúvida que uma literatura, sobretudo uma literatura nascente, deve principalmente alimentar-se dos assuntos que lhe oferece a sua região; mas não [...] [estabeçam-se] doutrinas tão absolutas que a empobrecam. O que se deve exigir do escritor antes de tudo, é certo sentimento íntimo, que o torne homem do seu tempo e do seu país, ainda quando trate de assuntos remotos no tempo e no espaço. (ASSIS, 2012, 3).

Em suma, de acordo com o autor, a “receita” está na mediação, no equilíbrio: é possível falar da “cor local” e exprimir um “sentimento íntimo” sem, contudo, fugir à originalidade, simplicidade de estilo e escrita, e aos temas gerais, enfim, de produzir uma literatura local e universal ao mesmo tempo. Segundo Weber (1997, 57), duas questões podem ser inferidas do texto de Machado de Assis, a primeira é que

[...] fica claro que o seu horizonte discursivo, em 1873, ainda é aquele desenhado pelo Romantismo [...]. Afinal, no texto de Machado de Assis é possível encontrar-se a maioria dos índices da nacionalidade literária cunhados pelos românticos: é a cor local, é o indigenismo, é a natureza, dados que lhe possibilitam construir uma das suas linhas de continuidade da literatura brasileira, a se estender de Santa Rita Durão e Basílio da Gama a Gonçalves Dias, Magalhães e Pôrto-Alegre.

A segunda questão, segundo Weber, é que Machado de Assis retoma a discussão iniciada pelos românticos, ou seja, o certo “instinto de nacionalidade” substitui o “sentimento íntimo”. Mas Weber enfatiza que a crítica machadiana não reproduz o discurso romântico de modo acrítico, pois da mesma forma que o reconstrói também o “destrói”⁴⁴ em sua exclusividade. Portanto, segundo Weber (1997, 60-62), pode-se situar o texto de Machado de Assis entre o Romantismo, que lhe serve de ponto de partida e com quem dialoga, e o Realismo. Esse “instinto de nacionalidade” seria, portanto, a passagem; a sua não é mais a nação dos românticos – da cor local –, mas também o é porque não a descarta; a nação de Machado de Assis é ainda a nação que estava sendo forjada na década de 1870.

⁴⁴ Vale ressaltar que, discorda-se, neste trabalho, da afirmativa de que o texto machadiano reconstrói e “destrói” o discurso romântico em sua exclusividade, segundo afirma Weber (1997, 60-62), pois considera-se aqui que Machado de Assis, a seu modo, ironiza a ideia de “instinto de nacionalidade” e a avalia como um entrave à originalidade de temas e abordagens literárias.

Essa abertura na concepção machadiana da nacionalidade pode ser justificada pelas mudanças iniciadas com a Independência do país. A década de publicação desse ensaio (“Instinto de nacionalidade”, em 1873) é, também, o período de significativas rupturas na política, economia e cultura brasileiras. A geração de escritores literários da década de 1870 reage contra as chamadas “brumas do Romantismo”. (VELOSO, 1999, 75-88). De modo geral, a Abolição, a Proclamação da República, além da introdução, no Brasil, de teorias e ideias que marcam o início da modernidade histórica e cultural na Europa (como o positivismo de Comte, o evolucionismo de Darwin e Spencer, o intelectualismo de Taine), aceleram e espalham os debates sobre as questões nacionais e os sujeitos sociais e, nesse contexto, mais do que nunca, a literatura “[...] torna-se instrumento de ação política, o meio de difundir os ideais laicos, progressistas e liberais, função social que exerce abertamente, rompendo com o que restava de Romantismo subjetivista, lírico e idealizado [...]”. (VELOSO, 1999, 77).

No entanto, para Veloso (1999, 95), é o Modernismo que “[...] representa um modo novo de interpretar o povo, a cultura e a nação brasileira”. A prática dos manifestos é um dos meios de organizar e nortear as maneiras de interpretar o povo, a cultura e a nação brasileira. Seja de modo crítico: por exemplo, por meio da “redescoberta” do Brasil (por Oswald de Andrade com o Manifesto da Poesia Pau-Brasil, em 1924); ou objetivando desenvolver o “sentimento de unidade” no Nordeste (como queria Gilberto Freyre com o Manifesto Regionalista de 1926); ou ainda “devorando” a cultura do outro, como alardeava o Manifesto Antropófago, de 1928, de Oswald de Andrade. Seja ainda de modo a-crítico: como a proposta de um nacionalismo primitivo, ufanista (tal como sugerido pelo Grupo Anta no Manifesto do Verde-Amarelismo, de 1926).

Todas essas tentativas de “dizer” o local/regional/nacional produziu obras exemplares do modernismo nacional, que interpretam o povo, a cultura e a nação brasileira: José Lins do Rêgo, Rachel de Queiroz, Graciliano Ramos, João Guimarães Rosa, Jorge Amado são alguns desses representantes. O projeto-síntese dessas tentativas modernistas de dizer o nacional, por meio do regional, do étnico, cultural e religioso, pode ser observado no paródico romance **Macunaíma**, de Mário de Andrade. De acordo com Veloso (1999, 112), a questão da cultura brasileira é tema de pesquisa, análise e missão na obra de Mário de Andrade, que age como um ator que “[...] encarna e personifica a figura do homem público, a partir da luta que empreendeu para a construção e implementação de um projeto coletivo de âmbito nacional, perseguindo sua missão de tornar o brasileiro um cidadão consciente, partícipe do projeto de construção da nação”.

No intuito de elaborar essa concepção de cultura brasileira que represente o caráter próprio da nação, a obra desse modernista baseia-se na pesquisa do folclore e da diversidade cultural, das origens, da linguagem. A síntese nacional – das três etnias e culturas – apresentada em **Macunaíma** não significa somatório das partes, mas dialética das diferenças.

Essa proposta, da dialética das diferenças é tema recorrente, ainda, na produção literária da segunda metade do século XX e primeira década do século XXI. Barbieri (2003) denomina a prosa brasileira dos anos 1970 a 1990 de “ficção impura”. E pode-se afirmar que assim continua. Dada a sua diversidade de estilos, a profusão de temas e reinvenções linguísticas não é possível pensar essa produção em prosa de modo homogeneizado. Mas dessa ficção impura, interessa aqui as que problematizam a questão da nação e da identidade nacional, como é o caso da problemática da identidade-projeto evidenciada na obra da escritora Ana Miranda, questão que será analisada a seguir.

II PARTE – ANÁLISE TEXTUAL E DISCURSIVA

Se queres ser universal, começa por pintar a tua aldeia.
Liev Tolstói

CAPÍTULO 3 – SOBRE A AUTORA, OS PROJETOS NACIONALISTAS E O ESPAÇO DEDICADO AOS CENÁRIOS HISTÓRICOS

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

Ana Miranda

Encerrou-se a primeira parte deste trabalho afirmando-se que a prosa brasileira produzida nas duas últimas décadas do século XX e primeira década do século XXI é uma ficção impura⁴⁵. Impura porque, partindo dos anos 70, 80 e 90, a prosa desde então produzida é híbrida. De modo geral, o romance é o gênero textual e discursivo que melhor compreende esse caráter híbrido da ficção contemporânea, principalmente, porque ele agrega uma série de outros gêneros: a biografia, a fábula, a carta, o diário etc. No contexto hodierno, os romancistas vivem em meio à diversidade dos sistemas semiológicos, sendo expostos à ação dos meios de comunicação e informação. A impureza, portanto, é o resultado de todas essas influências, ou seja, a prosa do período analisado por Barbieri (2003, 20-21), mas também das décadas seguintes, é uma ficção marcada pela diversidade de gêneros, estilos e discursos.

Ainda de acordo com Barbieri (2003, 29-51), um dos elementos que marca a produção do período observado é o fenômeno mercadológico. No cenário brasileiro, data da década de 1980 a presença do nome de ficcionistas estreantes nas listas dos livros mais vendidos, a escritora Ana Miranda é um exemplo. Na década seguinte, o fator mercadológico acentua-se. A ficção desse período

[...] apresenta traços marcantes do empenho do ficcionista em resgatar da massa indiferenciada do público mais e mais leitores ativos e prontos a partilhar o jogo literário. [...] os ficcionistas atuais se empenham em atrair leitores expostos ao bombardeio dos meios de comunicação de massa. O discurso narrativo não mais oculta o diálogo que dentro dele se instala com as formas de expressão próprias desses meios e a linguagem literária em fase de mutação. (BARBIERI, 2003, 33).

⁴⁵ Segundo as pressuposições de Barbieri (2003). Mas é preciso esclarecer que o propósito de Barbieri (2003, 14-15) é “[...] investigar parte da produção da prosa narrativa de ficção no Brasil dos anos 80, verificando antecipações nas vertentes dos 70 e observando derivações pelos 90”. Devido à amplitude do *corpus*, a autora seleciona e recorta “[...] a obra de alguns ficcionistas que, levando em conta a posição de relevo conferida pela aceitação crítica e a ressonância nos ambientes de apreciação literária, [...] [permitem] detectar traços de um perfil reconhecível como o dos anos 80 e 90”.

Além desse efeito mercadológico, outra característica de grande parte da ficção produzida nas últimas décadas do século XX é a mescla de História e ficção. Traço marcante na obra da autora Ana Miranda.

Ela nasceu em 1951, em Fortaleza, estado do Ceará. Sua infância foi marcada por mudanças: aos cinco anos de idade mudou-se com a mãe e a irmã para o Rio de Janeiro, enquanto aguardava pelo chamado do seu pai, um engenheiro que trabalhava na construção da então futura capital do país, Brasília. Essa nova mudança acontece após três anos vividos no Rio de Janeiro. Na recém-construída capital do país, Ana Miranda permanece por toda a sua adolescência. Descendente de uma família de artistas⁴⁶, o gosto pela arte era uma presença constante: aos quatro anos de idade já gostava de olhar livros, ouvir histórias, desenhar e sonhar (MIRANDA, 2004, 9). “Histórias”, poesia, desenhos e sonhos são elementos recorrentes na obra dessa escritora, portanto, passar-se-á a eles.

3.1 O ESPAÇO DOS SONHOS, DOS DESENHOS, DA POESIA E DA HISTÓRIA: O DIÁLOGO DAS ARTES NA VIDA E NA OBRA DE ANA MIRANDA

Em entrevista concedida a um programa da TV Cultura (PROGRAMA, 2012), Ana Miranda afirma ser no gênero romance que todas as suas habilidades e aptidões se encontram, uma vez que nele cabe a poesia, que está presente em seu trabalho não apenas na sua relação com os poetas, mas também na fonte literária que eles representam, além do desenho, do sonho, da experiência do cinema e do teatro, e também sua própria timidez.

É essa sua relação com o universo dos sonhos que dá origem ao seu **Caderno de sonhos** (2000), o único que restou dentre muitos outros escritos semelhantes produzidos ao longo de sua adolescência e início da idade adulta. Nesse livro constam anotações feitas entre dezembro de 1972 e março de 1976, período equivalente à gravidez de seu primeiro filho, ao nascimento e primeiros anos de vida da criança. Em muitas das entrevistas concedidas a revistas, jornais ou sites da internet, afirma que a experiência onírica sempre influenciou na escolha de seus temas, na construção de seus personagens, nas ilustrações das suas obras e nos

⁴⁶ Segundo a escritora: “[...] Uma família fabulosa. [...] Tinha um artesão de baús de couro, um sanfoneiro, um cantador, um poeta, até um inventor, que tinha inventado um tipo de controle remoto, e outras invenções que as pessoas achavam malucas. [...] [Sua mãe] sabia bordar e costurar, gostava de ler e escrevia versos. [...] Lia livros de romance e de poesias”. (MIRANDA, 2004, 18-19).

demais desenhos realizados, enfim, no seu trabalho com a linguagem escrita e na própria construção da sua estética romanesca.

Ela situa as primeiras lembranças oníricas na infância e na adolescência: “[...] Quando pequena, [...] tinha receio de ficar acordada, porém sentia ainda mais medo dos sonhos. [...] No entanto, logo ao entrar na adolescência [...] [passou] a observar os sonhos com interesse literário, e a anotá-los”. (MIRANDA, 2000⁴⁷). Faz, então, menção a Sigmund Freud e Carl G. Jung e seus trabalhos de escrita e interpretação dos sonhos, descobrindo tempos depois que a sua decisão, inicialmente, intuitiva de anotar os sonhos é uma antiga prática literária. Compreendendo, portanto, o sonho como uma experiência literária, afirma que “[...] à medida que [...] [se] interessava pela literatura, [...] [se] interessava pelos sonhos, e quanto mais [...] [se] envolvia com os sonhos, mais era absorvida pela literatura”. (MIRANDA, 2000⁴⁸).

Em resenha publicada no Jornal Folha de S. Paulo, Moacyr Scliar (2000, E 4) afirma que o tema do **Caderno de sonhos** (2000) não é novo, o que não impede “[...] que se configure como uma obra das mais originais aparecidas ultimamente”. Segundo ele, pode-se ler o texto de diversas maneiras: à clássica maneira freudiana (já que os relatos contêm muitas situações simbólicas), ou pode-se “[...] lê-los tais como são, simples descrições de episódios oníricos, que se impõem pelo que têm de enigmático”. Scliar questiona, ainda, as relações entre sonho e ficção, ou o lugar do sonho dentro da ficção: “[...] será que Ana Miranda sonhou mesmo estes sonhos? Ou será que ela os inventou, como uma forma alternativa, insólita, do fazer literário?”. E conclui afirmando que esse é o maior enigma do **Caderno de sonhos** (2000), texto em que a ficção é levada ao extremo.

Os temas mais recorrentes no livro são o erotismo e o sexo, a nudez coletiva, a liberdade sexual e moral, os frágeis limites entre a noção de “certo” e “errado”, os embates entre o bem e o mal, e os anjos e os demônios, além da descrição de uma série de figuras fantásticas. Sobre essas figuras oníricas, Miranda afirma que, algumas vezes, as desenhava após o sonho e, esclarece ainda que, tais desenhos retratavam “[...] pequenos e estranhos animais peludos, felinos com asas, pássaros de fogo, homens com rabo e chifres, mulheres de dentes vermelhos”. (MIRANDA, 2000⁴⁹).

Em uma outra entrevista, concedida a Cavalcante (2012), foi questionada sobre a interpretação dos sonhos descritos no livro, isto é, de que modo o leitor deveria interpretar as

⁴⁷ O livro **Caderno de sonhos** (2000) não apresenta numeração nas páginas. As informações devem ser encontradas através das datas dos sonhos. A passagem citada acima faz parte da apresentação escrita pela própria autora, intitulada “Algumas palavras”.

⁴⁸ Em “Algumas palavras”.

⁴⁹ Em “Algumas palavras”.

imagens e/ou ações recorrentes, como o sexo/erotismo, os seres fantásticos, a presença de crianças e a perene sensação de angústia, por exemplo. Em resposta, Miranda afirma ser uma

[...] leitora muito consciente e deformada pela [...] familiaridade com a palavra. [...] [Para ela] os livros são sempre livros. O erotismo não é erotismo propriamente, mas uma narrativa carregada de sentimentos eróticos, no sentido mais amplo, de Eros, o Amor. Os seres fantásticos são palavras, a sensação de angústia são palavras, as crianças são palavras. Mesmo quando [...] [lê] livros alheios, [...] [vê] palavras, e [...] interessa mais o efeito das palavras, mas aquilo tudo não passa de um livro. Cada um tem um livro dentro de si, e cada palavra, ou frase, ou romance, nos toca de uma maneira diferente. O [...] Caderno... é um. Cada pessoa que o lê cria seu próprio caderno de sonhos. (CAVALCANTE, 2012).

Em síntese, compreender a obra em prosa da escritora Ana Miranda consiste, também, em perceber a presença do onírico e sua relação com a linguagem, porque essa presença ultrapassa os limites entre ficção e realidade. Ela afirma, em entrevista (PROGRAMA, 2012), que foi após ler **Alice no país das maravilhas**, de Lewis Carroll, que tomou mais consciência do alcance dos seus devaneios, pois, talvez, a personagem Alice, tenha aberto uma porta para essa consciência do mundo onírico. Como desde muito jovem anotava seus sonhos, seus romances têm sempre alguma relação com esse universo, na verdade, alguns deles começam com um sonho.

O romance **O retrato do rei** ([1991] 2003) é um exemplo disso. Em mais uma de suas entrevistas, conta que sonhou com o caminho do ouro que ia para Minas, de Paraty a Ouro Preto (a antiga Vila Rica da época colonial). Estava no sótão de uma casa antiga de Paraty, vestida como uma pessoa do século XVII, preparando-se para seu casamento, mas, de repente, alguém chega avisando que seu vestido havia sido roubado. Ela, então, fica desesperada, monta em um cavalo e segue pela trilha do ouro atrás dos ladrões. Esse sonho, que a deixou muito “curiosa”, foi o início da sua pesquisa sobre a história da trilha do ouro, até desenvolver um núcleo narrativo em torno do assunto, ou seja, o romance supracitado. (FIGUEIREDO, 2012).

Outros de seus romances também nasceram de suas experiências oníricas: o **Boca do Inferno** ([1989] 2006) nasceu de um sonho com uma mulher muito velha e cega que afirmava, do alto de um torre, ter sido amante do Gregório de Matos (JUDAR, 2012); o mais recente, **Yuxin – Alma** (2009), nasceu de uma história antiga, quando estava escrevendo seu primeiro romance, **Boca do Inferno** ([1989] 2006), após ler alguns textos instrumentais sobre o padre Antonio Vieira em sua passagem pelo Maranhão e Ceará, sua convivência com os índios etc. Essas leituras a impressionaram tanto que sonhou com Vieira: “[...] Ele estava

numa clareira na mata, a batina rasgada, e aos seus pés uma índia ajoelhada remendava os rasgos da roupeta”. (MACIEL, 2012). Anotou o sonho pensando em escrever um romance sobre Vieira e uma índia. Após concluir o romance **Dias e dias** (2002), relembrou do sonho com a índia ajoelhada aos pés de Vieira e a tornou voz de mais uma de suas histórias.

Além dessas experiências oníricas, o desenho – e, é claro, sua intrínseca relação com o sonho – é outra constante na obra de Ana Miranda. Declarou, em entrevista (PROGRAMA, 2012), que durante toda a sua vida trabalhou com a mão da escrita e a mão do desenho. Segundo ela, a mão do desenho é a mão que pensa, que trabalha sozinha, e a mão da escrita é aquela que é comandada pela mente, pela racionalidade. Quando, em 1969, retorna ao Rio de Janeiro para estudar artes plásticas decide mostrar seus desenhos a Roberto Magalhães⁵⁰. Ele então afirma que seus desenhos são muito literários, enfatizando que ela precisaria libertar-se da trama que existe nos seus traçados para, enfim, ser puramente plástica.

Mas os seus desenhos continuaram a contar uma trama. Como comentado no início deste tópico, é no romance que encontra o terreno necessário para desenvolver muitas das suas habilidades, pois nele palavra e desenho complementam-se. Consequência disso é que quase todas as capas e ilustrações de seus livros são de sua própria autoria, como as ilustrações dos seres oníricos⁵¹ em o **Caderno de sonhos** (2000), assim também como as páginas de abertura das seções d’**O retrato do rei** (2003), **Amrik** (1997), **Celebrações do outro** (1983) e **Desmundo** (1996). É ainda de sua autoria os desenhos de capa dos seguintes livros: **Desmundo** (1996)⁵², **Amrik** (1997), **Clarice** (1999), **Noturnos: contos** (1999), **Dias e dias** (2002)⁵³.

Os sonhos e os desenhos se encontram em sintonia na obra em prosa da escritora cearense. Vale lembrar também, que antes de publicar seu primeiro romance, **Boca do inferno** ([1989] 2006), publicou dois livros de poesia: **Anjos e demônios**⁵⁴, em 1979, e

⁵⁰ Artista plástico. Nasceu no Rio de Janeiro em 1940.

⁵¹ Homem com chifres nos ombros, a imagem de uma mulher copulando com um rinoceronte ou uma pantera de chifres etc.

⁵² Assim explica, em entrevista, a relação entre desenho e trama na sua obra: “[...] O meu desenho, que era uma coisa que estava abandonada, esquecida, está voltando. Até por mérito do meu editor (Luiz Schwarcz, da Cia. das Letras). As minhas capas eram muito impessoais, e ele olhou aquele desenho e disse: "Poxa, dava uma capa muito bonita". A primeira capa com desenho meu foi a do *Desmundo*, aquele bichinho comendo o próprio rabo, um gato de asas, coisas assim, meio loucas”. (CARVALHO, 2012).

⁵³ Ana Miranda comenta, em entrevista (PROGRAMA, 2012), que desde muito pequena desenhava um rosto feminino com algo saindo da cabeça. A capa de **Dias e dias** (2002) é o desenho do rosto de uma mulher com um barco saindo da cabeça. Seu desenho, portanto, consiste em um comentário literário acerca da trama do romance.

⁵⁴ Em entrevista, João Soares Neto questiona se a poesia é o despertar da escritora para a literatura, se **Anjos e demônios** é a “óbvia” descoberta do mundo real ou apenas uma alegoria. Ela assim responde: “Anjos e demônios é uma reunião de poesias escritas a partir dos doze anos de idade, portanto, é um livro muito irregular e ingênuo. Claro, tudo é relacionado à descoberta do mundo, numa pessoa tão jovem, mas a poesia é feita de símbolos, não de realidades”. (SOARES NETO, 2012).

Celebrações do outro⁵⁵, em 1983. Publicou, ainda, outros escritos poéticos: em 1998, reuniu em coletânea uma série de poemas passionais de religiosas do século 17 e 18 em **Que seja em segredo**; e, em 2004, **Prece a uma aldeia perdida**. Além de alguns livros de poesia para o público infantil.

Mas a poesia está sempre presente em sua obra⁵⁶. Na prosa, ela aparece dissolvida em meio à linguagem, às imagens, ao estilo narrativo e à própria estrutura do texto. Em **Boca do inferno** ([1989] 2006), por exemplo, a poesia do poeta barroco dá à prosa mirandina o humor, a sátira, mas também o lirismo tão presente na poética de Gregório de Matos. A prosa adota cenários e imagens recorrentes na obra do poeta baiano para compor o contexto da época; os diálogos de alguns personagens, como o próprio Gregório de Matos e o Padre Antônio Vieira, são recortes das obras desses escritores. Com esses recortes e “emendas”, essa prosa contemporânea consegue efeitos significativos, como a impressão do tom sarcástico (em Matos) e profético/messiânico (em Vieira), tão caros às produções desses escritores barrocos.

Esse lirismo presente na ficção sobre o poeta alcunhado de “boca do inferno”, ora paródico, ora crítico, pode ser observado em grande parte das tramas mirandinas, como, por exemplo, em **A última quimera** (1995) e **Dias e dias** (2002). Ambos constroem histórias em torno da vida e obra de poetas brasileiros – Augusto dos Anjos e Gonçalves Dias, respectivamente. Porém, os efeitos desse trabalho poético podem ser percebidos mais claramente em **Desmundo** (1996) e **Amrik** (1997). Em ambos os casos, a narrativa é, de modo geral, estruturada de acordo com o seguinte quadro: capítulos curtos, numerados no primeiro caso e intitulados no segundo, tentativa de “recuperação” da linguagem de um

Em outra entrevista, diz que o livro **Anjos e demônios** foi composto a partir de uma seleção de poemas há muito tempo guardados em um caixote. Assim explica a escolha e publicação desses poemas: “[...] Lá estão poesias que escrevi aos 12, 13, até os vinte e poucos anos. Não tinha nenhum domínio da palavra, não sabia nada de nada, só tinha sentimentos, e publiquei porque um grande amigo, o Roberto Parreira, me convenceu. Tive a sorte de receber uma crítica do Fernando Py [...] muito delicada. Ele percebeu a questão do livro. Disse que não havia técnica, mas valor humano. Era verdade. Eu já estava em busca de uma melhoria na técnica, na linguagem. [...] Colecionava palavras. Então, o meu segundo livro, **Celebrações do outro**, saiu o contrário do anterior. A técnica ficou maior que o sentimento.” (ANA, 2012).

⁵⁵ João Sares Neto ainda questiona se **Celebrações do outro** (1983) é resultado de um amadurecimento poético ou uma espécie de festejo à maturidade emergente. Ela responde: “Um dia encontrei um livro de Olavo Bilac sobre a técnica de poesia, metrificacão, rima, gêneros poéticos etc. Resolvi experimentar aquelas formas apresentadas no manual, muito tradicionais, clássicas. Escrevi sonetos alexandrinos, sempre entusiasmada por novas palavras, tinha a pretensão de usar todas as palavras que descobria. O resultado foi um livro, mais uma vez, inexperiente. Minha maturidade literária veio aos poucos, e talvez tenha chegado apenas quando escrevi **Desmundo**, o meu primeiro livro que respondeu a questões interiores relacionadas à criação do texto.” (SOARES NETO, 2012).

⁵⁶ Ana Miranda é interrogada sobre Gregório de Matos, se tal figura grandiosa serve de mote para continuar poeta dentro de um romance histórico. Ao que ela responde: “A poesia é um dos elementos mais fortes nos meus romances, seja pela presença de poetas, seja pela linguagem em si. Ou, ainda, pelo amor que sinto pelas palavras, a poesia nos ensina a amar as palavras. Tenho, mesmo, a preocupação gestáltica dos poetas, e intitulo os meus capítulos, que são breves, terminam com algum efeito poético (*sic*)”. (SOARES NETO, 2012).

período histórico, retomada de expressões há muito em desuso, supressão de diálogos diretos, “confusão” consciente da voz narrativa – ora primeira pessoa, ora terceira, ou ainda marcada pelo fluxo de consciência – e os jogos discursivos das relações tempo-espaço. Esse último aspecto é o elemento mais expressivo do caráter poético da prosa: o tempo e o espaço narrativos podem ser identificados, já que, na ficção, encontram-se as sugestões necessárias a essa percepção, no entanto, essas dicas não estão encerradas em datas ou na exclusiva descrição de fatos históricos.

Sobre **Desmundo** (1996) comentar-se-á adiante. Já em **Amrik** (1997) é a personagem libanesa, Amina, quem luta entre a fascinação pela nova terra – Brasil, especificamente São Paulo do final do século XIX – e as lembranças de sua terra natal, o Líbano. Amina, então, deixa-se encantar pelo novo, vivendo, sentindo, cantando e dançando-o com a linguagem de sua “alma”, das suas memórias.

Esse trabalho com a linguagem, construída de modo a desenhar períodos e perfis, é outra constante na prosa mirandina, efeito evidenciado, principalmente, por meio dos diálogos entre ficção e História. Segundo a própria Ana Miranda, o que define seu trabalho é o romance, mas um tipo de romance voltado para outras épocas, sempre em cima da leitura de livros, de viagens feitas por meio da imaginação. (TV, 2012). Para ela, o trabalho de historiadores e ficcionistas é semelhante, uma vez que eles utilizam os mesmos recursos, o mesmo meio – a palavra (TV, 2012), no entanto, os fins são específicos. Mesmo porque a palavra/linguagem carrega toda a subjetividade de quem a enuncia. E, ainda que não se considere uma historiadora (afirmando, inclusive, não ter a intenção de “reconstruir” a História), destaca a importância das fontes históricas no seu trabalho, como afirma no trecho a seguir:

[...] procuro me manter fiel a elas. O James Elroy dizia assim: “se a história não me serve, eu mudo a história”. Eu não tenho essa coragem. Se a história não me serve, eu *mudo a minha história*, quer dizer, *procuro sempre respeitar uma certa localização dentro de uma verossimilhança histórica*. Porque a *história* também [...] *muda toda hora*. Às vezes o próprio historiador se contradiz e volta atrás. O passado é uma coisa totalmente imaterial, e perdida. Não existe mais. O que existe é uma *reconstrução constante de uma memória*. (grifos meus). (Ana Miranda *apud* FIGUEIREDO, 2012).

Essa preocupação com as fontes históricas, a consciência da mudança histórica, o diálogo crítico entre presente e passado⁵⁷, a reconstrução constante de memórias (passado histórico)

⁵⁷ Questionada sobre como analisa o relacionamento das pessoas nos dias de hoje, se é possível comparar as relações atuais e as do passado, Ana Miranda responde que estão muito mais complexas, que a sociedade está

etc., correspondem às principais características do romance pós-moderno de metaficção historiográfica. Portanto, ainda que a escritora Ana Miranda afirme não ter a intenção de “reconstruir” a História, será avaliado, a seguir, como a sua prosa – mais especificamente, as obras de caráter historiográfico – pode ser analisada a partir das estruturas do subgênero romanesco contemporâneo denominado por Hutcheon (1991) como *metaficção historiográfica*.

3.2 PROJETOS NACIONALISTAS, UMA PROSA PARA ALÉM DA FICÇÃO: ROMANCE HISTÓRICO OU METAFICÇÃO HISTORIOGRÁFICA?

Certa linearidade⁵⁸ pode ser observada na prosa mirandina de caráter histórico: a presença de um personagem central, em sua maioria, construído a partir de uma figura real; a predominância da voz narrativa feminina; estruturas narrativas – enredo, linguagem, tamanho e formatação dos capítulos – que buscam uma aproximação estilística com as fontes pesquisadas⁵⁹; além da recorrência temática. Debates étnicos e sociais, a voz da minoria, em síntese, o processo de formação da nação brasileira é tema recorrente na ficção de Ana Miranda. Sua obra transita por momentos fundamentais do processo de construção da consciência nacional. Eis alguns exemplos.

Os séculos XVI e XVII são representados por **Desmundo** (1996) e **Boca do inferno** ([1989] 2006), respectivamente. Cada um tem foco e voz narrativa específicos, mas, de modo geral, ambos abordam questões cruciais para o Brasil da época retratada e como se percebe o país hoje em suas relações com os dois primeiros séculos de colonização portuguesa. Essas

mais complexa, mas que os seres humanos continuam os mesmos, com seus sentimentos, amor, ódio, ciúme, inveja, traição, desejo de poder etc., ou seja, os sentimentos dos seus personagens são sempre reações humanas, independente do quanto estejam distanciados de nós pelo tempo, espaço ou história. (MIRANDA, 2012).

⁵⁸ Ao ser interpelada sobre a possibilidade de ser considerada escritora de um romance só, dada as retomadas de estilo e temáticas, ela diz: “Acho bom sentir uma certa unidade em meu trabalho, até busco essa unidade”. (MIRANDA, 2012). Além disso, a sua produção em prosa (romances) é, essencialmente, de cunho histórico. Fora desse padrão, publicou o romance **Sem pecado** em 1993, ficção com temática contemporânea, que narra, em primeira pessoa, as desventuras de Bambi, uma inocente jovem interiorana que muda para a cidade grande com o sonho tornar-se uma grande atriz. Publicou, ainda, **Noturnos: contos**, em 1999, e **Deus-dará: crônicas publicadas na Caros Amigos** (2003).

⁵⁹ Por exemplo, **Boca do inferno** ([1989] 2006) recorre ao humor, à sátira e ao deboche, os personagens são descritos a partir de suas características mais extravagantes; **Amrik** (1997) é intensamente poético, o trabalho com a linguagem - melodia, grafia e sentido - desenvolve-se como a reproduzir o movimento e a melodia de uma das canções árabes dançadas pela protagonista Amina; já em **A última quimera** (1995) é o hermetismo da obra do “poeta do carbono” que permeia a prosa mirandina, a narrativa tem início com a notícia da morte do poeta e segue, em ritmo lento e metódico, refletindo sobre as perdas, as doenças, as dificuldades e o impactante legado de Augusto dos Anjos.

questões giram em torno do debate étnico e social, ou seja, a tríplice étnica – indígena, europeu, africano – e o espaço concedido a cada um desses elementos dentro da sociedade que estava sendo gestada.

No primeiro romance citado, o embate principal está centrado no elemento europeu, principalmente português, versus indígena e demais estrangeiros (árabes, mouros, judeus etc.). O casamento entre “iguais” é o meio de sanar o “pecado da carne” cometido pelos portugueses que se amasiavam com as índias, mas, necessariamente, era a forma de evitar a geração de crianças dessas uniões “pecaminosas”. Mesmo porque a distinção social concedida a cada uma dessas etnias é bem delimitada. Numa terra/sociedade selvagem, em que a colonização é conduzida, principalmente, por “expatriados”, a pirâmide social insiste em pôr os nativos na base, rebaixados às últimas categorias. A ruptura, ou o início de uma ruptura, se dá por meio da protagonista Oribela ao perceber que os seus algozes estão apoiados nos direitos e desmandos concedidos por sua pátria natal; é, então, que busca o apoio, a amizade e o amor entre aqueles que deveria considerar “inferiores”, é no “desmundo” que ela se percebe uma apátrida.

Relações semelhantes são estabelecidas em **Boca do inferno** ([1989] 2006). Mas na base dessa outra pirâmide está o elemento africano. O texto revive a Bahia do século XVII, descrevendo a corrupção que invade as relações sociais e políticas dessa sociedade, em que o jogo do poder e o abuso de autoridade, por parte dos governantes, não têm limites. Após um século de escravidão humana a estrutura da comunidade baiana já aparecia redesenhada.

O retrato do rei ([1991] 2003) também traz à tona importantes pontos do debate sobre a formação da nacionalidade brasileira. Uma das tramas gira em torno da Guerra dos Emboabas, no início do século XVIII. A tal tríplice étnica já não tem mais a mesma representatividade de um século e meio atrás. Para compreender as novas alianças formadas é preciso lembrar que, com o desbravamento do território brasileiro pelos bandeirantes paulistas e a descoberta das jazidas de minérios, o povoamento da Colônia expandiu-se muito e em pouco tempo, e, graças às riquezas minerais, a luta pelo direito da posse dos territórios colocava um novo ponto em pauta: os “direitos” de quem nascia na terra colonizada.

É assim que descendentes dos bandeirantes paulistas veem todos os forasteiros como adversários, dando-lhes a alcunha de emboabas. De modo geral, emboabas são os portugueses, mas, no contexto mineiro, são todos aqueles que se colocam como opositores dos paulistas na luta pela posse das jazidas de ouro. Ainda que alavancada pelos interesses

financeiros, evidencia-se, então, “certa” consciência dos direitos alcançados pelo nascimento e pelo território⁶⁰.

Essa nova consciência da posição de desvantagem da Colônia e dos colonizados diante de Portugal é o ponto forte do debate sobre a nacionalidade em **Dias e dias** (2002). Aqui o elemento indígena, em sua quantidade reduzida e ainda em uma posição social marginalizada, é retomado como componente importante à concretização do projeto de Independência do Brasil. Mas grupos distintos se estabelecem na sociedade maranhense de São Luís: brasileiros – aqueles a favor e na defesa da Independência – e estrangeiros – em grande parte, portugueses que temiam perder as regalias com a emancipação do Brasil. A consciência da “nacionalidade” regional, ou local, despertada nos paulistas em **O retrato do rei** ([1991] 2003), é intensificada nessa trama sobre o poeta romântico. A obra poética de Gonçalves Dias, fartamente dissolvida na prosa mirandina, é um dos registros dessa nova consciência do “ser brasileiro”, do sentimento de pertencimento, como bem exemplifica a “Canção do exílio”.

Esses exemplos da prosa mirandina foram apresentados para demonstrar o quão recorrente é o tema da nacionalidade (processo de formação da consciência nacional e de identidades nacionais) na obra da autora. Olivieri-Godet (2009, 57-58), no contexto de análise das construções identitárias na obra de João Ubaldo Ribeiro, baseia-se em conceitos definidos pelo sociólogo Manuel Castells, para examinar a temática. De acordo com o sociólogo, o contexto de construção social da identidade é marcado por correlações de força, e assim são definidos os seguintes conceitos: *identidade-legitimante*, que é “[...] introduzida pelas instituições dirigentes da sociedade, a fim de estender e racionalizar sua dominação sobre os atores sociais”; *identidade-resistência*, que é “[...] produzida por atores que estão em posições ou condições desvalorizadas e/ou estigmatizadas pela lógica dominante: para resistir e sobreviver, refugiam-se com base em princípios estranhos ou contrários aos que impregnam as instituições da sociedade”; e, por fim, *identidade-projeto*, que é aquela que “[...] aparece quando atores sociais, com base no material cultural de que dispõem, qualquer que seja, constroem uma identidade nova que redefine sua posição na sociedade e por isso mesmo, propõem-se a transformar a totalidade da estrutura social”.

⁶⁰ Em latim, respectivamente, *ius sanguinis* e *ius soli*. O primeiro caso é o direito por filiação, ou seja, como filhos de bandeirantes, os paulistas têm mais “direito” às Minas que os portugueses, os baianos etc. O segundo caso é o “direito” concedido por ter nascido no lugar, ou seja, nessa lógica, paulistas são mais “brasileiros” que portugueses. Esses termos latinos são utilizados pela justiça para determinar questões burocráticas e diplomáticas acerca da nacionalidade dos indivíduos.

Dentre os conceitos acima apresentados, considera-se o último deles, o de identidade-projeto, como aquele que melhor define o conjunto da prosa historiográfica de Ana Miranda. Sua ficção baseia-se no material cultural, histórico (relativamente diversificado, mas, ainda assim, marcado por significativas lacunas) e literário para construir novas identidades sociais, propondo novas formas de “ler” as entrelinhas, sugerindo outras perguntas, mas também desestabilizando e transformando as totalidades sociais no contexto ficcional encenado.

3.2.1 O romance histórico e a metaficção historiográfica: definições

Como destacado acima, compreende-se o conjunto da prosa historiográfica mirandina como um trabalho que propõe outras interpretações do passado histórico, enquadrando-se no conceito de identidade-projeto. E a estilística do gênero romanesco é a que mais adequadamente atente às necessidades dessa proposta narrativa. Segundo Gancho (2002, 7), o romance é uma narrativa longa que “[...] envolve um número considerável de personagens (em relação à novela e ao conto), maior número de conflitos, tempo e espaço mais dilatado”. Destaca ainda que esse tipo de narrativa consagrou-se, principalmente, no século XIX, quando então assumiu a tarefa de refletir a sociedade burguesa, processo obtido por meio da “imitação”.

A imitação é o elemento fundamental da arte poética, segundo Aristóteles (2011, 23-29). Ao definir os gêneros líricos (épica, lírica e dramática, esta última subdividida em tragédia e comédia) por volta de meados dos anos 300 a. C, Aristóteles afirma que, apesar dos três gêneros se enquadrarem na arte da imitação, seus meios, seus objetos e sua maneira de imitá-los são diferentes. Quanto aos meios de expressão, há gêneros que utilizam o ritmo, o canto, o metro; quanto aos objetos imitados, ele afirma que a imitação se aplica aos atos dos personagens, portanto, eles podem ser bons ou maus (por exemplo, a comédia propõe-se a representar os homens piores do que são, enquanto a tragédia, melhores do que são na realidade); e, por fim, quanto à maneira de imitar, ou seja, segundo um modelo pré-existente.

Essas são algumas das proposições do filósofo grego que serviram de base à concepção de teorias sobre a poesia e a prosa modernas. A ideia de imitação – *mimeses* – tem sido retomada, desde Aristóteles, por vários estudiosos da filosofia e da literatura. Auerbach (2009) traçou o panorama da literatura ocidental, desde Homero a Virginia Woolf, analisando os meios, os objetos e o modelo empregado no processo de representação da realidade. Mas,

segundo Compagnon (2010, 95), sem questionar a ideia de *mimesis*. A noção aristotélica foi reexaminada pela teoria literária, que insistiu na autonomia da literatura em relação à realidade, “[...] ao referente, ao mundo, e defendeu a tese do primado da forma sobre o fundo, da expressão sobre o conteúdo, do significante sobre o significado, da significação sobre a representação, ou ainda da *sèmiosis* sobre a *mimèsis*”. O dogma da autorreferencialidade⁶¹ do texto literário marca o auge da crítica à *mimesis* aristotélica.

Compagnon (2010, 96) afirma que essa crítica à *mimesis* aristotélica também suscitou a polêmica discussão “autor *versus* intenção”, logo seguida por outra preocupante questão: as relações entre a literatura e o mundo. Tese ainda candente, que se apresenta por meio de vários termos, como a já citada *mimesis* (termo traduzido, de acordo com uma opção teórica, como “imitação” ou “representação”), verossimilhança, ficção, ilusão, mentira, realismo, referente, referência, descrição etc.

Ao questionar a noção aristotélica de *mimesis*, a teoria da literatura tem diante de si um universo teórico – linguística, filosofia, história e a própria literatura – que busca, com instrumentos diferentes, estabelecer um padrão semelhante: a relação de dependência entre significante e significado, os limites entre realidade e ficção, em resumo, a relação entre texto/discurso e vida/mundo.

O romance (como gênero textual e discursivo) pode ser considerado um dos instrumentos da literatura que desenvolve discussões sobre os limites entre realidade e representação – ou imitação – literária. Segundo Bakhtin (2010, 397-399), o romance é um gênero ainda inacabado, o único por se constituir, e só ele está organicamente apto a encenar as novas formas da percepção silenciosa, ou seja, da leitura; ele ainda parodia “[...] os outros gêneros (justamente como gêneros), revela o convencionalismo das suas formas e da linguagem, elimina alguns gêneros, e integra outros à sua construção particular, reinterpretando-os e dando-lhes um outro tom”.

Para mostrar o quanto o romance difere dos demais gêneros, exatamente por ser um modelo ainda a se constituir, e considerando o contexto evolutivo da literatura moderna, Bakhtin (2010, 403-420) aponta três de suas particularidades. A primeira diz respeito à ao caráter tridimensional da estilística do romance ligada à consciência plurilíngue que se realiza nele, isso quer dizer que, após um longo período em que as línguas nacionais coexistiram fechadas em si mesmas, elas, enfim, perceberam-se mutuamente, viram-se à luz das outras; essa nova percepção coloca em movimento o compartilhamento linguístico-cultural, em um

⁶¹ Ou seja, “[...] a ideia de que “o poema fala do poema” e ponto final”. (COMPAGNON, 2010, 95).

processo de *mútua-atuação e mútuo-esclarecimento*, fazendo com que as línguas renasçam e percebam a sua nova consciência criativa. A segunda particularidade do gênero refere-se à transformação radical das coordenadas temporais das representações literárias no romance. E a terceira peculiaridade diz respeito a uma nova área de estruturação da imagem no romance, justamente a área de contato máximo com o presente (contemporaneidade) no seu aspecto inacabado.

Essas duas últimas particularidades acentuam o seu caráter inacabado, e mostram que, se comparado à grande épica (que narrava o passado de modo fechado e acabado), o romance está voltado para os elementos do presente incompleto, mesmo quando tem como objeto de representação o passado heroico. Em resumo, para a “[...] consciência literária e ideológica, o tempo e o mundo tornam-se históricos pela primeira vez: eles se revelam, se bem que, no início, ainda obscura e confusamente, como algo que vai ser, como um eterno movimento para um futuro real, com um único processo, inacabado, que abarca todas as coisas”. (BAKHTIN, 2010, 419).

Como gênero ainda inacabado, o romance agrega forma e conteúdo no discurso (discurso compreendido como fenômeno social, diferente do modelo formalista que prioriza a forma sobre o conteúdo, ou significado). Portanto, o romance, tomado como um conjunto caracteriza-se como um fenômeno pluriestilístico, plurilíngue e plurivocal. (BAKHTIN, 2010, 71, 73).

Ele é um fenômeno pluriestilístico porque é constituído por vários tipos de unidades estilísticas heterogêneas, que, penetradas no romance, unem-se harmoniosamente. O romance se decompõe normalmente nas seguintes unidades de composição estilísticas: a narrativa direta e literária do autor, em todas as suas variedades multiformes; a estilização de diversas formas da narrativa oral; as estilizações de diversas formas da escrita narrativa semiliterária tradicional, como, por exemplo, cartas, diários etc.; as diversas formas literárias, mas que estão fora do discurso literário do autor, como, por exemplo, escritos morais, filosóficos e/ou científicos, informações etnográficas etc.; e os discursos dos personagens estilisticamente individualizados. (BAKHTIN, 2010, 73-74).

O romance é ainda um fenômeno plurilíngue porque sua linguagem é um sistema de línguas. Segundo Bakhtin (2010, 74):

[...] Cada elemento isolado da linguagem do romance é definido diretamente por aquela unidade estilística subordinada na qual ele se integra diretamente: o discurso estilisticamente individualizado da personagem, por uma narração familiar do narrador, por uma carta, etc. É esta unidade que determina o aspecto lingüístico (*sic*)

do elemento dado (léxico, semântico, sintático). Ao mesmo tempo, este elemento participa juntamente com a sua unidade estilística mais próxima do estilo do todo, carrega o acento desse todo, toma parte na estrutura e na revelação do sentido único desse todo.

Além de congregar múltiplos estilos e linguagens, o romance é também o cenário onde várias vozes podem ser ouvidas. Como fenômeno plurivocal, ele se constitui como uma diversidade social de linguagens artisticamente organizadas, sendo que estas linguagens podem ser estruturadas como línguas (ou seja, códigos linguísticos, a unidade) ou vozes individuais (os dialetos linguísticos que representam grupos sócio-culturais ou profissionais). É por meio dessas três características (pluriestilístico, plurilíngue e plurivocal) que os temas apresentados em um romance podem ser articulados de modo a agregar vários discursos – do autor, do(s) narrador(es)/personagem(ns), dos gêneros textuais e discursivos. (BAKHTIN, 2010, 74-75).

Isso tudo ainda comprova o caráter dialógico do discurso. Para Bakhtin (2010, 87-89), a orientação dialógica é um fenômeno comum a todo discurso, pois este nasce no diálogo com sua réplica, constitui-se por meio da convivência com outros discursos. De acordo com Fiorin (2001), o discurso é um objeto integralmente linguístico e histórico, estabelecido por um sistema de regras, mas incapaz de dizer tudo. Assim o “[...] que se pode dizer forma um sistema e delimita uma identidade”. (FIORIN, 2001, 130). Essa delimitação se dá por meio dos vários campos que formam o universo discursivo (o político, o filosófico, o religioso etc.). E cada um desses campos é composto por vários espaços – os interdiscursos; os discursos são constituídos no interior de cada campo.

Os interdiscursos normalmente são ocultados por discursos sociais, mas o romance os exhibe, característica que, segundo Fiorin (2001, 139) singulariza o gênero. No espaço discursivo dominado por determinado discurso, um contradiscurso pode ser inserido pelo narrador ou por um personagem. (FIORIN, 2010, 145). O romance, portanto, representa um espaço discursivo, exhibe um interdiscurso. O autor afirma serem esses os elementos que formam a heterogeneidade constitutiva do gênero romanesco.

A prosa historiográfica mirandina representa, em sua maior parte, um painel de determinado período da história do país. O espaço discursivo é mapeado, redesenhado com base na historiografia disponível, mas a forma de narrar os fatos já “conhecidos” é feita de modo a expor as lacunas não preenchidas pelas fontes historiográficas. O romance representa alguns dos espaços discursivos que os discursos sociais correntes ocultam, consciente ou

inconscientemente. A prosa revela uma época com as suas contradições históricas, suas desigualdades sociais e seus sujeitos. Assim, ao fazer isso,

[...] a heterogeneidade constitutiva é representada, pois o romance revela um espaço de um campo de um universo discursivo, que se constitui numa dada formação social. Essa concepção de romance permite mostrar que a historicidade romanesca não está em falar de fatos históricos [apenas], nem em pensar os interdiscursos apenas como oposição entre os discursos do proletariado e da burguesia [...], mas em mostrar espaços discursivos de uma dada época. [...] Esses espaços são muitos (o das relações sociais, o do papel da mulher, o das diferenças sexuais, o das relações entre classes, o do significado da vida, e assim por diante). Como o romance revela um espaço discursivo e este está no interior de um determinado campo, o gênero romanesco transita pelos diferentes campos, o religioso, o político, o filosófico, o científico, etc. O que marca a produção romanesca é a representação da heterogeneidade constitutiva que, nos outros discursos, se oculta. (FIORIN, 2001, 162).

Um exemplo desse processo de representação da heterogeneidade constitutiva, na prosa mirandina, pode ser observado no romance **O retrato do rei** ([1991] 2003). De modo geral, a obra narra os eventos que levaram portugueses e paulistas a guerrear no início do século XVIII. Os descendentes dos bandeirantes paulistas acreditavam ter o direito de posse das terras e dos minérios recém-descobertos em Minas Gerais. Mas portugueses, franceses e baianos não abriam mão das jazidas conseguidas legalmente, ou tomadas à força. Minas é ficcionalmente representada como um território selvagem, e, essencialmente, masculino. Mulheres havia em grande quantidade, mas para sobreviver nesse ambiente inóspito era preciso “aceitar” a subjugação masculina ou “transformar-se” em masculino.

Transformação. É exatamente o que acontece com a protagonista do romance. Mariana⁶² é uma personagem delicada, mas ainda assim decidida, forte, guerreira. Surge na ficção com os mais graves problemas que uma mulher de seu tempo pode enfrentar: é viúva, mora sozinha com os empregados, está de relações rompidas com o pai, e o pior, descobre-se completamente falida. Para uma “dama”, “senhora”, sobreviver com todas essas implicações no início do século XVIII é muito difícil.

Ela recebe um mensageiro, que avisa estar o seu pai à beira da morte, mas que lhe deixará uma herança a ser recebida em terras mineiras. Como imaginar uma mulher dedicada,

⁶² O nome da protagonista é bastante sugestivo. A saga da jovem, em vários momentos, desvia o olhar do leitor da guerra para Mariana, enquanto mulher, que sobrevive sem a ajuda de figuras masculinas ou de bens financeiros no Brasil de fins do século XVII e início do século XVIII. A sugestividade do nome redimensiona a importância de Mariana (da mulher, de modo geral) na trama e “desfocaliza”/“multifocaliza” os elementos essenciais na narrativa: tantos os fatos históricos quanto os sujeitos. É importante salientar, ainda, que Mariana é o nome de um dos municípios de Minas Gerais, que foi a primeira vila, cidade e capital de Minas; ganhou o título de primeira capital após vencer uma disputa onde a cidade que arrecadasse maior quantidade de ouro seria elevada a Cidade, sendo a capital da então Capitania de Minas Gerais; além de tudo isso, o nome de Mariana foi dado à cidade em homenagem à rainha Maria Ana de Áustria, esposa do rei Dom João V.

sensível, uma “dama” no meio do alvoroço das Minas? Ela conhece os riscos, mas decide acompanhar o mensageiro do seu pai, Valentim Pedroso, numa viagem de quarenta dias, até as Minas do Ouro.

A inclusão de uma personagem com o perfil de Mariana em meio à luta pelo ouro leva o leitor a questionar, dentre outras coisas, sobre a situação da mulher do início do século XVIII: como sobreviviam as que não tinham a proteção financeira e/ou familiar? Como sobreviviam em meio às minas do ouro e aos homens loucos pela sua posse – do ouro e do corpo feminino? Qual a atuação das muitas Marianas – em todos os possíveis perfis femininos da época – na Guerra dos Emboabas? Podiam lutar com seus pais, irmãos, maridos e filhos, ou eram “obrigadas” a esperar em casa pelo ente masculino (ou apenas o seu corpo ensanguentado)? Podiam amar livremente ou se sujeitavam às regras sociais abrindo mão de seus sonhos e desejos? Quantas morreram nas chacinas promovidas por paulistas e emboabas? Quantas foram abusadas sexualmente? Quantas mataram e se mataram (como Mariana) por causa do desespero, da desilusão, da solidão?

As referências às figuras femininas nos episódios que antecederam a Guerra dos Emboabas é uma constante em **O retrato do rei** ([1991] 2003). Ao saber que seu pai está morrendo, Mariana começa a pensar se deve realmente ir para Minas Gerais, questiona seu amanuense a respeito das mulheres que viviam por lá, se existiam “damas”, ao que ele responde: “O que mais se vê são índias, negras ou mestiças vagando seminuas pelos arraiais, cobertas de pele e ouro, com os cabelos soltos, carregando fachos e dando urros, entregando-se a toda sorte de excessos nos rituais de fornicção”. (MIRANDA, 2003, 25).

As senhoras, as “damas” do Rio de Janeiro, frequentadoras de festas são citadas no início da narrativa, mas o espaço principal é destinado às mulheres que vivem nas Minas: são índias, escravas, brancas, mestiças. Com exceção das que acompanham seus maridos donos de terra, as mulheres são vistas de modo bastante negativo – opiniões condizentes com o contexto sócio-cultural da época –, e, em vários trechos do romance, são citadas em suas atividades “pecaminosas”. Uma descrição feita pelo cirurgião-barbeiro francês Du Terrail a respeito das mulheres que se prostituíam nas Minas, merece ser destacada:

[...] As vagabundas das ruas, mulheres bem nutridas, algumas mesmo gordas, divertiam-se, viviam ociosas e tinham amigos que lhes forneciam dinheiro, alimentos, roupas. Essa alegre vida de luxúria, entretanto, as deixava à mercê de diversos males. [...] Muitas ficavam tísicas. Os excessos de aguardente lhes corroíam as entranhas e as faziam defecar sangue. [...] Faziam muitos abortos, as aborteiras lhes punçavam o útero e elas tornavam-se estéreis; se conseguiam conceber, antes de parir contraíam males. [...] Significativa parte das putanas nascidas ali morria antes

de completar quinze anos. *Mas, também, morriam antes dos quinze anos muitas que não eram rameiras.* (grifos meus). (MIRANDA, 2003, 155-156).

Em resumo, esse romance pode ser visto como um interdiscurso que exhibe, entre outros, um discurso de gênero. A participação, ou a presença, da mulher nos conflitos sociais do início do século XVIII não recebeu significativas referências na historiografia oficial (mas que elas estavam, sim, presentes nesses conflitos, seja como mães, esposas, filhas, e também como donas de jazidas de ouro, defensoras de suas propriedades, portanto, atuantes na guerra).

Nesse espaço discursivo, dominado pelo discurso da subjugação e ocultação do feminino⁶³, a narrativa insere o contradiscurso. Ele é introduzido por meio de processos simbólicos, como a forma que a protagonista encontrou de sobreviver, ludibriar os seus perseguidores: vestindo-se de homem, que significa tanto estratégia de sobrevivência, quanto equiparação de forças, igualdade de direitos e de participação na escrita da História. Outra forma de inserção do contradiscurso se dá por meio do debate entre realidade e ficção, presente e passado, pares que sugerem a necessidade de analisar essas questões para além do contexto setecentista, conjugando-as e analisando-as no tempo presente.

Conjugar e analisar o passado no tempo presente é uma das propostas da poética da metaficção historiográfica. A rememoração do discurso do/sobre o passado é mais um meio de compreensão do discurso do presente. Para Bakhtin (2010, 89), todo discurso (que o autor considera vivo e corrente) é orientado para uma resposta, ou seja, está diretamente determinado pelo discurso-resposta futuro. “[...] Ao se constituir na atmosfera do “já dito”, o discurso é orientado ao mesmo tempo para o discurso-resposta que ainda não foi dito, discurso, porém, que foi solicitado a surgir e que já era esperado. Assim é todo diálogo vivo”. (BAKHTIN, 2010, 89). Ao ouvinte/leitor cabe o discurso-resposta.

De acordo com Linda Hutcheon (1991, 204-205), a metaficção historiográfica é auto-reflexiva e descontínua, e é contemporânea porque atua no sentido de subverter a visão de história unificada, reinserindo o sujeito em um contexto histórico e social para forçar uma redefinição tanto do próprio sujeito quanto da história – um “discurso-resposta futuro”. Segundo a autora, assim

⁶³ Conforme o contexto da época, Mariana é obrigada a casar aos treze anos de idade com um homem, muitos anos mais velho, escolhido por seu pai. É proibida a aprender a ler ou escrever – tarefas consideradas, por seu pai, exclusivamente masculinas. Além disso, precisa vestir-se em roupas masculinas e fingir-se de homem para tomar posse de suas jazidas, e até mesmo para sobreviver durante sua estadia nas Minas.

[...] como os pressupostos do século XIX sobre a redação da *história* narrativa foram contestados, também os próprios romances estão hoje questionando os pressupostos do passado com referência à redação de *romances*. Nenhum dos dois atos de inserção é considerado neutro, e ambos questionam a prioridade do sujeito. Ambos sugerem que uma das formas de encenar a redação da história se dá em termos da maneira como a memória dá definição e sentido ao objeto. (grifos da autora). (HUTCHEON, 1991, 222).

O romance histórico pode ser considerado uma das formas de encenar essa redação da história. Segundo afirma um de seus principais teóricos, Lukács (2011, 33), o romance histórico clássico surgiu no início do século XIX, no mesmo período em que ocorreu a queda de Napoleão Bonaparte, na França. O marco literário é sinalizado com a publicação do romance de Walter Scott, **Waverley**, em 1814. O estilo literário de Scott introduz um novo modelo de narrativa histórica. Sua obra traz um elemento novo, exatamente o que difere seu estilo do das obras historiográficas até então produzidas. Esse elemento é, segundo o teórico, especificamente histórico, a saber: “[...] o fato de a particularidade dos homens ativos derivar da especificidade histórica de seu tempo”. (LUKÁCS, 2011, 33).

Portanto, o homem é representado na ficção de Walter Scott como o “resultado” de seu tempo. O contexto histórico de publicação dos primeiros romances de Scott é marcado por questões importantes ao novo projeto de narrativa literária: o sentido da história, os ideais iluministas e a preparação ideológica da Revolução Francesa. França e Inglaterra são palcos das grandes revoluções e conflitos armados, do início do século XIX, e, conseqüentemente, para a “redefinição” do sujeito social – e das classes sociais. Como destaca Lukács (2011, 38-39),

Primeiro foi a Revolução Francesa, as guerras revolucionárias, a ascensão e a queda de Napoleão que fizeram da história uma *experiência das massas*, e em escala europeia. Entre 1789 e 1814, as nações européias (*sic*) viveram mais revoluções que em séculos inteiros. E a celeridade das mudanças confere a essas revoluções um caráter qualitativamente especial, apaga nas massas a impressão de “acontecimento natural”, torna o caráter histórico das revoluções muito mais visível do que costuma ocorrer em casos isolados. [...]

[...]

[...] Na França, cai a barreira social entre o oficial nobre e a tropa: a ascensão aos mais altos postos do Exército está aberta a todos, e sabe-se que tais barreiras caem precisamente por obra da Revolução. [...] Acrescente-se a isso o fato de que, durante a guerra, é preciso destruir as antigas linhas divisórias entre o Exército e o povo. (grifo do autor).

Essas fissuras na estruturação da sociedade de classes, aliadas às trocas culturais proporcionadas pelos programas de guerra, despertam a sensibilidade e o entendimento nas “massas” acerca da sua própria história nacional. (LUKÁCS, 2011, 40-46). O homem

percebe-se como produto de seu tempo, compreende a sua história como parte da história universal. Essas percepções, isto é, a “[...] convulsão do ser e da consciência dos homens em toda a Europa formam as bases econômicas e ideológicas para o surgimento do romance histórico de Walter Scott”. (LUKÁCS, 2011, 46-47). A obra desse romancista estabelece-se como uma continuação do grande romance social realista do século XVIII, mas introduzindo novos traços estéticos, como um retrato de costumes e das circunstâncias dos acontecimentos de forma mais abrangentes, além do caráter dramático da ação e do redimensionamento do papel do diálogo no romance.

Os romances scottianos raramente falam do presente. A problemática da luta de classes entre burguesia e proletariado inglês não são abordados em sua obra. Quando seus textos respondem a questões contemporâneas à vida do autor, as respostas são dadas por meio da figuração ficcional das etapas mais importantes da história inglesa, ou seja, do passado histórico. (LUKÁCS, 2011, 49). De modo geral, o romance histórico não tem como intenção o relato contínuo de grandes acontecimentos históricos, mas o despertar ficcional dos homens que protagonizaram esses acontecimentos, porque o que importa para esse subgênero literário é “[...] *evidenciar*, por meios *ficcionais*, a existência, o ser-precisamente-assim das circunstâncias e personagens históricas. [...] É a figuração da ampla base vital dos acontecimentos históricos, com suas sinuosidades e complexidades, suas múltiplas correlações com as personagens em ação”. (LUKÁCS, 2011, 60-62).

No caso das obras de metaficção historiográfica, as formas de falar da subjetividade (por meio da representação de personagem, narrador, autor, voz do texto etc.) não apresentam um “alicerce estável” do contexto histórico recriado (ou o “ser-precisamente-assim” das circunstâncias e personagens históricas tal como o modelo scottiano). (HUTCHEON, 1991, 240). Na ficção pós-moderna, as formas de subjetividade ficcional são usadas, inseridas, arraigadas, abusadas, subvertidas e debilitadas. (HUTCHEON, 1991, 240).

Vale enfatizar que as bases estruturais e ideológicas para o surgimento da metaficção historiográfica – como subgênero literário – foram lançadas pelo romance histórico. E são, ainda, as contradições históricas e estilísticas da “era pós-moderna” que determinam as redefinições na forma de ficcionalizar as memórias do passado. Cada um – romance histórico e metaficção historiográfica – é produto de seu tempo, resposta às necessidades de um momento específico e reflexo de um contexto histórico, social e literário.

Para Hutcheon (1991, 21-22), a metaficção historiográfica é um subgênero próprio do contexto fundamentalmente contraditório, deliberadamente histórico e inevitavelmente político da pós-modernidade. Ela incorpora os domínios da narrativa – tanto na literatura,

quanto na história e na teoria –, e a sua base para repensar e reelaborar as formas e os conteúdos do passado é mediado por sua autoconsciência teórica sobre a história e a ficção como criações humanas – *metaficção historiográfica*. Ela atua *dentro* das convenções a fim de subvertê-las, ela não é apenas metaficcional, “[...] nem é apenas mais uma versão do romance histórico ou do romance não-ficcional”. Apesar de muitas vezes ter sido considerada por críticos como “meia ficção” ou “ficção paramodernista”. (HUTCHEON, 1991, 22).

A autora ressalta, ainda, que a história já foi usada muitas vezes na crítica de romances, mas basicamente como um modelo da visão realista da representação. “[...] A ficção pós-moderna problematiza esse modelo com o objetivo de questionar tanto a relação entre a história e a realidade quanto a relação entre a realidade e a linguagem”. (HUTCHEON, 1991, 34). Para a pós-modernidade, a história existe apenas como texto e um contemporâneo acesso a ela é possível por meio da textualidade. Portanto, a pós-modernidade não nega que o passado tenha existido, mas questiona como se pode conhecê-lo contemporaneamente além dos seus “restos textualizados”.

A metaficção historiográfica, como uma maneira pós-moderna de narrar o passado, é intensamente autoconsciente em relação à maneira como o próprio processo narrativo é realizado. (HUTCHEON, 1991, 150).

Eis algumas particularidades dos subgêneros em questão.

O romance histórico, definido por Lukács (2011), apresenta três características que o definem. A primeira diz respeito à representação dos personagens. Ele acreditava que o romance histórico encenava o processo histórico por meio de um microcosmo que generalizava e concentrava (assim, os protagonistas seriam “tipos”, tanto social quanto humanamente). (LUKÁCS, 2011, 56). Já Hutcheon (1991, 151-152) afirma que os protagonistas da metaficção historiográfica não se enquadram nessa tipologia, pois representam o ex-cêntrico, o marginalizado, as figuras periféricas da história ficcional. Nesse romance pós-moderno, o “tipo”, quando representado, é alvo da ironia, da paródia.

A segunda característica diz respeito ao tratamento dado ao detalhe histórico na produção do romance histórico. O detalhe é tratado com relativa insignificância, porque é considerado como um “simples meio” para a obtenção da veracidade histórica, para apresentar fatos concretos, de modo concreto, em uma situação concreta. (LUKÁCS, 1991, 60). Hutcheon (1991, 152) afirma que a metaficção historiográfica pode contestar essa característica de duas formas: primeiro, porque se aproveita das verdades e mentiras do registro histórico; segundo, porque utiliza os detalhes ou os fatos históricos de modo a incorporar esses fatos, ou seja, as fontes são diluídas no discurso narrativo, mas o texto deixa

fissuras⁶⁴ – listagem de textos consultados ao longo da produção textual, epígrafes, a semiótica dos nomes dos personagens etc. – que sugerem aproximações, referências a dados/personagens históricos. Vale ainda lembrar que a metaficção historiográfica incorpora, mas raramente assimila. O romance histórico, sim, incorpora e assimila os dados históricos, com a intenção de proporcionar uma sensação de “verificabilidade” ao mundo ficcional.

A terceira característica que define o romance histórico é a relegação dos personagens históricos a papéis secundários. Esses personagens aparecem, em muitos romances históricos, com a função de legitimar ou autenticar o mundo ficcional com sua presença, quase que como para ocultar as ligações entre ficção e história, como se a história fosse inerente à ficção. (LUKÁCS, 1991, 64). Já no caso da metaficção historiográfica, a “[...] auto-reflexividade (*sic*) metaficcional dos romances pós-modernos impede todo subterfúgio desse tipo, e coloca essa ligação ontológica como um problema: como é que conhecemos o passado? O que é que conhecemos (o que podemos conhecer) sobre ele no momento?”. (HUTCHEON, 1991, 152).

No contexto metaficcional, os romances pós-modernos “sugerem” uma maior aproximação dos “restos textualizados” desse passado por meio de determinados elementos, a saber: da subjetividade, da intertextualidade, da referência (como discutido no tópico 1.2.1, do Capítulo1) e da ideologia. No que diz respeito à subjetividade, esse tipo de escrita literária parece privilegiar as formas de narração que problematizam a noção de subjetividade, abordando múltiplos pontos de vista ou apresentando um narrador onipotente. A intertextualidade pós-moderna é outra forma de se aproximar do passado, ela é uma manifestação

[...] formal de um desejo de reduzir a distância entre o passado e o presente do leitor e também de um desejo de reescrever o passado dentro de um novo contexto. [...] ele confronta diretamente o passado da literatura – e da historiografia, pois ela também se origina de outros textos (documentos). Ele usa e abusa desses ecos intertextuais, inserindo as poderosas alusões de tais ecos e depois subvertendo esse poder por meio da ironia. (HUTCHEON, 1991, 157).

O principal “instrumento intertextual” da metaficção historiográfica é a paródia, que serve ao propósito de incorporar “literalmente” o passado no texto do presente, isso acontece porque o pós-moderno é, autoconscientemente, uma arte produzida dentro de um arquivo – arquivo que é tanto histórico quanto literário. Nesse contexto, parodiar é sacralizar e, ao mesmo tempo, questionar o passado. (HUTCHEON, 1991, 156, 165).

⁶⁴ Foram discutidas algumas dessas fissuras na primeira parte deste trabalho, quando se tratou dos processos de referenciação histórica no texto ficcional.

No entanto, é graças ao seu caráter ambíguo, duplicado e contraditório que a arte pós-moderna descentraliza sistemas e desorganiza padrões, porque a “[...] ideologia do pós-modernismo é paradoxal, pois depende daquilo a que contesta e daí obtém seu poder. Ela não é verdadeiramente radical, nem verdadeiramente oposicional. Mas isso não significa que deixe de ter um peso crítico”. (HUTCHEON, 1991, 159).

Diante do exposto acima, afirma-se que a produção mirandina de caráter histórico enquadra-se na proposta da metaficção historiográfica definida por Linda Hutcheon (1991). Como já observado, essa ficção instaura-se nas fissuras do discurso histórico (no presente/sobre o passado), contextualiza-se desse discurso para, *dentro dele*, subvertê-lo, reabri-lo, expondo-o como inconclusivo, portanto, extrapolando os limites estruturais e teóricos do romance histórico definido por Lukács (2011). Para finalizar, é preciso, ainda, ressaltar que o discurso subvertido é o histórico reconstruído pelo ficcional.

CAPÍTULO 4 – FICÇÃO COM CONSCIÊNCIA NACIONAL: A METAFICÇÃO HISTORIOGRÁFICA MIRANDINA⁶⁵

Quem controla o passado, controla o futuro; quem controla o presente controla o passado.

George Orwell

4.1 UMA “NAÇÃO” GESTADA NO/PELO PASSADO: O INÍCIO, UM DESMUNDO...

Como já destacado, a prosa mirandina de cunho historiográfico apresenta certa linearidade quanto ao estilo, tema e discurso. No caso do romance **Desmundo**⁶⁶ (1996), o espaço e o tempo são sugeridos pela caracterização dos personagens, pelo desenho do contexto social, pelos conflitos entre os sujeitos, pelo retrato das necessidades e desejos dos indivíduos, mas sem estarem encerrados em datas.

Na verdade, a única data marcada na obra – 1552 – está na epígrafe do romance. Tem-se, assim, a alusão a um relevante ano para a história do Brasil Colonial, que, longe de “datar” a trama ficcional, enuncia questões para além do contexto quinhentista. Essa ficção reconstrói memórias com o olhar do presente, com a necessidade hodierna de entender as origens, compreendendo, portanto, a História como um diálogo recorrente entre presente e passado numa projeção crítica de futuro.

Oribela é uma jovem portuguesa órfã e de nome pouco convencional, com grafia e melodia semelhante aos nomes de origem indígena. Inclusive, no dicionário indígena, encontra-se uma palavra semelhante ao da protagonista: Oriba, adjetivo que significa alegre, feliz, risonho, aprazível. Portanto, uma jovem bela e feliz, estado contrário à real situação de

⁶⁵ Umberto Eco afirma que existem três maneiras de narrar o passado: por meio da fábula, da estória heroica e do romance histórico. Para ele, o romance histórico, além de identificar no passado as causas para o que aconteceu depois, investiga o processo que leva aos efeitos dessas causas. (HUTCHEON, 1991, 150). Considerando essa pressuposição de Eco, Linda Hutcheon (1991, 150) acrescenta uma quarta maneira de narrar o passado, que ela chama de metaficção historiográfica, e não apenas ficção histórica. A diferença reside na “intensa autoconsciência” em relação à maneira como o processo de escrita é realizado. Ela ainda enfatiza que o que “[...] a arte e a teoria pós-modernistas têm em comum é uma consciência das práticas e instituições sociais que as modelam. O contexto é tudo”. (HUTCHEON, 1991, 80). Assim, justifica-se o título deste capítulo fazendo referência a essa autoconsciência do processo de criação literária observada na prosa mirandina. Autoconsciência em relação à estilística e à temática (híbrida, incompleta e interdiscursiva) do gênero romanesco, além da tendência pós-moderna em analisar as relações dialógicas entre história e ficção e, conseqüentemente, presente, passado e futuro.

⁶⁶ Em 2003, o livro foi adaptado para o cinema. O diretor Alan Fresnot contou com a colaboração da autora do livro durante o processo de roteirização e filmagem da obra.

Oribela. Estendendo um pouco mais essa questão sobre a semiótica do nome da protagonista, chega-se a uma classe de palavras – pronomes – de origem indígena, e sua significação é complementar à discussão aqui proposta acerca da formação da identidade nacional. Por exemplo, tomando-se o “or” como radical, ou seja, a partícula inalterável que contém o sentido básico do vocábulo, observe-se o seguinte (BUENO, 1998, 258, 502):

“Oré”: nós, nos (mas pode ser também adjetivo: nosso, a, os, as);

“Ore”: nós outros, isto é, nós sem vós;

“Ore remi”: nosso, nossa;

“Ore be”: e;

“Ore bo”: a nós, para nós, com exclusão de vós outros;

“Orebe”/ “Orebo”: para nós, a nós;

“Oro”: igual a nós (pronome pessoal); nós sem vós;

“Oroi”: nós sem vós.

De modo geral, os pronomes acima caracterizam uma “entidade”/pessoa/grupo que exclui outras, portanto, designa iguais (“nós”) e marginaliza o diferente (“vós”). Oribela é, assim, a representação desse “nós” – o nacional – que exclui o diferente – o estrangeiro. A princípio apenas, vale enfatizar.

Analisando a produção literária de mulheres, Hutcheon (1991, 195-196) avalia que talvez elas tenham ficado mais conscientes no processo de atribuição de nomes e suas relações com os procedimentos de referenciação histórica e literária. Afirma que o nome, como em certas culturas africanas, é considerado a expressão da alma. Assim, como será comentado adiante, ela é não simplesmente a síntese, mas o “(re)conhecimento” e a “convivência” dos “diferentes” – seja língua, religião, etnia ou cultura. Oribela, na ficção mirandina, é a conjunção do “nós” com “vós outros”, que se dá gradualmente.

Ela viaja ao Brasil, junto com outras seis jovens, para casar com um dos portugueses que habitam a Colônia, evitando assim que os mesmos vivam em amasio com as índias e as africanas. Ela resiste à ideia do matrimônio, pois ainda acalenta o desejo de retornar a Portugal, mas ainda assim casa-se com o português Francisco de Albuquerque. Ele, a princípio, gosta da esposa e, a seu modo, desprovido de galanteria ou cavalheirismo, procura tornar a vida da jovem mais confortável.

Porém, ela continua insatisfeita com o enlace. É na segunda tentativa de fuga que a portuguesa aproxima-se do mouro⁶⁷ Ximeno Dias e, a despeito de todas as referências negativas quanto ao estilo de vida dos não-cristãos, ela envolve-se amorosamente com ele. Após ser encontrada pelo marido, descobre estar grávida, condição que gera um estado de desconfiança em Francisco. Por fim, é abandonada pelo marido após o nascimento de uma criança de cabelos vermelhos, tais quais os do mouro.

Quanto à estrutura narrativa, o romance é dividido em dez partes, que mostram o processo de adaptação da protagonista ao seu novo modo de vida, desde a chegada ao Brasil até a conscientização de sua condição no novo mundo. Os capítulos são curtos, não ultrapassando uma página, enumerados, e ainda, em sua maior parte, desenvolvidos em um único parágrafo. As sentenças obedecem muito mais a uma certa cadência melódica que a pontuação padrão, pois há um jogo musical com palavras do vocabulário quinhentista e indígena. A narrativa é em primeira pessoa, portanto, a Colônia é anunciada através do olhar, dos pensamentos e julgamentos da protagonista. Há pouco diálogo na trama, sempre em discurso indireto. De modo geral, o romance tem a estrutura de um moderno poema em prosa.

Quanto ao discurso, diferente de outros romances de cunho historiográfico da autora, o foco aqui está no sujeito e nas suas contradições e não especificamente nos fatos e fontes históricas. A estrutura e a estética narrativa – aliadas ao discurso – contribuem significativamente no processo de composição da personalidade de Oribela e da sociedade que a cerca.

Sobre essa sociedade, podem ser observados alguns pontos evidenciados pelo discurso ficcional, como a ênfase na relação de dependência da Colônia para com a Metrópole, além do desejo comum de retornar a esta, a consciência da selvageria das relações no novo mundo e, por fim, a sensação de inferioridade do colonizado. Essas questões definem os sujeitos, mas também a sociedade “recém-iniciada”. Na verdade, elas definem não apenas aquela sociedade do século XVI, elas estão presentes – readaptadas, é claro – ainda na sociedade contemporânea. Isso porque a História muda, os seres humanos mudam, contudo, os sentimentos humanos permanecem os mesmos, ainda que em novos contextos: o amor, o ódio, a revolta e a insatisfação, o apego aos bens materiais ou posições sociais etc. assinalam o longo percurso da história da humanidade.

⁶⁷ De modo geral, mouro é o nome dado aos povos árabe-berbere (berbere = homens livres), que conquistaram a península Ibérica, saídos do Saara e da Mauritânia, na África. No contexto da ficção analisada, além da etnia, a designação – mouro – sinaliza também as práticas pagãs ou não-cristãs.

A narrativa, produzida em fins do século XX, é consciente de sua posição e olhar privilegiados, isto é, lhe convém abordar criticamente o início da história do Brasil. A protagonista, gerada à imagem do século XVI, é ingênua e imatura, e todo seu saber é embasado em estereótipos, mitos e enganos. Mas, na nova terra, ela tem a oportunidade de desconstruir enganos e construir novos saberes. Afirma-se, portanto, que o ponto de vista da autora atenta-se para o processo de consciência da nacionalidade brasileira.

Isto é, a ideia de nação que hodiernamente discutimos pode ser percebida nessa ficção mirandina. Aquela mesma definição de Anderson (2008, 32) da nação moderna como uma comunidade política imaginada, sendo limitada, mas soberana. Décadas antes da Independência do Brasil já havia a preocupação de escritores brasileiros com os elementos que constituíam o nacional, contudo, é devido às questões levantadas pelo processo de ruptura político-econômica com Portugal que uma consciência do “ser” (e pertencer ao) nacional começa a ser desenvolvida.

A esse respeito, a ficção mostra que a moderna nação brasileira está alicerçada no modelo de sociedade do século XVI. Portanto, ainda deixa-se transparecer, nas opiniões, resquícios das ideologias e preconceitos das bases formadoras. Oribela, Francisco, Ximeno – com outras roupagens – continuam a encenar papéis fora da ficção na sociedade contemporânea.

A gênese ficcional da nação moderna é, em síntese, baseada na transgressão, no preconceito e na discriminação, numa pseudo “rigorosa” estrutura de classes, no abuso de poder. Na transgressão porque são portugueses “rejeitados”, degredados por Portugal que recebem a tarefa de povoar a nova terra. Assim é descrita essa população pela narradora:

Muitos em torno de nós eram degredados, do que se sabia por não terem suas orelhas, cortadas a modo de castigo no reino e para que os conhecêssemos sempre e sempre soubêssemos que não eram como pêssegos. De doer, a vista daqueles desorelhados, [...] *livres e leves*, sem deles haver medo, sem deles se presumir, sem pasmo ou difamação, [...] como se lhes não houvesse *desterro* [...]. A feição das gentes cristãs era escura, de ser cozida pelo sol a pele, *todos pareciam donos da terra e do nariz*, por não estarem aqui o rei nem a rainha nossa mãe. Degredados eram uma gente *sem temor nem conhecimento de Deus* e que diziam heresias como podia fazer qualquer animal bruto se soubesse falar porque *eram homens sem sangue, sem lei, nação, língua, reino, sem terra e servos*, o que se via claramente em suas obras, eram praga contagiosa, peçonhenta e em sua habitação [...] iriam bramir de noite com as feras silvestres da sua mesma *vil natureza*.

Uns cristãos mastigavam fumo, como se fossem *bárbaros de costumes*, quase todos num pobríssimo trato de suas pessoas e nos seus vestidos [...]. 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. (grifos meus). (MIRANDA, 1996, 26).

Vale ressaltar que essa é a primeira vez que a jovem órfã vê o povo do novo mundo, e nas suas opiniões ainda estão entranhados os pré-conceitos dos europeus sobre a terra dos “brasis”. Mas seu olhar a esse respeito, especificamente no caso do europeu, não muda muito ao longo da narrativa. Para ela, os degredados veem o desterro no Brasil como a oportunidade de um desligamento das regras e normas de convivência e de conduta, tratando com descaso e desprezo, inclusive, a religião cristã, porque nesta terra falavam e respondiam por si. E até mesmo os “mais” cristãos se deixam levar pela onda de “liberdade” comum aos trópicos, vivendo como bárbaros ou selvagens. Segundo Vainfas (2010, 57-58), o degredo no Brasil tinha, basicamente, o propósito de povoar a Colônia e “limpar” a Metrópole. Assim o diz:

E, no afã de povoar a Colônia, Portugal utilizou-se *sistematicamente* do *degredo*, importante *mecanismo colonizador* e, ainda, *depurador da própria Metrópole*. Dentre os vários crimes que o direito régio *penalizava com o degredo para o Brasil*, *as transgressões morais não foram as menos notáveis: condenados a viver algum tempo ou perpetuamente no Brasil* eram os freiráticos, que invadiam mosteiros para arrebataram as esposas de Cristo; os que desonestassem virgens ou viúvas honestas; os que fornicassem com tias, primas e outras parentas; os que violentassem órfãs ou menores sob tutela; os que, vivendo da hospedagem alheia, dormissem com parentas, criadas ou escravas brancas do anfitrião; os que dormissem com mulheres casadas, e as próprias adúlteras, em certas circunstâncias; as amantes de clérigos; os alcoviteiros de freiras, virgens e parentas dentro do quarto grau [...]. Além desses, a legislação previa o degredo para feiticeiros, homicidas e outros que a prática judiciária acrescentaria com o passar do tempo: hereges, bigamos, sodomitas, judaizantes [...]. A *política de povoamento* da Coroa portuguesa parece, assim, confirmar a *função e imagem* [de] [...] “*lugar de purgação*”, “*purgatório da Metrópole*” desde o século XVI.

Na medida do possível, os jesuítas tentaram diminuir a vinda dos indesejáveis do Reino para a Colônia: *que viesse “melhor gente”, que “mandassem homens de bem”* [...]. No entanto, o que mais suplicaram os inacianos às autoridades metropolitanas foi o *envio de mulheres brancas*, base para a construção de uma ordem familiar portuguesa na Colônia e garantia de que as índias ficariam a salvo dos pecados. (grifos meus). (VAINFAS, 2010, 57-58).

Como ressaltado anteriormente, na sua percepção do novo mundo, Oribela deixa transparecer o olhar do estrangeiro, suspeitando e pré-julgando. Porque é também no preconceito e na discriminação que essa nação é gestada. Ao desembarcar, a jovem reza aos pés da imagem de Nossa Senhora em uma ermida, diz temer pela sisudez de seus pensamentos e pureza de seu coração e pede proteção contra os mouros, os judeus, luteranos, blasfemos etc., para ser merecedora de um bom esposo, mas ainda assim duvida que haja “gente boa” nesta terra. (MIRANDA, 1996, 30). E é duvidando da índole do povo que começa a estabelecer suas relações.

Com poucos grupos a jovem poderia relacionar-se, porque é preciso lembrar que o objetivo das órfãs, determinado pela Coroa portuguesa, ao atravessar o oceano era simples e

foi logo esclarecido: levar uma vida caridosa, vivendo na “[...] majestade do *matrimônio divino*. A fazer *filhos abençoados de alvura na pele*”. (grifos meus). (MIRANDA, 1996, 73). Portanto, a amizade com não-europeus, ou europeus não-cristãos, estava fora de cogitação. A esse respeito fora ensinada ainda na Metrópole. Quanto aos mouros, foi prevenida a manter distância, pois eles representavam o mal sobre a terra, a bestialidade humana, a rudeza e brutalidade de animais selvagens. (MIRANDA, 1996, 31). Quanto aos indígenas, chamados de naturais, aprendeu que não tinham sentimentos nem humanidade, eram como animais – difíceis, mas não impossíveis de serem admoestados na “ciência dos brancos”. (MIRANDA, 1996, 145).

Insatisfeita com o casamento e sem tarefas a realizar na casa, Oribela desenvolve afeição por uma natural, a jovem Temericô, que fala a língua portuguesa com “[...] a rudeza dos matos e modos de animais silvestres”. (MIRANDA, 196, 119). A natural ensina a jovem esposa a falar algumas palavras e a cantarolar músicas de origem indígena. Quando índios e portugueses travam uma disputa pela posse das terras habitadas por portugueses, Oribela percebe o sofrimento da nova amiga diante da apreensão e morte dos naturais e diz: “[...] Não sabia que Brasil sente dor”. (MIRANDA, 1996, 144). A órfã sofre também ao ver tantos naturais mortos e tantos outros escravizados:

[...] Ficaram no fortim uns trinta naturais para vaqueiros, por quem *se cortava meu coração, mesmo sabendo não terem almas*, os via eu a puxar das pernas os grilhões e tanto, que se faziam em carne viva, a morrerem uns de estar parados sem abrir a boca para um nada, nem de comer nem de beber, a esmorecer e definhar, se descarnando de tal forma que se viam seus esqueletos florirem na pele [...]. (grifos meus). (MIRANDA, 1996, 145).

Baseado nesses pré-conceitos, compartilhados por portugueses de fora do Brasil e por muitos que já habitavam a nova terra, são estabelecidos os poucos, mas significativos, grupos sociais da Colônia. Eles são sustentados, basicamente, pela designação étnica e pelo poder territorial e financeiro que possuíam. Os naturais (primeiro grupo) são maioria e sustentam a base da pirâmide; eles perdem, dia após dia, suas terras, tornando-se alvos fáceis do assédio europeu, que lhes impõem novos costumes e outras práticas linguísticas e religiosas⁶⁸, muitos são obrigados a trabalhar em regime de escravidão, outros são levados à Europa para servir de

⁶⁸ O trabalho catequizador na Colônia, a cargo da Companhia de Jesus, já estava a pleno vapor. A narradora lembra que diziam, em Portugal, “[...] haver nesta terra mil homens de cavalo e oitenta padres [...]”. (MIRANDA, 1996, 20). Comenta, ainda, sobre a quantidade de igrejas já construídas: “[...] 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, 37).

diversão aos “[...] fidalgos com seus modos bárbaros de cantorias e lutas com espadas de pau”. (MIRANDA, 1996, 145).

Em um degrau acima está o grupo dos africanos (segundo grupo), mas isso não quer dizer que os mesmos sejam considerados superiores aos indígenas. Na verdade, os africanos são também tratados como mercadoria. Por representarem um percentual ainda pequeno da população, eles significam – para os seus “donos” – mais um indicativo de poder aquisitivo.

No degrau seguinte estão os membros das diversas etnias/religiões não-europeias/não-cristãs (terceiro grupo) que buscavam enriquecimento rápido e fácil: de modo geral, indianos, judeus, turcos, árabes, mouros, marroquinos, mulçumanos etc. Mas precisa-se ainda esclarecer que, no imaginário europeu colonizador, esses três grupos supracitados (naturais, africanos e membros das mais diversas etnias e/ou religiões não-europeias/não-cristãs) são, socialmente, considerados de uma mesma forma, isto é, são vistos como animais selvagens, como criaturas bestificadas e demonizadas (no sentido do catolicismo “mítico-amedrontador” do século XVI), seres para serem mantidos a uma distância segura. Imaginário esse alimentado pela Igreja Católica, que à época influenciava, de modo determinante, a política e a economia nos países cristãos.

Contudo, funcionalmente, possuíam papéis específicos: os indígenas eram subjogados e desprezados, e, por causa das dificuldades na comunicação, eram obrigados a serviços ligados à agricultura, pastoreio e afazeres domésticos; os africanos, como um bem adquirido a um custo significativo, eram designados aos serviços em que um pré-requisito era o uso da força bruta, além de servirem como exibição de um *status* social; já os asiáticos e africanos não-escravizados eram mantidos longe do espaço familiar, mas tolerados e necessários aos ambientes comerciais. Na base dessa estrutura estavam também os mestiços que, como será analisado no tópico seguinte, têm relevante papel no processo de formação da cultura nacional.

Nos degraus superiores estão os europeus. Embaixo, os europeus degredados, os fugitivos das Metrôpoles, todos em busca de liberdade e riqueza, que iniciaram aqui uma vida desregrada, sem preocupação com vestimenta ou trato interpessoal. Vivendo como os naturais, envolvendo-se intimamente com eles, aprendendo seus hábitos e língua. Segundo Vainfas (2010, 54-55),

[...] os jesuítas cedo perceberam que o mal não campeava só entre o gentio. O “*excesso de liberdades*”, a “*falta de lei*” moral com que o ameríndio ofendia a Deus, *viram-nos também na conduta dos portugueses recém-chegados do Reino.*

[...] Nóbrega não poupava críticas aos primeiros colonos que, tão logo desembarcavam, *tratavam de amancebar-se com as índias da terra*, e, não contentes com esse já *monstruoso pecado*, muitos se uniam a várias mulheres de uma vez só, *prontos a copiar o estilo dos caciques e dos principais do gentio*. [...] *Cultivar o pecado e dar escândalos, comprometendo com isso a base moral de toda a obra missionária*, eis o que parecia ser o *principal objetivo desses colonos ao migrarem para o Brasil*, repetiria Nóbrega em várias de suas cartas. [...]

Escrevendo em junho de 1553 [...] como se operava o povoamento da Colônia: “[...] *a esta terra*, diria [Nóbrega] desalentado, *não vieram senão desterrados da mais vil e perversa gente do Reino*” – imagem que marcaria profundamente nossos historiadores da colonização. (grifos meus).

Esses portugueses são considerados uma vergonha para o reino, porque uma maior aproximação, muito menos ainda uma amizade, entre europeus e indígenas e/ou africanos é vista com maus olhos pelos reinóis. Por exemplo, quando Oribela e Temericô tornam-se amigas, a órfã começa a ouvir e imitar as músicas cantaroladas pela índia, além de alguns hábitos, como de usar pouca roupa, banhar-se nua nos rios, abolir certas formalidades nas relações sociais⁶⁹.

Dona Branca de Albuquerque – uma senhora que tem a si mesma em alta consideração – adverte a nora e “baixa” algumas regras, “[...] antes que [Oribela] virasse [...] uma bárbara da selva e [...] [se] metesse a comer de carne humana”. (MIRANDA, 1996, 127). Em seguida avisa ao filho do “conluio” da esposa com as naturais, e ele adverte que as naturais são traiçoeiras e que não sentem afeição ou amizade por quem quer que seja. (MIRANDA, 1996, 131).

No topo da pirâmide estão os governantes que representam a Coroa, os padres e demais portugueses que gozam de privilégios do governo ou que se impuseram no Brasil. Mas muitos dos que conseguiam a tão sonhada riqueza – se alcançada de modo torpe ou desleal – ainda levavam a fama de ladrão, apesar da “medida da honestidade” ser aplicada de forma a cumprir certas conveniências. Oribela aprende assim que chega à terra. Ela é exortada a respeito do comportamento devido às mulheres e homens “honestos”, a esposa do governador afirma que aqui é preferível ter bons olhos a boas mãos, ou seja, é preferível saber como “mandar”, pois há quem execute as tarefas, bons olhos também para ver o que fazem os maridos, mas interferir apenas quando houver risco de prejuízo financeiro para a esposa. Veja-se o que diz a esposa do governador:

Que maldição era esposa preguiçosa e tomou nossas mãos para ver se eram finas na pele, *havia um tear em sua casa no que ensinava às naturais a tecer* e se o sabíamos, sim, todas. *Mas que deitássemos na nossa boa fortuna, aqui nesta terra,*

⁶⁹ Sobre esses dias, diz Oribela: “[...] Eu pintava o rosto de urucum, comia do prato das naturais e me desnudava nos dias quentes, deixava os chicos chuparem meus peitos, dançava [...]”. (MIRANDA, 1996, 127).

quem fazia comida? Quem colhia as ervas nas bordaduras dos caminhos para engordar coelhos ou porcos, quem tirava leite da cabra ou da vaca? Quem carregava água para os socalcos? Quem cultivava horta? As naturais. As naturais, as naturais, que neste país os pobres viviam feito fidalgos de até cem escravos, o pobre mais miserável que fosse pode ter três escravos salteados, que os havia feito gravetos pelo mato, quem lhes apanhava as castanhas e lhes ia à lenha, fazia o lume, caçava, cuidava horta? Aqui era mais preciso ter bons olhos do que boas mãos, para ver onde se deitava o marido, se em rede ou cama, se deitava as bugras e se as dormia, se as fazia parir, que fosse, mas lhes dar aromas e ouro em atavios, nunca. Olhassem. Bons olhos. E boas palavras para ensinar a remendar, coser, limpar, lavar pastorear, ceifar e que não as deixássemos por demais fiar, eram preguiçosas, muito assentadas e paradas. Que nos fizéssemos de damas, só bordar, mas guardássemos o pudor, o dinheiro santo do trabalho, o homem por grosso e a mulher por miúdo, tostão por tostão, ceitel por ceitel, assim se alevantavam as fortunas [...]. (grifos meus). (MIRANDA, 1996, 44).

Mas outra questão, prática comum na Colônia, é fundamental para a compreensão do processo de formação cultural da nação brasileira: o jogo e o abuso de poder. Como dito acima, concentra-se no Brasil, no primeiro século de colonização, um grupo bastante diversificado, porém, basicamente, movido por objetivos comuns: são pessoas forçadas a aqui permanecerem, muitas iludidas quanto à realidade do lugar, todas sonhando com o rápido enriquecimento. Ainda semelhante é a forma como elas veem esse território: um lugar selvagem, um rito de passagem, ou seja, onde é preciso viver durante algum tempo sob o sol dos trópicos para, enfim, voltar ao conforto das Metrôpoles, com dinheiro, honra e distinção.

Nas palavras de uma das órfãs, dona Bernadina: “[...] Este mundo é um desterro e nós, estrangeiros”. (MIRANDA, 1996, 180). Ou ainda como o exemplo da família de Francisco de Albuquerque que, mesmo vivendo em relativo conforto e desfrutando de muitas regalias, diferente de quando vivia na completa marginalidade social em Portugal, não esquece dos planos de um retorno “glorioso” às terras de seu nascimento: “[...] porque, ainda que, como se dissera, ali estivessem *muito à vontade sendo em tudo senhores absolutos de toda a terra* com tudo não se davam por satisfeitos por ser aquilo degredo, *não tinham amor pela terra, queriam tornar ao reino*”. (grifos meus). (MIRANDA, 1996, 95).

O sistema de estrutura de classes na sociedade colonial favorece tanto a corrupção política e moral quanto o jogo e o abuso do poder. Ele oportuniza que parte da “ralé” portuguesa reine soberana nos trópicos. Como um acordo silenciosamente firmado, que inclui o dito e o não dito, a “monstrualização” do outro, o estabelecimento de fronteiras: todo um sistema discursivo e funcional é instituído na Colônia. Pode-se explicá-lo tomando de empréstimo o conceito foucaultiano de “dispositivo”.

Foucault (2012, 364-374), procura demarcar três diferentes posições com o uso desse termo: como um conjunto heterogêneo que inclui discursos, instituições, decisões

regulamentares, leis, proposições filosóficas, morais, filantrópicas, em síntese, os elementos que constituem o dispositivo são o dito e o não dito; outra posição demarcada pelo uso do termo diz respeito à natureza da relação existente entre elementos tão heterogêneos, isto é, trata-se de um *jogo* estabelecido entre esses elementos, discursivos ou não, que permite executar mudanças de posição, mascarar determinadas práticas, inverter funções etc.; e, por fim, o dispositivo é uma formação histórica que tem como função principal responder à uma necessidade surgida em determinado momento, portanto, tem uma função estratégica dominante.

O que determina a formação inicial de uma rede de elementos heterogêneos como um dispositivo é a predominância de um objetivo estratégico. Já constituído, ele se perpetua como uma rede, estrategicamente desenvolvida para determinado fim, ao realizar um duplo processo: o de *sobredeterminação funcional* e o de *preenchimento estratégico*. O primeiro caso diz respeito ao resultado de decisões ou posturas, já que “[...] cada efeito, positivo ou negativo, desejado ou não, estabelece uma relação de ressonância ou de contradição com os outros, e exige uma rearticulação, um reajustamento dos elementos heterogêneos que surgem dispersamente”. (FOUCAULT, 2012, 365). Quando o reajustamento de determinados elementos deixa brechas nas linhas do dispositivo, há a necessidade de um novo preenchimento, que deve ser executado de forma a fechar as brechas, isto é, de forma estratégica.

Dada a sua natureza essencialmente estratégica, o dispositivo está inscrito no jogo de poder, “[...] estando sempre, no entanto, ligado a uma ou a configurações de saber que dele nascem mas que igualmente o condicionam. É isto o dispositivo: estratégias de relações de força sustentando tipos de saber e sendo sustentadas por eles”. (FOUCAULT, 2012, 367).

A rede de elementos heterogêneos, discursivos e não discursivos, que, estrategicamente, estruturam o jogo de poder na Colônia torna-se ainda mais evidente na forma como a pirâmide social é estabelecida. Para que a base da pirâmide seja mantida, isto é, para que índios, africanos, mestiços e demais não-cristãos conservem-se do outro lado da fronteira, são criados mecanismos para sustentar essa organização, como a “justificável” tomada das terras indígenas e a escravidão humana, ou o estabelecimento do degredo como uma política de povoamento, ou ainda a “condenação” pública e religiosa de relacionamentos interraciais. Esses mecanismos são acionados e legitimados pelo discurso da diferença, por exemplo.

Em terra sem fé, rei ou lei, os portugueses mandam e desmandam. Os índios são as primeiras vítimas: suas terras, cultura e liberdade são usurpadas por qualquer um que se

considere em posição de superioridade na pirâmide social; são demonizados, desumanizados e “monstrualizados” para garantir que gerações seguintes continuem a acreditar que o diferente é um monstro, garantia, inclusive, necessária à manutenção do poder centralizador e inquestionável. Com os africanos, asiáticos, e demais grupos que professem religiões ou mantenham hábitos culturais diferentes dos europeus acontece processo semelhante.

Segundo Sérgio Bellei (2000, 11), o conceito de “monstruoso” é aplicado, de modo geral, tanto ao humano quanto ao não-humano e significa o híbrido e o deformado. Esse conceito de monstruosidade aplicado ao humano está historicamente ligado ao conceito de fronteira. Portanto, o monstro “[...] é aquela criatura que se encontra na ou além da fronteira, mas está sempre e paradoxalmente próximo e distante do humano, que tem por função delimitar e legitimar”. Um óbvio processo da “monstrualização” do diferente, delimitando e legitimando o europeu como humano, é realizado no imaginário popular da Colônia ficcional. Bellei (2000, 12) também apresenta os termos de doze categorias diferentes da estrutura da monstruosidade, conforme descrita por Isidoro de Sevilha, dos quais destacam-se os seguintes: ausência de partes corporais, mistura de partes humanas e de animais, animais gerados por mulheres humanas, seres compostos, raças monstruosas⁷⁰.

Conforme supracitado, a “monstrualização” do diferente tem como função primeira delimitar as margens do que se considera humano e legitimar uma etnia ou um grupo social. Dado o seu caráter comparativo (por exemplo, o indígena é monstruoso porque o humano é o europeu), esse processo cumpre ainda a função de centralizar poder, de incitar o medo, reprimir a aproximação, de acentuar os limites, as fronteiras. Para Bellei (2000, 150), no contexto de exercício do poder, a fronteira não é apenas uma linha divisória, mas o lugar que marca

[...] o *desequilíbrio de poder e conhecimento entre o central e o periférico, o superior e o inferior*. A fronteira é o lugar de uma (des)valorização no qual o elemento subordinado não pode deixar de sentir ao mesmo tempo o desconforto da angústia da influência e o embaraço do inevitável desejo de copiar e imitar. *O momento da marcação da fronteira é sempre também o momento de um exercício de poder* em que se encontram, de um lado, o europeu, o norte-americano, o civilizado, e, de outro, o brasileiro, o sul-americano, o subdesenvolvido. Concretizado tal exercício de poder valorativo, localiza-se de um lado da fronteira uma cultura confiante e auto-afirmativa, de outro uma cultura insegura e de olhos voltados para o valor maior. (grifos meus).

⁷⁰ Alguns desses termos são atribuídos aos mouros e aos indígenas na ficção mirandina. (MIRANDA, 1996, 31, 131, 132, 143).

Uma das formas de marcar a diferença do monstruoso que está do outro lado da fronteira é desenhá-lo como antropófago. De acordo com Bellei (2000, 177-178), o conceito de antropofagia está intrinsecamente ligado à ideia de fronteira, e tem sido empregado em vários momentos históricos para estigmatizar determinados grupos humanos. A designação preconceituosamente formulada pode ser vista como mais uma etapa da construção e manutenção das fronteiras. Se os grupos de uma mesma sociedade partilham sistemas culturais semelhantes, a “crença” de que um deles come carne humana serve para acentuar as diferenças e ascender os demais grupos a um posto de maior significação social.

A Igreja, por meio de sua mensageira – a Contrarreforma –, e apoiada no olhar do colonialismo eurocêntrico, participou ativamente do processo de “monstrualização” do outro, adicionando ao imaginário popular termos e conceitos religiosos. O objetivo era causar o horror, despertar o medo. O monstro não-cristão é a representação do Demônio, imitá-lo significaria trilhar o caminho para o Inferno, porque, no contexto colonial,

Animalização e demonização andaram de braços dados [...] [no] discurso, que, essencialmente jesuítico, se espalharia entre outros religiosos e leigos até bem avançado o século XVIII. Nas dificuldades da catequese, no tardio descobrimento do trópico pelos cristãos, na origem dos índios, em quase tudo se via o demônio, o Inimigo, o “lobo infernal”. [...] Repetiu-se à exaustão que os nativos não pronunciavam as letras F, L e R por não terem fé, lei e rei, o que, às vezes, significava vê-los como pobres inocentes em estado de anomia, mas para os jesuítas era claro sinal da *anarquia diabólica* em que viviam. O Inimigo estava em toda a parte e, aos soldados de Cristo, [...] cabia “ler essas marcas” e saber até que ponto o demônio conseguira embaralhá-las. (grifos meus). (VAINFAS, 2010, 46).

A Igreja Católica também tem seus “mecanismos” de manutenção de poder. A Companhia de Jesus é uma organização religiosa, mas, sobretudo na Colônia, estrategicamente política. Tanto que, sabendo disso, muitos aproveitadores se faziam passar por padres para convencer os índios a embarcarem nas naus:

[...] Queriam os homens das naus levar naturais cativos, para os venderem e fazerem mostra pública, bem ornados, 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. (grifos meus). (MIRANDA, 1996, 49).

De acordo com essa linha de catequese, a Companhia escolhe meninos ainda muito jovens para aprenderem a língua portuguesa e ensinarem a língua indígena. É uma forma de conhecer para dominar o outro, pois esses mesmos meninos, depois de “doutrinados”, são enviados de volta ao seio familiar para catequizar suas comunidades na religião e na “língua cedida” pelos portugueses.

Conforme afirma Santiago (2000, 12-14), o uso da violência era comum na Colônia: os índios a utilizavam por razões de ordem religiosa e os portugueses, que se diziam portadores da “palavra de Deus”, a exerciam na conquista da terra e do homem. Religião e língua eram armas eficazes de subjugação, isto é, o trabalho jesuítico era estrategicamente político-religioso e funcionava de modo a fundir língua europeia e representação religiosa. Nesse contexto, instituir “[...] o nome de Deus equivale a impor o código lingüístico (*sic*) no qual seu nome circula em evidente transparência”. (SANTIAGO, 2000, 13). Além disso, evitar o bilinguismo significava, também, evitar o pluralismo religioso e, de quebra, impor o poder colonialista. (SANTIAGO, 2000, 14).

Já Vainfas (2006) destaca que o trabalho de catequese no Brasil foi organizado e comandado pela Contrarreforma, que deveria ser realizado de forma incisiva e rigorosa. A Igreja trabalhava lado a lado com o governo, partilhando, inclusive, da opinião corrente sobre a “natureza” do indígena, razão para executar a missão com severidade. Segundo Vainfas (2010, 45),

No dia a dia da catequese, na correspondência interna em que se abordavam os problemas específicos da missão e sobretudo *nos discursos voltados para os índios, predominaram, sem dúvida, a detração, a hostilização dos costumes, a má vontade [...]. Vemo-la em quase todos os padres, inclusive entre os que mais se empenharam em defender os índios contra a escravidão. Anchieta considerou-os “de tal forma bárbaros e indômitos” que pareciam “aproximar-se mais à natureza das feras que à dos homens”. Nóbrega [...] recomendava castigo e sujeição dos aborígenes como único remédio para cessar o sofrimento da nação portuguesa no Brasil e [...] confessara que, exceto dois ou três padres, os demais tinham “pouco gosto pelo gentio”. [...] Vieira [...] diria que Deus enviara Tomé, o Apóstolo, para evangelizar o Brasil, a fim de castigá-lo por sua incredulidade: “[...] porque a gente destas terras é a mais bruta, a mais ingrata, a mais inconsciente, a mais avessa, a mais trabalhosa de ensinar de quantas há no mundo”. (grifos meus).*

O modo como os jesuítas viam o indígena contribui para justificar a forma como o abuso de autoridade prevalece em quase todos os tipos de relações mantidas na Colônia: no comércio de bens e da fé, e também no comércio das uniões por conveniência. Sim, porque o casamento é um negócio nesse lugar, já que quem “[...] vai ao longe casar ou vai enganado ou vai enganar. [...] Para enriquecer, tudo é bem”. (MIRANDA, 1996, 61). O papel/função das

mulheres portuguesas no Brasil era “[...] ajudar nos trabalhos, [...] fecundar, parir, assim como cristãs e guardar todo o cabedal” (MIRANDA, 1996, 55).

Nenhuma das mulheres portuguesas vindas na nau *Senhora Inês*⁷¹ tiveram os “finais felizes” imaginados. A começar pela Velha, a freira responsável por cuidar das órfãs casadoiras. Ela foi obrigada a fazer a travessia por ter engravidado na juventude, a viagem era a punição por seu crime. Considerada uma mulher estudada, entendida em saberes tipicamente masculinos, perde sua liberdade de ir e vir e de falar. Na Colônia sofre toda sorte de abuso: é agrilhoadada por ferros, amordaçada, espancada. Castigo por discordar dos padres e dos governantes. (MIRANDA, 1996, 87-89, 132). Veja-se no seguinte trecho:

Vivia a Velha ainda na casa das gentias, mas fora mandada tapar a boca com mordaça, que *o conhecer numa mulher é coisa do Demo* e só podia tirar para a confissão ou à ceia, andara dizendo umas coisas da terra, do bispo vil, do governador, que os erros das gentias eram menores que os dos cristãos, as putas eram ovelhas de Jesus assim como as casadas, cujas eram putas de um homem só, ficavam as pessoas atônitas daquilo que ela falava e de querer fazer sua própria justiça [...]. (grifos meus). (MIRANDA, 1996, 132).

Quanto às órfãs, cada uma tem seu próprio “castigo” a contar. Oribela relembra algumas informações que lhe foram dadas sobre as mulheres da terra, ou melhor, que aqui não as havia. Antes de desembarcar, imaginava que seria tratada como uma rainha, uma vez que poucas seriam as mulheres por aqui, mas acaba surpreendida, e assustada, ao ver tantas naturais e africanas amamentando crianças mestiças. Lembra, então, o que foi dito sobre sua nova vida: “[...] Na terra do Brasil viverás em mosteiros muito suntuosos e ricos, de paredes verdes e abóbadas azuis”. (MIRANDA, 1996, 39).

Assim como Oribela, as outras cinco jovens chegaram cheias de ilusões a respeito do tipo de vida que as esperavam. Imaginavam que seriam respeitadas, admiradas e até reverenciadas, considerando o suposto número limitado de mulheres na terra, e não contavam também com o estado dos homens que viviam sem regras ou limites éticos e morais⁷², com seus instintos aflorados e sua cobiça aguçada. Após a chegada da nau, começa a aglomeração da gente do lugar, e a notícia da vinda de mulheres brancas, virgens e prendadas, “destinadas” ao casamento espalha-se:

⁷¹ O nome da nau pode fazer referência à Inês de Castro, que é citada na historiografia portuguesa – e no imaginário popular – como a amada consorte do herdeiro do trono, D. Pedro I de Portugal. O rei, D. Afonso IV, desaprovava essa união e, por isso, ordenou a execução de Inês. Segundo o imaginário popular, D. Pedro exigiu a realização da cerimônia de coroação e do beija a mão da rainha depois da morte de Inês de Castro.

⁷² Há um suposto caso de incesto entre mãe e filho, dona Branca e Francisco de Albuquerque. A filha de dona Branca, chamada Viliganda, é, provavelmente, filha de Francisco. Durante uma discussão, ele agride a sua genitora até matá-la. (MIRANDA, 1996, 115, 133, 198).

[...] As conversações nunca tinham fim, no que se ajuntaram pouco a pouco umas gentes do lugar, mal podia eu repousar da vigília sobre nós, *os homens seus olhos lançavam*, fôramos cargas de uma azêmola, boceta de marmelada, alguidar de mel sendo eles pontas de arnelas, canas agudas, flechas de arcos, espadas de pau tostado, lanças de arremesso, ferrões, açoites, feros animais, uma cutilada, uma estocada, *tomando a cosso para nos possuir, o que lhes nascia da sua cobiça*. Em suas mulas com poucos alforjes e borsoletes, *suspiravam mais por carne branca de cristãs do que lobos por cordeiros*. Gente natural da terra e do reino, num quieto rumor de quem se ajunta, muito atentos, fêmeas, machos [...]. (grifos meus). (MIRANDA, 1996, 25).

Avaliadas com atenção, as jovens são novidades cobiçadas, uma “mercadoria” necessária à “conservação moral” na Colônia e um “bem” a ser exibido como condição de superioridade, de *status* social. As jovens são dadas a casar, o dote (preço) é estabelecido em pequenos mimos. Todas elas, uma a uma, têm seus sonhos esmagados, sua liberdade tomada, seu corpo abusado por aqueles que acreditavam protegê-las. Na Colônia, marido é principalmente algoz.

Dona Urraca, filha de judeus, portanto, tratada preconceituosamente em Portugal, é a primeira a ser “escolhida” para atravessar o oceano, despertando suspeita nas demais de ser a viagem um castigo. Tolerada sempre com desprezo e mantida à distância durante seus dias de convento, no Brasil é mantida presa pelo marido, e, por quase não ser vista, os vizinhos afirmam que ela se transforma numa alimária, assustando-os e assoprando fogo. (MIRANDA, 1996, 134). Já Pollonia, grávida, vivia a juntar cabedais. Tarefa preferia a máscara da hipocrisia, metida às escondidas entre os negros, mas publicamente a rezar nas capelas.

O destino mais trágico foi reservado a dona Bernadinha. Tratada com severidade no convento por gostar de “[...] afetos e de roubar uns brincos e as bocas das moças em beijos” (MIRANDA, 1996, 134), sofre um sem número de abusos do marido sem qualquer interferência da Igreja ou dos vizinhos, apesar de sua condição ser de conhecimento público. Oribela avalia a situação da compatriota e conclui:

[...] Felizes as esposas, sendo diversa a dona Bernadinha, quebrava seus ossos aquele que a devia acariciar e bêbado a desnudava, lançava pela porta fora, desgraçando a pobre com seus brutos intentos de esposo e em altas vozes, sua mulher lhe parecia macha, querendo mostrar que era a ela forçado a amar e com ela viver contra ciência, não sendo nem por feitiços vencido, que recitava aos berros de cabra. (MIRANDA, 1996, 134).

O marido critica sua forma de ser, pouco feminina, e para castigá-la, “amansá-la”, decide torná-la prostituta dentro de sua própria casa. (MIRANDA, 1996, 151). Numa noite, enquanto planeja fugir vestida em roupas masculinas, o marido tenta prendê-la em casa, ao que ela

reage, apunhalando-o até a morte. É presa em uma gaiola e exposta ao público, que a agride, verbal e fisicamente. Dona Bernadina ainda resiste algum tempo, mas a longa exposição ao sol a leva da insanidade à morte.

Esses são alguns dos valores que alicerçam a construção da nação brasileira, segundo a ficção mirandina. Valores que continuam entranhados nas paredes da nação moderna: as desigualdades étnico-sociais e de gênero, a subestimação do nacional diante do estrangeiro, a corrupção moral e o abuso de poder. Um modelo de sociedade gestado por séculos de colonização e escravidão, de dependência financeira e cultural, enfim, uma nação nascida no (e pelo) significativo passado histórico do país.

4.2 HISTÓRIAS QUE OS HOMENS CONTAM: O MITO FUNDACIONAL EM DESMUNDO

Hall (2003, 54-55) destaca o mito fundacional como uma das principais estratégias discursivas de narrar a nação. Ele serve para representar nacionalmente a origem, portanto, é uma história “[...] que localiza a origem da nação, do povo e de seu caráter nacional num passado tão distante que eles se perdem nas brumas [...] de um tempo ‘mítico’. [...] [Assim, os mitos] fornecem uma narrativa através da qual uma estória alternativa ou uma contranarrativa [...] pode ser construída”. Ressalta, ainda, que novas nações são fundadas sobre esses mitos.

De acordo com Barthes (2009, 199-200), atualmente, o mito é uma fala, mas não uma fala qualquer. Ele é um sistema de comunicação, uma mensagem, um modo de significação, uma “forma”, logo, não pode ser um objeto, conceito ou ideia. Nesse contexto, tudo pode constituir um mito, desde que seja suscetível do julgamento discursivo. É, inclusive, concebível, segundo o autor, que haja mitos muito antigos, mas não eternos, uma vez que é a História que transforma o real em discurso, que comanda a “vida” e a “morte” da linguagem mítica.

Se a História, que é mutável e atualmente ainda mais consciente de seu processo “pseudocontínuo” de escrita historiográfica, é que comanda o início e o fim da fala mítica, deste modo, é evidente que as “matérias-primas” do mito – tanto as representativas quanto as gráficas – pressupõem uma consciência significante. (BARTHES, 2009, 201-203). Assim, apesar de se constituir no esquema tridimensional da linguagem (significante, significado e

referente), o mito é sistema particular que se constrói a partir de uma cadeia semiológica que já existe antes dele. (BARTHES, 2009, 205).

O autor afirma que existem dois sistemas semiológicos no mito, e um deles está deslocado em relação ao outro: o primeiro, que ele chama de “língua-objeto”, é a língua (o mito se serve dessa língua para construir seu próprio sistema); e o segundo, chamado de “metalinguagem”, é o próprio mito (é metalinguagem porque já é uma segunda língua, na qual se fala da primeira). (BARTHES, 2009, 206). Considerando-o segunda língua e histórico, é preciso enfatizar que não existe fixidez na língua mítica, depois de construída, ela pode reconstruir-se, alterar-se, desfazer-se e até mesmo desaparecer completamente. Segundo Barthes (2009, 212), é por conta desse seu caráter histórico que surge a necessidade de renovação do mito, o neologismo.

Essa mutabilidade do mito pode ser bastante favorável ao processo de narração da nação e na sua tentativa de apaziguar as tensões entre o que “deve/como deve” e “não deve” ser de conhecimento “futuro”, por exemplo. Marilena Chaui (2000, 9) analisa a questão do mito fundador e ressalta que o considera tanto em sua acepção etimológica (ou seja, como uma narração pública de feitos lendários de uma comunidade) quanto antropológica (uma narrativa que se apresenta como a solução imaginária para conciliar tensões, conflitos e contradições difíceis de serem resolvidas no plano da realidade), mas também psicanalítica (como um impulso à repetição de algo imaginário, que bloqueia a percepção da realidade).

Explica, ainda, que o mito é “fundador” porque “[...] impõe um vínculo interno com o passado como origem, isto é, com um passado que não cessa nunca, que se conserva perenemente presente e, por isso mesmo, não permite o trabalho da diferença temporal e da compreensão do presente enquanto tal”. (CHAUÍ, 2000, 9). Ele se atualiza, portanto, através dos neologismos, conforme afirma Barthes.

O título deste tópico insinua a presença do mito fundacional no romance **Desmundo** (1996). Essa obra pode ser considerada, segundo uso feito por Helena (1993, 80), uma “ficção-limite”, que se define pela forma como nela transbordam os parâmetros consensuais da tradicional estética romanesca, trabalhando com a articulação do mítico, do histórico e do ficcional. Esse tipo de ficção procura examinar o mito da fundação da cultura nacional, tanto para implantá-lo quanto para questioná-lo. Em **Desmundo** (1996) nota-se que a fala mítica é analisada, questionada, descentralizada.

Na sua investigação dos mitos de fundação da narrativa brasileira, Helena (1993, 83), propõe a hipótese de que essas narrações se articulam em dupla matriz: como “tópico da origem” e como “tópico da rasura da origem”. No primeiro caso, a narrativa parte da crença

de que “[...] existe uma origem localizável, concreta, para o *fundamento* da nacionalidade”. No segundo, ela põe “[...] em dúvida que a questão da nacionalidade seja melhor discutida no nível das ‘origens fundadoras’. Esta segunda vertente problematiza a primeira e rasura o próprio conceito de origem e de sua possível simbolização, revelando o quanto de ideológico neles existe”. (CHAUI, 1991, 83).

Ainda segundo a autora, essas duas matrizes se encontram, mesmo em romances que procuram “implantar” um mito fundador. Em **Desmundo** (1996) há a alusão aos mitos de fundação que defendem a “síntese étnica”, mas, ao mesmo tempo, essa ficção trabalha na desconstrução de tal crença. Como afirma Barthes (2009), não existe fixidez na linguagem mítica, ela é constantemente reavaliada, e a ficção pós-moderna opera no sentido de descentralizá-la, muitas vezes, por meio da paródia. Para Hutcheon (1991, 165-166), a paródia não destrói o passado, mas o sacraliza e questiona ao mesmo tempo (constituindo-se em mais um dos paradoxos pós-modernos); a paródia, nesse contexto, é entendida como a abertura de um texto, e não o seu fechamento, ou seja, como contestação do sentido único e centralizado. Em suma, os romances pós-modernos de metaficção historiográfica

[...] utilizam a paródia não apenas para recuperar a história e a memória diante das distorções da “história do esquecimento”, [...] mas também, ao mesmo tempo, para questionar a autoridade de qualquer ato de escrita por meio da localização dos discursos da história e da ficção dentro de uma rede intertextual em contínua expansão que ridiculariza qualquer noção de origem única ou de simples causalidade. (HUTCHEON, 1991, 169).

Portanto, trabalhando na “mão e na contramão” da história, a ficção mirandina desenha uma sociedade brasileira marcadamente classista e patriarcal, em que o apadrinhamento é constantemente usado como moeda de troca. Nela estão o indígena, o africano, o europeu, o asiático e o mestiço (em variantes diversas). Mas, seguindo a hipótese do “tópico de rasura da origem”, nesse mito (um neologismo) há descrença, tanto na síntese das três etnias quanto no pacífico encontro entre culturas, ou ainda no respeito à diferença.

Diferente do que acontece no mito de fundação sugerido em **Iracema** ([1865] 1989). José de Alencar apresenta a síntese étnica (nesse caso, indígena e português) como um encontro cultural, religioso e étnico pacífico. Iracema é, ao mesmo tempo, símbolo da terra-mãe nacional e alegoria da formação cultural brasileira. A criança por ela gerada é a síntese desse cruzamento étnico, religioso e cultural, em que prevalece a cultura e a religião do europeu; Moacir é o símbolo da unidade nacional. Publicado em 1865, para um público burguês, segundo Helena (1993, 85), esse romance funciona como “[...] um pacificador dos

conflitos instalados, veiculando uma síntese harmoniosa dos contrários, fenômeno distante do panorama brasileiro daquele momento”.

Em **Desmundo** (1996) prevalecem as marcações fronteiriças, o mestiço é a “letra escarlate” desenhada nos limites entre o “eu” e “outro”. Descentralizando essa dialética das etnias, o encontro (amoroso, cultural, religioso) se dá entre portugueses, mas um deles não tem o direito de usar tal designação. Oribela é portuguesa por nascimento e por crença, portanto, por direito “natural”. Ximeno é português por nascimento, mas, antes disso, é mouro (africano) cultural e religiosamente (além de como se nas feições e na cor da pele); ele deveria ser português por direito “adquirido”, mas não é. Ele é, portanto, um mestiço⁷³. O fruto dessa união, apesar de nascido na dor, não representa a unidade nacional, mas exatamente a impossibilidade de encontrar – sintetizar – essa unidade.

Iracema, desejando; Oribela, à força. Ambas pagam o preço do “pecado original”: com a própria vida e com a vida do único filho, respectivamente. Assim como Benoni/Benjamim, seus filhos também nasceram da dor:

E partiram de Betel; e havia ainda um pequeno espaço de terra para chegar a Efrata, e teve um filho Raquel e teve trabalho em seu parto.
E aconteceu que, tendo ela trabalhado em seu parto, lhe disse a parteira: Não temas, porque também este filho terás.
E aconteceu que, saindo-se-lhe a alma (porque morreu), chamou o seu nome Benoni; mas seu pai o chamou Benjamim.
Assim morreu Raquel; e foi sepultada no caminho de Efrata; esta é Belém.
E Jacó pôs uma coluna sobre a sua sepultura; esta é a coluna da sepultura de Raquel até o dia de hoje. (GÊNESIS, 1995, 41).

Raquel chamou seu filho de Benoni (filho da minha dor), e Jacó o chamou de Benjamin (filho da mão destra) por ser filho da mulher que mais amou e, por quem, precisou servir a Labão por sete anos. Como forma de ser “ritualmente” atualizada, essa história foi “preservada” através do símbolo sepulcral – a coluna erguida sobre a sepultura de Raquel.

Situação semelhante se dá em **Iracema**:

[...] sentindo que se lhe rompia o seio, buscou a margem do rio onde crescia o coqueiro.
Estreitou-se com a haste da palmeira. A dor lacerou suas entranhas; porém logo o choro infantil inundou sua alma de júbilo.

⁷³ A diferença (português *versus* português-mouro) se instala internamente, e é assim aí que o caráter “uno” da identidade é cindido. Segundo Santos (1997, 28), as margens da nação estão no seu próprio cerne, e não do outro lado de suas fronteiras. É o conflito identitário que se instala dentro de suas próprias margens. Nesse contexto, “[...] a ameaça da diferença deixa de ser apenas uma questão relativa a um *outro* povo (ou a uma outra etnia) e passa a ser uma questão relativa à própria “outridade” do povo – enquanto – um, [...] da identidade como heterogeneidade, da nação enquanto conjunto antagônico de significações”. (SANTOS, 1997, 28).

[...]

– Tu és Moacir, o nascido de meu sofrimento.

[...]

O doce lábio emudeceu para sempre; o último lampejo despediu-se dos olhos baços.

[...]

O camocim, que recebeu o corpo de Iracema, embebido de resinas odoríferas, foi enterrado ao pé do coqueiro, à borda do rio. Martim, quebrou um ramo de murta, a folha da tristeza, e deitou-o no jazigo de sua esposa. A jandaia pousada no olho da palmeira repetia tristemente:

– Iracema!

Desde então os guerreiros pitiguaras que passavam perto da cabana abandonada e ouviam ressoar a voz plangente da ave amiga, afastavam-se, com a alma cheia de tristeza, do coqueiro onde cantava a jandaia. (ALENCAR, 1989, 103-104, 112).

Iracema dá a vida pelo seu filho. A “lembrança” da virgem dos lábios de mel permaneceria guardada pelo canto da jandaia, ao pé do coqueiro, mas Moacir talvez “jamais” conhecerá a cultura, a história da mãe. Suas referências formadoras serão dadas pelo pai, nos moldes da cultura europeia.

Mas com Oribela, o processo é inverso: o seu filho lhe é tomado. Essa criança não é a realização de uma vida (como o foi para Raquel), nem o “início” de uma nação (como o foi o nascimento de Moacir), mas o último golpe para a desgraça total de Oribela, isto é, ele é a “comprovação” do delito, do “pecado” mortal – religioso, étnico e cultural – cometido pela órfã com o mouro.

Segundo a narrativa (MIRANDA, 1996, 210), Francisco de Albuquerque e a criança (possivelmente, se é que não o matou antes de embarcar) partiram na nau que levava o bispo Sardinha. Contam as crônicas históricas que Pero Fernandes Sardinha (1495-1556), o primeiro bispo do Brasil é personagem de uma história (os historiadores se dividem por conta da falta de um relato preciso) que envolve naufrágio, morte e até canibalismo.

Em 1551 foi criada pelo Papa Julio III a diocese da Bahia, onde o bispo Sardinha exerceu o episcopado de 1551 até 1556. Quando, em 1556, ele embarcou em direção a Portugal na nau Nossa Senhora da Ajuda com uma centena de pessoas, ela naufragou próximo da foz do rio Coruripe, acerca de vinte e quatro quilômetros do rio São Francisco. A maior parte da tripulação e dos passageiros sobreviveu, porém foram aprisionados, mortos e devorados por índios caetés.

Se considerado esse “detalhe” da historiografia brasileira, nessa nau, também, encontraram a morte Francisco e a criança. A Oribela não restou a possibilidade de um recomeço por meio do filho, nem um coqueiro ou coluna que guardassem lembranças suas, apenas o fogo. O primeiro ato da jovem ao perceber que a criança lhe foi tirada é atear fogo a casa, às lembranças, ao passado: “[...] devia esquecer tudo no meu passado, ardendo o fogo na

madeira ardia também em minha alma, onde se agasalhavam as renembranças”. (MIRANDA, 1996, 209).

O mito fundacional aqui é um tópico de rasura da origem, conforme definido por Helena (1993). A paródia da “virgem”/órfã “deflorada”, “arrancada” de suas origens (assim o foi, em diferentes proporções, tanto Iracema quanto Oribela), em **Desmundo** (1996), enfatiza a impossibilidade de sínteses, evidencia a violência que permeou as relações culturais, étnicas e religiosas na Colônia. Mas nessa ficção pós-moderna não há o elogio ao vencedor (mesmo porque não há vencedores, todos perderam de algum modo), não há veneração às culturas superiores (pois todas têm *valor*). Não há, enfim, a compensação, a solução imaginária que resolva os conflitos, ao contrário, o texto permanece aberto, os conflitos continuam presentes e não serão resolvidos pelo “devaneio” “(in)conclusivo” de Oribela: “*Todo o meu mundo esvaneceu, estava eu endoidando, dormindo, sonhando?* Ouvi o choro de meu filho, virei e na porta, atravessado pelos raios derradeiros do sol, os cabelos em fogo puro, estava o Ximeno com uma trouxa de criança no colo. Hou há”. (grifos meus). (MIRANDA, 1996, 213).

Segundo Barthes (2009, 212-223), apesar de parecer paradoxal, o mito não esconde nada. Ele tem a função de deformar, mas não de desaparecer; e sua função específica é transformar um sentido em forma, por isso, o autor afirma que o mito é sempre um roubo de linguagem (uma linguagem “roubada” e “restituída”, mas, é claro, que quando restituída já não é mesma de quando roubada). Quando se produz a partir dessa linguagem roubada, esse sistema semiológico duplo naturaliza o mito, impedindo-o de revelar-se ou liquidar-se. Essa é a razão pela qual o mito é vivido como “[...] uma fala inocente: não porque esconda suas intenções, mas porque elas são naturalizadas”. (BARTHES, 2009, 223).

Em **Iracema** ([1865] 1989) o mito deforma a “realidade”, mas não a faz desaparecer, como explica Barthes (2009, 223). A fala mítica naturaliza a explicação imaginada e, de acordo com Helena (1993, 86), estabelece-se por meio de elementos simbólicos. E, como é próprio do símbolo, ao mesmo tempo em que apresenta a “justificativa” revela o “injustificável”. Ou seja, se por um lado,

[...] o projeto de Alencar é apresentar a origem da terra brasílica através da ênfase do componente nativista indígena, produzindo o conceito de nacionalidade alicerçado sobre os valores localistas da terra. Por outro, este projeto se revela uma “idéia (*sic*) fora do lugar”, ao legitimar o processo “civilizatório” implantado pelo colonizador. [...] Nome e topos do nacional, *Iracema* vai marcar, já no Romantismo brasileiro, a problemática trajetória do conceito de nacionalidade, revelando que o “rosto” da origem está longe de ser algo uniforme e unificado. (HELENA, 1993, 86).

E **Desmundo** (1996), dialogando, em certos trechos parodicamente, com **Iracema** ([1865] 1989), vem comprovando que o “rosto” da origem é multifacetado. Evidenciando, conseqüentemente, que a identidade se estabelece nessas lacunas deixadas entre o narrar e o ser narrado (quando se percebe que a história da origem – cultural, identitária – está longe de ser uniforme e unificada).

4.3 SER OU NÃO SER BRASILEIRO: A CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE NACIONAL

A moderna nação brasileira, imaginada como sendo uma comunidade delimitada, mas soberana traz, desde a sua gênese, questões mal/não resolvidas. Enquanto imagina-se e, com certa passividade, alguns aceitam ser apenas a nação do futebol, do samba e do carnaval (ainda que o futebol e o carnaval não tenham nascido aqui), em suma, da alegria e das festividades, muitos insistem em retirar de debaixo do tapete questões ainda incômodas, apesar de demasiadamente discutidas atualmente, como o problema da identidade.

Problema complexo e multifacetado. Ele se desmembra para além de uma condição geral, ou seja, que ser nacional é ser brasileiro. Mas o que torna um indivíduo, brasileiro? Várias são as facetas que o identifica: o local/o regional, a etnia, a religião, a cultura, o gênero etc. Os olhares em torno da problemática da identidade são multifocais, por isso enfatiza-se aqui o debate sobre a identidade nacional, que é o cerne desta proposta de análise do romance **Desmundo** (1996).

Nessa ficção, vê-se sugerida, além da tríplice étnica (indígena, europeu, africano) a participação do mestiço no processo de formação da identidade nacional brasileira, mas o problema identitário dessa futura nação diz muito mais respeito ao ser ou não brasileiro do que à escolha de uma etnia que a represente. No contexto ficcional, essa é uma terra selvagem e de homens selvagens. Os índios são chamados de naturais, mas, apesar disso, não são considerados donos das terras brasileiras, menos ainda os africanos que, obviamente, viviam aqui como estrangeiros. Já os europeus, em sua maioria, sonhavam com o retorno a Portugal. Quem, então, representaria o brasileiro?

Para Ortiz (2006, 13-21), a problemática da identidade nacional sempre esteve ligada à questão racial. Os sociólogos brasileiros fizeram várias incursões nas teorias sociais e raciais, na história e historiografia social e literária brasileira na tentativa de “resolver” esse impasse. De acordo com o pensamento evolucionista brasileiro de fins do século XIX e início do século

XX, as noções de meio e raça são os parâmetros necessários para o debate sobre o tema da identidade. Assim, eles chegam ao entendimento de que

[...] Ser brasileiro significa viver em um país geograficamente diferente da Europa, povoado por uma raça distinta da européia (*sic*). [...] Meio e raça traduzem, portanto, dois elementos imprescindíveis para a construção de uma identidade brasileira: o nacional e o popular. A noção de povo se identificando à problemática étnica, isto é, ao problema da constituição de um povo no interior de fronteiras delimitadas pela geografia nacional. (ORTIZ, 2006, 16-17).

Graças às discussões suscitadas por essa abordagem evolucionista, torna-se corrente a problemática da mestiçagem. A formulação da teoria das três raças fundamentais à construção da identidade brasileira reaviva a busca pela raça símbolo da nossa pátria. O branco, considerado superior ao índio e ao negro, não representaria o nacional. Mas, e o mestiço? O mestiço seria o ponto de equilíbrio dessa equação para os pensadores do século XIX, pois ele representava a categoria através da qual se exprimia a necessidade social de elaboração de uma identidade nacional. (ORTIZ, 2006, 20-21).

Encenar neste momento (pós Abolição, início do governo republicano) a questão da mestiçagem traduz a necessidade brasileira de pôr em pauta a delicada condição da discussão étnica no país, mas revela, também, as aspirações nacionalistas em torno da construção de uma nação brasileira. A conclusão é clara: o mestiço, resultante do cruzamento de raças desiguais, carrega os defeitos e as taras recebidas pela herança biológica, portanto, não é o modelo desejado para essa representação. (ORTIZ, 2006, 20-21).

Vale dizer que, ao analisar o processo de construção da identidade nacional no romance **Desmundo** (1996), deixou-se de lado a problemática racial para enfatizar o processo de autoconhecimento da protagonista. Mas é ainda necessário acrescentar, brevemente, alguns pontos sobre essa questão.

A temática da mestiçagem é retomada por Gilberto Freyre, em **Casa-grande & senzala**, publicado em 1933. E essa nova abordagem, segundo Ortiz (2006, 41-42),

[...] transforma a negatividade do mestiço em positividade, o que permite completar definitivamente os contornos de uma identidade que há muito vinha sendo desenhada. Só que as condições sociais eram agora diferentes, a sociedade brasileira já não mais se encontrava num período de transição, os rumos do desenvolvimento eram claros e até um novo Estado procurava orientar essas mudanças. O mito das três raças torna-se então plausível e pode-se atualizar como ritual. A ideologia da mestiçagem, que estava aprisionada nas ambiguidades das teorias racistas, ao ser reelaborada pode difundir-se socialmente e se tornar senso comum, ritualmente celebrado nas relações do cotidiano, ou nos grandes eventos como o carnaval e o futebol. O que era mestiço torna-se nacional.

[...]

O mito das três raças, ao se difundir na sociedade, permite aos indivíduos, das diferentes classes sociais e dos diversos grupos de cor, interpretar, dentro do padrão proposto, as relações raciais que eles próprios vivenciam.

Mas, para Reis (2006), Freyre promove um “reelogio” da colonização (o “elogio” já havia sido feito por Varnhagen, considerado o “Heródoto brasileiro”, o fundador da história do Brasil). Para Reis (2006, 55), **Casa-grande & senzala** é uma obra “neovarnhageniana”, uma justificação da conquista e ocupação portuguesa do Brasil. Nesse contexto, a sociedade brasileira é vista por Freyre como original e multirracial, uma obra do “gênio português”. Dentre outras observações, Reis (2006) critica a posição positiva de Freyre em relação à colonização portuguesa, destacando que não é mais possível conceber esse processo colonizador como fraterno, generoso, solidário ou democrático.

Nesse “reelogio” da colonização, **Casa-grande & senzala** (1963, 116) considera a formação da sociedade brasileira como um processo de “equilíbrio de antagonismo”. Uma sociedade

Híbrida desde o início, a sociedade brasileira é de todas (*sic*) da América a que se constituiu mais harmoniosamente quanto às relações de raça: dentro de um ambiente de quase reciprocidade cultural que resultou no máximo de aproveitamento dos valores e experiências dos povos atrasados pelo adiantado; no máximo de contemporização da cultura adventícia com a nativa, da do conquistador com a do conquistado. Organizou-se uma sociedade cristã na superestrutura, com a mulher indígena, recém-batizada, por espôsa (*sic*) e mãe de família; e servindo-se em sua economia e vida doméstica de muitas das tradições, experiências e utensílios da gente autóctone. (FREYRE, 1963, 1510).

A ficção mirandina discorda dessa “comunhão” racial, desse “equilibrado” hibridismo e, além dos conflitos étnicos e culturais comuns, isto é, aqueles entre português, indígena e africano, acrescenta um outro complicador: o mestiço europeu. O mouro Ximeno Dias está ainda mais deslocado na narrativa que Oribela. Ele é mais um exemplo das *pilhagens* (PEREIRA, 2005, 162) – cultural e financeira – empreendidas pelos europeus.

Boaventura de Sousa Santos (2010, 138-139) explica como se deu tal processo. Segundo sua descrição, alguns meses antes de Colombo iniciar a sua viagem para a América – em dois de janeiro de 1492 –, os oito séculos de domínio mouro na Península Ibérica chegam ao fim. Em seguida, os milhares e milhares de livros escritos e preservados durante séculos por estudiosos e cientistas mouros são queimados pela Inquisição. Ela também é a responsável por dar cumprimento ao edito, de trinta e um de março de 1492, da rainha Isabel de Castela, que ordenava a expulsão dos judeus e o confisco de seus bens. É com a pilhagem desses bens que são financiadas as viagens de Colombo.

Aproveitando-se da “linguagem da fé” e dos discursos da “limpeza racial”, justifica-se a guerra declarada contra os criadores culturais da península. De acordo com Santos (2010, 138-139), todo o processo histórico de convivência étnica (judeus, mouros, europeus) e religiosa (mulçumana, islâmica, cristã) é interrompido por um violento ato de “[...] pilhagem política e religiosa que impõe uma ordem que, por se arrogar o monopólio regulador das consciências e práticas, dispensa a intervenção transformadora de contextos, da negociação e do diálogo. Assim se instaura uma nova era de fanatismo, de racismo, e de centrocentrismo”.

Na ficção, Ximeno representa tanto o sujeito que é vítima desse processo de usurpação quanto o indivíduo que “domina” o saber cobiçado. Quando os portugueses alimentam o imaginário cultural da “monstrualização” do mouro, delimitam, também, por meio dos discursos da diferenciação o lugar do “português-mouro” para além das margens da nação. Ele é, assim como o indígena e o africano – em diferentes gradações –, o “sem lei, sem rei, sem fé”, “sem terra” e “sem nação”. Ele é o “outro”. Mas, no seu contato com Oribela, Ximeno é o “possuidor” dos saberes sobre os céus, os mares e a terra. Um conhecimento desejado pela protagonista, e muito útil às navegações empreendidas por Espanha e Portugal durante os séculos XV e XVI.

Voltando, então, à questão: quem seria o brasileiro? Oribela. Ela sintetiza o nacional, representa o processo de construção da identidade brasileira. Não quando chega ao Brasil, é claro. Mas assim se constrói por um processo longo e doloroso, que começa com uma travessia, envolve ilusões e desilusões, a aculturação e, por último, a consciência de si mesma (o auto-conhecimento); um processo inconclusivo, vale dizer.

Essa jovem “portuguesa” deixa uma Metrópole sem saber ao certo o que virá em seguida. Parte para o Novo Mundo apenas com suas recordações do já vivido. Guarda entre essas suas lembranças a dor da perda: sentiu o peso da orfandade materna ainda muito menina, seu pai morreu pouco tempo depois (ele, abalado com a morte da consorte, passou os últimos dias da sua vida bêbado, a destratar e culpar a filha pelo acontecido à esposa). Sozinha, sem bens ou posição de prestígio social, vai viver em um convento até a fatídica viagem ao Brasil.

A vida a fez endurecida, mas ainda preserva a ingenuidade de uma criação entre os altos muros de um convento. Durante a longa e penosa travessia se permite especular sobre o novo:

[...] Espantada que a alegria pudesse entrar tão profundamente em meu coração, em joelhos rezei. Deus, graças, fazes a mim, tua pequena Oribela, a mais vossa mercê em idade inocente, um coração novo e um espírito de sabedoria, já estou tão cegada

pela porta de meus olhos que *nada vejo senão deleitos, folganças do corpo, louvores, graças prazentes e meu coração endurecido, entrevado sem saber amar ou odiar*. Assim como o azeite acende o lume, *a vista acende o desejo*. Dá a mim a graça de muitas lágrimas com que lavar o *meu sonho, maior que meu corpo*. Nossa carne quebrada, já sendo vencida pela fraqueza e ainda assim se batiam palmas. Cantai, cantai. [...] ia eu ter uma cama onde pudesse estirar minhas pernas e sem me acordarem cotovelos alheios, nem o medo, nem o suor, nem as vacas batendo os cifres nas cavernas, *será?* (grifos meus). (MIRANDA, 1996, 11).

Iludida, começa a acreditar que uma vida de rainha a espera, a verdade é que conhecia apenas as aparências, a vida pública das rainhas (uma vez viu a rainha de Portugal durante um desfile), não tinha ideia de como elas viviam nos bastidores. Mas, apesar dos sonhos e das ilusões, a dúvida e as incertezas permaneciam à sombra das expectativas (o “será?” é uma constante nos seus pensamentos). Acreditando ser “livre”, resiste ao casamento, cospe na face do pretendente, o rejeita novamente ao ser procurada e, por fim, suplica que seja liberada do enlace. Todos os seus pedidos são em vão, pois nem sua resistência, ou rebeldia, seria capaz de afastá-la de seu “destino”. Perdendo uma a uma as ilusões a respeito da vida que a espera, constata que em circunstâncias como as suas resta apenas o casamento:

Órfã, *só o que restava*, pudesse querer *se mover a tão distante país*, como se diz desse *tipo de mulher que ninguém quer*, tesoura aberta, martelo sem cabo, alfinete sem ponta, que come o cavalo e mata o cavaleiro. Filhas das pobres ervas e netas das águas correntes. *As enjeitadas, as fideputas, que nem se rapta nem se dota*, mulher da cafraria. *Que teve a rainha de dotar e o rei de dar ofício*. (grifos meus). (MIRANDA, 1996, 52).

Casada, entende, enfim, o que é a vida na Colônia. Era esposa, mas não o desejava. (MIRANDA, 1996,75). O marido põe fim às suas últimas ilusões após a noite de núpcias:

[...] É acaso a leoa mais mansa que o leão? 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 meu estava como em grillhões*, entre suas forças, embaixo de seus pesos, *a arrancar tudo que era eu e de Deus cobrar sua repartição*, seu quinhão que lhe valia por direito de esposo, *como em mim havia de ser tudo seu*, mas eu rogava que nada fosse tanto, entendendo de querer escapar de embaixo dele, de modo que se tinha dentes devia ser para cobrar as penas, quem deu foi pensamento nisso, assim foi Francisco de Albuquerque trabalhar sobre mim, *recolher de minha boca o silêncio e a fechadura em sua boca*.

[...]

Ele me abriu, explorou e olhando no lume a cor do molhado, de sangue, abanando a cabeça disse. Verdade disseste e *agora és minha*, terás o que quiseres, ao meu lado, *junto a mim conquistar esta pátria esta gente* de terra alongada e te assentarás acima de uma tribuna [...] com que te amarei sempre. *Te pagarei com espírito o estares ao cabo do mundo, para me esposar*. (grifos meus). (MIRANDA, 1996, 76-77).

Vivendo, desde então, em um mar de desilusão, pensa apenas na fuga, sem esperar nada da terra. Começa também a questionar muito do que lhe fora ensinado sobre a nova terra: a “desumanidade” do índio, a sacralidade do casamento, a “monstruosidade” dos não-cristãos. Grande parte do seu saber sobre o mundo, construído com base em pré-conceitos, é desconstruído: dá-se conta do sofrimento da natural Temericô, compadece-se das torturas impostas aos índios derrotados na guerra (MIRANDA, 1996, 144); começa a admirar e a desejar o estilo de vida – livre – das naturais (MIRANDA, 1996, 127); constata que o (seu) casamento é uma luta entre forte (homem) e fraco (mulher), sendo ela uma propriedade comprada pelo matrimônio (MIRANDA, 1996, 77); entende a dinâmica conjugal dos homens da Colônia, que, nas alcovas, fornicam as naturais e as escravas africanas, mas, publicamente, exibiam a esposa de pele “alva” (MIRANDA, 1996, 131); começa a duvidar do seu conhecimento sobre o mundo e os seres “humanos”. (MIRANDA, 1996, 172-173).

Adquiridas essas novas imagens, as lembranças do Velho Mundo começam a esmaecer; voltar a Portugal não significa mais o retorno à Pátria, mas a fuga do desmundo. Enquanto na sua chegada sente o peso do desterro e apega-se às lembranças:

[...] mas cada dia me fizeram mais distante de onde *fora eu arrancada com muita pena por serem meus pés quais umas abóboras nascidas no chão, minhas mãos uns galhos que vão à terra e a agarram por baixo das pedras fundas*. Aquele era o meu destino, não poder demandar de minha sorte, *ser lançada por baías, golfos, ilhas até o fim do mundo*, que para mim parecia o começo de tudo, era a distância, a manhã, a noite, o tempo que passava e não passava [...]. (grifos meus). (MIRANDA, 1996, 15).

após o casamento sente seu desejo de rememorar desfalecer:

[...] Da vida em minha terra *não queria recordar por ser um falso lume* a derramar pelo mundo o lembrar como fora verdade, *querendo animar e esforçar minha alma perdida*, como nessa ajuda subir à alteza das virtudes falsas. *Alembrasse eu de meu designio e de minha esperança, embarcar na nau, rija e direita, fortemente levada com ventos a ir guiar pelo meu desrumo à terra minha*. E a dizer, *sem mais meu desejo torcido com amarguras*. (grifos meus). (MIRANDA, 1996, 105).

Apega-se, então, a todos os detalhes que possam manter vivo o seu desejo de fuga – e não de retorno –, pois percebeu qual a sua condição no desmundo:

[...] Havia em meu coração *o desejo de tornar, embora fosse a cada anoitecer mais pálida* a vista da Princesa, suas torres e muralhas dentro de mim, mais apagada a vista do rio, mais borrada a face de minhas amigadas [...]. Nem em sonho via mais minha mãe, vinha sim uma terra seca de cinzas e a mulher velha, a lembrança má dos marujos se servindo de mim [...]. De bom, só restavam as flores de Mendo

Curvo e o mel de suas abelhas. *E a tanto me agarrava eu, como se fosse um fio de seda que levasse ao mundo, estando eu no desmundo.* (grifos meus). (MIRANDA, 1996, 158).

O abandono do marido e o desaparecimento do filho a levam ao desespero, chega a considerar o suicídio, mas muda de ideia ao observar o desejo de viver da gente do lugar. Consciente de si, afinal, Oribela compreende (e reconhece) sua condição no desmundo: apátrida, sozinha, sem vela ou lume – nem aqui nem em Portugal. Percebe que precisa reinventar-se ao concluir que:

[...] há dois tipos de mulheres, as que vêm para servir e as que vêm para a discórdia, assim como há mares mansos e bravios, assim como há lagartos com rabo e sem rabo sendo eu das piores serventias, mesmo às outras mulheres. *Fácil era sair daqui*, um cortezinho no punho, um deitar na água, um pular do galho alto, cortar o vessadre que se põe ao açor, *fio de seda da memória*, correia que fazem de couro de animalha morta, mas ficava todala *gente por aqui prezando o viver*, feito este mundo fosse o melhor ou o apenas e bom estar arrojado aqui nestes mangues junto dos maléficis, rufiões, ciganas, arrenegando a santa fé e oferecendo os dedos dos pés a Belzebut esquecidos de Deus por nossa maldade, vivendo acordados de noite e dando gritos, que *esta é a nossa ventura neste mundo, estamos aqui para purgar a alma*, feito as corujas que matam as cobras, a nos fazer lanhar pelas tristezas. [...] Por que me mandou Deus para tal fim? *Todo o meu mundo esvaneceu, estava eu endoidando, dormindo, sonhando?* Ouvi o choro de meu filho, virei e na porta, atravessado pelos raios derradeiros do sol, os cabelos em fogo puro, estava o Ximeno com uma trouxa de criança no colo. Hou há. (grifos meus). (MIRANDA, 1996, 213).

O final é simbólico. O marido partiu na nau, a casa do mouro está revirada, portanto, a imagem do mouro e da criança em seus braços pode ser o prelúdio da insanidade, ou apenas uma imagem a qual apegar-se para recomeçar, para dar início à reinvenção de si mesma.

Segundo Bauman (2005, 60), a identidade não é como um quebra-cabeça, mesmo porque a identidade coesa seria um fardo, uma limitação da liberdade de escolha. E a representação de Oribela, durante seu processo de autoconhecimento, comprova isso. Sua identidade “portuguesa” (“una” e “fixa”) fragmenta-se quando retirada da proteção dos muros altos do convento (e da pátria portuguesa) e posta em contato com a diversidade colonial brasileira. Mas esses fragmentos não são como partes de um quebra-cabeça, suas extremidades são irregulares e não se encaixam, porque nas fissuras de cada fragmento instaurou o discurso do (e não sobre o) “outro”, do “diferente”.

Oribela, aos poucos, também percebe que apenas “órfã portuguesa” é pouco para defini-la. Na Colônia sente a inevitável atração pelo reflexo no espelho (que insistem – seus compatriotas portugueses – em mostrar-lhe de modo “distorcido”), e a curiosidade em ver o que está além da linha divisória. Conforme já comentado, qualquer investigação da nação a

partir de sua margem “[...] implica a quebra do binarismo que opõe dentro e fora, identidade e alteridade, nacional e estrangeiro”. (SANTOS, 1997, 29). Isso, conseqüentemente, implica pensar que o “outro” nunca está fora “[...] ou além de ‘nós’, mas que ‘emerge forçosamente dentro do discurso cultural’” e, além disso, possibilita pensar/narrar a nação a partir de “[...] uma perspectiva *internacional*. Ao se considerar a nação enquanto espaço de circulação de narrativas, uma perspectiva *transnacional* é criada”. (SANTOS, 1997, 29).

Oribela, como já ressaltado, é, a princípio, o “nós sem vós outros”, a cultura centrada, fixa. Mas seu processo de autoconhecimento a transforma no “nós com vós outros”, “nós todos”, descentralizando seu saber e conhecimento de mundo pré-adquirido. Ela (em sua formação identitária) está nas margens da nação, no entre-lugar do discurso narrativo da nação, assim como o indígena, o africano e o mestiço. Sua identidade nacional (fragmentada, multifacetada), que o discurso nacionalista “imagina” limitada pelas margens de uma nação (ANDERSON, 2008, 32), é forjada na violência (como lembra Renan (1997, 17-18), a “[...] unidade se faz sempre por meios brutais”) e no encontro entre etnias, culturas e crenças religiosas.

Assim, de acordo com a análise realizada, conclui-se, portanto, ser Oribela uma possibilidade de representação da identidade nacional brasileira, que vem sendo construída na diversidade cultural, étnica e religiosa, nos mitos e preconceitos, nos mandos e desmandos, na desconstrução e contínua reconstrução de uma imagem “imaginada”. Oribela é o indígena usurpado, dizimado, mas que resiste, é ainda o africano expatriado, subjugado e culturalmente censurado durante séculos, mas que sobrevive e redefine o retrato da cultura brasileira, mas é também o europeu, degredado ou não, que desempenhou significativo papel na construção do Brasil que se tem hoje; é também o mestiço, em todas as suas variantes. Portanto, ela é o reflexo de uma nação multifacetada, contraditória e fragmentada.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No romance **Desmundo** (1996) encontram-se duas epígrafes: uma delas (já comentada) é um excerto de uma carta de Manuel da Nóbrega, e a outra – que não poderia ser esquecida – são alguns versos do poema “Ode Marítima”, do poeta português Fernando Pessoa (assinado pelo seu heterônimo Álvaro de Campos). Os versos são os seguintes: “Ir para Longe, ir para Fora, para a Distância Abstrata, Indefinidamente, pelas noites misteriosas e fundas, Levado, como a poeira, pelos ventos, pelos vendavais!”.

Esses versos refletem a angústia da espera, da incerteza, o medo do que está além das águas calmas e tranquilas da beira-mar, porque além do alcance dos olhos está o “desconhecido”, o “indefinido”. Mas, ao mesmo tempo, refletem a indescritível atração por essa mesma “Distância Abstrata”. Segundo Theodoro (1996, 77), as narrativas do século XVI são sempre parte de um sonho, e esses sonhos estavam ligados ao movimento, à fuga e à água (o mar tenebroso, incógnito). As grandes navegações europeias desse período nascem, em parte, dessa procura por movimento e, em parte, pelo “sonho” da conquista do ignoto – tanto o mar, quanto o homem, as culturas e as riquezas materiais.

Para a protagonista Oribela (do romance **Desmundo**, 1996), a travessia oceânica simboliza tanto a morte de seu “eu” centrado quanto a descoberta de um mundo (exterior e interior) desconhecido, até então inimaginável. De modo geral, a prosa mirandina de cunho historiográfico caminha nas trilhas desse mundo a “ser” (re)descoberto, construindo uma nação através dos inevitáveis diálogos entre história e ficção, sugerindo respostas às lacunas históricas, enfim, questionando o processo de formação da identidade nacional brasileira.

Nesta dissertação, procurou-se destacar a importância do texto literário inserido no contexto da cultura pós-moderna e construído no clima dos debates contemporâneos sobre nação e identidade cultural/nacional. Ana Miranda, refletindo sobre sua obra, afirmou, em entrevista (PROGRAMA, 2012), que o seu “[...] trabalho sempre foi no sentido da abertura de todas as portas para que as palavras possam encontrar seus caminhos e transcendências e possibilidades, e dentro de uma liberdade”. Portanto, portas abertas para o presente e o passado, para as relações entre história e literatura, para as interrogações etc.

Afirmou-se, também, nesta dissertação, que sua obra se constitui num projeto-identidade da nação brasileira. E algumas experiências de vida da autora podem ter sido importantes na construção de uma obra que observa o sujeito deslocado de seu lugar de segurança, no encontro com as diferenças, na busca por si mesmo. Ao contar à Soares Neto

(2012) sobre as muitas vezes que mudou de estado durante sua infância e adolescência, a romancista avalia os efeitos dessas mudanças em sua vida adulta e conclui que, hoje, se sente uma pessoa sem raízes muito precisas; uma pessoa que é, ao mesmo tempo, um pouco cearense, um pouco brasiliense, um pouco carioca.

Assim também são alguns dos personagens por ela criados, como, por exemplo, a órfã portuguesa Oribela e o mouro Ximeno Dias (**Desmundo**, 1996).

Esse deslocamento/descentramento identitário é fruto de uma época moldada pelas contradições conceituais, pelos embates histórico-culturais. Segundo Hutcheon (1991, 20), este é o ponto de partida da pós-modernidade: fundamentalmente contraditória, deliberadamente histórica e inevitavelmente política. E uma das principais contradições pós-modernas reside justamente no retorno ao/do passado, mas, como sugere a autora, esse retorno não é nostálgico, pois se constitui em uma reelaboração crítica.

Essa “presentificação do passado” é cada vez mais vista nos textos literários pós-modernos. Alguns romances de metaficção historiográfica de Ana Miranda, por exemplo, abordam o tema da “presença do passado” à luz do debate sobre o processo de formação da nação brasileira e da identidade nacional. Analisando-se a prosa mirandina, concluiu-se, dentre outras questões, que a gênese ficcional da nação moderna é, em suma, baseada na transgressão, no preconceito e na discriminação, numa pseudo “rigorosa” estrutura de classes, no abuso de poder. O mito fundacional também é transgressor, paródico e crítico. E, por fim, a problemática da identidade nacional desloca-se do todo para as partes, ou seja, do homogêneo e totalitário para o processo de autoconhecimento do sujeito.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. **Cristianismo como religião**: a vocação messiânica. Disponível em: <http://www.ihu.unisinos.br/noticias/28959-cristianismo-como-religiao-a-vocacao-messianica-artigo-de-giorgio-agamben>. Acesso em 10 jan. 2013.
- ALENCAR, José de. **Iracema**. São Paulo: Solidez Edições, 1989.
- ANA Miranda: Entrevista – Prece a uma aldeia perdida. In: Grupo Editorial Record. Disponível em: http://www.record.com.br/autor_entrevista.asp?id_autor=4202&id_entrevista=66. Acesso em 26 jul. 2012.
- ANDERSON, Benedict. **Comunidades imaginadas**: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo. Tradução de Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- ARISTÓTELES. **Arte poética**. Tradução de Pietro Nassetti. São Paulo: Martin Claret Ltda., 2003.
- ASSIS, Machado de. **Notícia da atual literatura brasileira**. Instinto de nacionalidade. Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/profs/sergioalcides/dados/arquivos/machadinstinto.pdf>. Acesso em: 10 dez. 2012.
- AUERBACH, Erich. **Mimesis**: a representação da realidade na literatura ocidental. Vários tradutores. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e de estética** (A teoria do romance). 6 ed. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini [et al...]. São Paulo: Hucitec, 2010.
- BARBIERI, Therezinha. **Ficção Impura**: prosa brasileira dos anos 70, 80, e 90. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2003.
- BARTHES, Roland. **Mitologias**. Tradução de Rita Buongermino [et. al...]. 4 ed. Rio de Janeiro: DIFEL, 2009.
- BAUDRILLARD, Jean. **Simulacros e Simulação**. Tradução de Maria João da Costa Pereira. Lisboa: Relógio d'Água, 1991.
- _____. **A ilusão vital**. Tradução de Luciano Trigo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.
- BAUMAN, Zygmunt. **Identidade**: Entrevista a Benedetto Vecchi. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- BELLEI, Sérgio Luiz Prado. A fundação racial da nacionalidade em Cooper e Alencar. In: **Nacionalidade e literatura**: os caminhos da alteridade. Florianópolis: UFSC, 1992.

_____. **Monstros, índios e canibais**: ensaios de crítica literária e cultural. Florianópolis: Insular, 2000.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. In: **Magia e técnica, arte e política**. Ensaio sobre literatura e história da cultura. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 3 ed. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 222-234.

BHABHA, Homi K. Narrando a nação. In: ROUANET, Maria Helena (Organizadora). **Nacionalidade em questão**. Tradução de Maria Helena Rouanet [et. al...]. Rio de Janeiro: UERJ, 1997. p. 48-59.

_____. **O local da cultura**. Tradução de Myriam Ávila [et al...]. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

BUENO, Silveira. **Vocabulário**. Tupi-guarani/português. 6 ed. São Paulo: Éfeta, 1998.

CARVALHO, Eleuda de. Ana Miranda, escritora cearense autora de Boca do Inferno e outros seis romances que mesclam ficção e história, fala sobre o trabalho do escritor, da saudade das comidas do Ceará e dos seus novos projeto. In: **Jornal O Povo – Acervo – Entrevistas**, 10/03/1998. Disponível em: <http://www.opovo.com.br/app/acervo/entrevistas/2012/07/17/noticiasentrevistas,2880208/ana-miranda.shtml>. Acesso em 25 jul. 2012.

CAVALCANTE, Ana Mary C. Entrevista. **Jornal O Povo**, Fortaleza, 01 jul. 2000. Caderno Vida & Arte. Disponível em: <http://www.jornaldepoesia.jor.br/1amary1.html>. Acesso em 20 jul. 2012.

CHAUÍ, Marilena. **Brasil – Mito fundador e sociedade autoritária**. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2000.

CHESNEAUX, Jean. **Devemos fazer tabula rasa do passado?** Sobre a história e os historiadores. São Paulo: Ática, 1995.

COMPAGNON, Antoine. **Os cinco paradoxos da modernidade**. Tradução de Cleonice P. Mourão [et al...]. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.

_____. **O demônio da teoria**: literatura e senso comum. 2 ed. Tradução de Cleonice Paes B. Mourão e Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

COSTA, Flávio Moreira da. **O equilibrista do arame farpado**. Rio de Janeiro: Record, 1996.

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

ECO, Umberto. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

ÊXODO. In: **A Bíblia Sagrada**. Tradução de João Ferreira de Almeida. Brasília: Sociedade Bíblica do Brasil, 1995. p. 61-114.

FAUSTO, Boris. **História do Brasil**. 14 ed. São Paulo: Edusp, 2012.

FIGUEIREDO, Luciano e MELO, Alice. Entrevista: A arte de fingir que se mente. In: **Revista de História.com.br**. Disponível em: <http://www.revistadehistoria.com.br/secao/entrevista/a-arte-de-fingir-que-se-mente>. Acesso em 20 jul. 2012.

FIORIN, José Luiz. O romance e a representação da heterogeneidade constitutiva. In: FARACO, Carlos Alberto; TEZZA, Cristovão e CASTRO, Gilberto de. (Organizadores). **Diálogos com Bakhtin**. 3 ed. Curitiba: Ed. da UFPR, 2001. p. 127-164.

FOUCAULT, Michel. Sobre a história da sexualidade. In: **Microfísica do poder**. 25 ed. São Paulo: Graal, 2012. p. 363-406.

FREYRE, Gilberto. **Casa-grande & senzala**. 12 ed. Brasília: UnB, 1963.

GANCHO, Cândida Vilares. **Como analisar narrativas**. São Paulo: Ática, 2002.

GÊNESIS. In: **A Bíblia Sagrada**. Tradução de João Ferreira de Almeida. Brasília: Sociedade Bíblica do Brasil, 1995. p. 1-61.

GUIBERNAU, Maria Montserrat. **Nacionalismo: o estado nacional e o nacionalismo no século XX**. Tradução de Mauro Gama e Cláudia Martinelli Gama. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 8. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

HELENA, Lúcia. A narrativa de fundação: Iracema, Macunaíma e Viva o povo brasileiro. In: **Letras**. Santa Maria: n 1, jul/dez 1993. p. 80-94.

HOBBSAWM, Eric J. **Nações e nacionalismo desde 1780: programa, mito e realidade**. Tradução de Maria Celia Paoli e Anna Maria Quirino. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

HUNT, Lynn. **A nova história cultural**. Tradução de Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1992. p. 1-29.

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

JAMESON, Fredric. **Pós-Modernidade e sociedade de consumo**. São Paulo: Novos Estudos CEBRAP, nº 12, p. 16-26, jun. 1985.

_____. **Pós-Modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio**. Tradução de Maria Elisa CEvasco. São Paulo: Ática, 2002.

_____. **A virada cultural: reflexões sobre o pós-modernismo**. Tradução de Carolina Araújo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

JUDAR, Cristina e REIS, Maira. Ana Miranda fala sobre seu processo criativo e a repercussão da sua carreira no exterior. In: **Saraiva Conteúdo / Para Ler – Entrevistas**. Disponível em: <http://www.saraivaconteudo.com.br/Entrevistas/Post/46169>. Acesso em 25 jul. 2012.

KRAMER, Lloyd S. Literatura, crítica e imaginação histórica: O desafio literário de Hayden White e Dominick LaCapra. In: HUNT, Lynn. **A nova história cultural**. Tradução de Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Tradução de Bernardo Leitão [et al...]. Campinas: Editora da Unicamp, 2003. p. 207-233.

LUKÁCS, György. **O romance histórico**. Tradução de Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2011.

MACIEL, Nahima. Ana Miranda fala sobre o seu recém-lançado Yuxin – Alma. In: **Jornal Correio Braziliense**, Brasília – Coluna Diversão e Arte. Disponível em: http://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2009/08/30/interna_diversao_arte,138730/index.shtml. Acesso em 25 jul. 2012.

MAGALHÃES, Gonçalves de. Discurso sobre a história da literatura do Brasil. In: **Opúsculos Históricos e Literários**. 2 ed. Rio de Janeiro: Garnier, 1865. p. 239-271.

MIRANDA, Ana. **Sem pecado**: romance. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

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

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

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

_____. **Caderno de sonhos**. Rio de Janeiro: Dantes, 2000.

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

_____. **O retrato do rei**: romance. São Paulo: Planeta De Agostini, 2003.

_____. **Flor do cerrado**: Brasília. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2004.

_____. **Boca do inferno**: romance. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

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 20 jul. 2012.

NUNES, Benedito. Exposição – Narrativa histórica e narrativa ficcional. In: RIEDEL, Dirce Côrtes (Organizadora). **Narrativa**: ficção e história. Rio de Janeiro: Imago, 1988. p. 9-35.

OLIVIERI-GODET, Rita. **Construções identitárias na obra de João Ubaldo Ribeiro**. Tradução de Rita Olivieri-Godet e Regina Salgado Campos. São Paulo: Hucitec, 2009.

ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira e identidade nacional**. São Paulo: Brasiliense, 2006.

PEREIRA, Elvya Ribeiro. As migrações de Brás Cubas ou contracenias da identidade. In: **Légua & meia**: Revista de literatura e diversidade cultural. Programa de Pós-Graduação em Literatura e Diversidade Cultural. Feira de Santana: ano 4, n 3, 2005. p. 143-167.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. Contribuição da história e da literatura para a construção do cidadão: a abordagem da identidade nacional. In: LEENHARDT, Jacques e PESAVENTO, Sandra Jatahy (Organizadores). **Discurso histórico e narrativa literária**. Campinas: Editora da UNICAMP, 1998. p. 17-40.

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. 2012.

REIS, José Carlos. **As identidades do Brasil**: de Varnhagen a FHC. 8 ed. Rio de Janeiro: FGV, 2006.

RENAN, Ernest. O que é uma nação? In: ROUANET, Maria Helena (Organizadora). **Nacionalidade em questão**. Tradução de Maria Helena Rouanet [et. al...]. Rio de Janeiro: UERJ, 1997. p. 12-43.

SANTIAGO, Silviano. **Uma literatura nos trópicos**: ensaios sobre dependência cultural. 2 ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SANTOS, Luis Alberto Ferreira Brandão. Nação sob penumbra. In: **Em tese**. Belo Horizonte: v 1, p 1, n 144, dez. 1997. p. 21-31.

SANTOS, Boaventura de Sousa. **Pela mão de Alice**: o social e o político na pós-modernidade. 13 ed. São Paulo: Cortez, 2010.

SCLIAR, Moacyr. "Caderno de Sonhos": Ana Miranda tece os limites entre o sonhar e o fazer literário. In: **Folha de São Paulo**, São Paulo, 01 jul. 2000. Caderno Ilustrada, p. E 4. Disponível em: <http://acervo.folha.com.br/fsp/2000/07/01/21>. Acesso em 20 jul. 2012.

SOARES NETO, João. João Soares Neto entrevista Ana Miranda. In: **Os escritos de João Soares Neto**. Disponível em: <http://www.joaosoaresneto.com.br/>. Acesso em 20 jul. 2012.

THEODORO, Janice. Visões e descrições da América: Alvar Nunez Cabeça de Vaca (XVI) e Hercules Florence (XIX). **Revista USP**: Dossiê Brasil dos Viajantes. Coordenadoria de Comunicação Social. São Paulo: USP, n 30, jun/ago 1996. p. 75-83.

TV O Povo, postado em 06 nov. 2011. Disponível em: <http://www.youtube.com/user/tvopovo/videos?query=ana+miranda>. Acesso em 18 set. 2012.

VAINFAS, Ronaldo. **Trópico dos pecados**: moral, sexualidade e inquisição no Brasil. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

VATTIMO, Gianni. **A sociedade transparente**. Tradução de Hossein Shooja e Isabel Santos. Lisboa: Relógio D'Água, 1989.

VELOSO, Mariza e MADEIRA, Angélica. **Leituras brasileiras**: itinerários no pensamento social e na literatura. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

WEBER, João Hernesto. **A nação e o paraíso**: a construção da nacionalidade na historiografia literária brasileira. Florianópolis: Editora da UFSC, 1997.

WHITE, Hayden. **Trópicos do Discurso**: ensaios sobre a Crítica da Cultura. Tradução de Alípio Correia de Franca Neto. 2 ed. São Paulo: Edusp, 2001.

_____. **Meta-História**: a imaginação histórica do século XIX. Tradução de José Laurênio de Melo. São Paulo: Edusp, 2008.