



## “QUE BESTA TU ÉS DE ASAS”: UMA ANÁLISE TEXTO-VISUAL DA MULHER E DA TERRA EM *DESMUNDO* E *AMRIK* DE ANA MIRANDA

Inês de Almeida Forjaz de Lacerda

Yale University

**Abstract:** Ana Miranda, in her novels *Desmundo* (1996) and *Amrik* (1997), presents visions of hybridism and ecology, exploring the crossover between human and animal, reality and the imaginary. This study investigates the representation of women in Brazil as described by the author, focusing on the protagonists Oribela and Amina, in relation to the earth. I analyze the illustrations that open each chapter of the works, identifying symbols that contribute to feminine themes such as questioning and corporeality. Based on Zoë Sadokierski's (2010) notion of “hybrid textualities” and Silviano Santiago's (1971) concept of the “in-between,” we examine the interaction between text and image, highlighting multimodality as a constitutive element of the works. The illustrations, in dialogue with the characters, represent the tensions of the female experience and serve as an interstitial space to explore issues of identity, culture, religion, sexuality, and gender in the Brazilian environment. Each narrative challenges totalizing thoughts, revealing silenced voices and introducing a dialogical alterity that questions traditional representations of the female image and its connection to ecology. Thus, Ana Miranda creates a plural and resistant Brazilian space to simplistic interpretations, where the textual-visual presence is collaborative and diversified.

**Keywords:** Gender Studies; Illustration; Visual Studies; Colonialism; Ecocriticism; Immigration

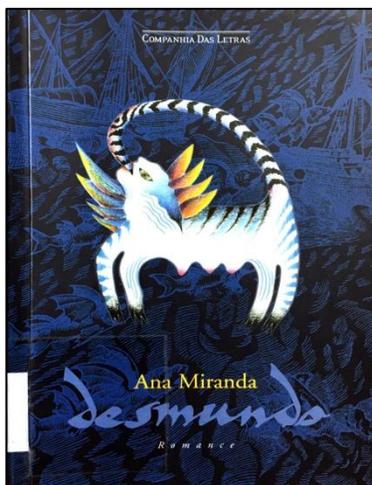
**Resumo:** Ana Miranda, nos seus romances *Desmundo* (1996) e *Amrik* (1997), apresenta visões de hibridismo e ecologia, explorando o cruzamento entre humano e animal, real e imaginário. Este estudo investiga a representação feminina no Brasil conforme descrita pela autora, concentrando-se nas protagonistas Oribela e Amina e a sua relação com a terra. Analisamos as ilustrações que

abrem cada capítulo das obras, identificando símbolos que contribuem para as temáticas femininas, como o questionamento e a corporalidade. Com base na noção de “textualidades híbridas” de Zoë Sadokierski (2010) e no conceito de “entre-lugar” de Silviano Santiago (1971), examinamos a interação entre texto e imagem, destacando a multimodalidade como elemento constitutivo das obras. As ilustrações, em diálogo com as personagens, representam as tensões da experiência feminina e servem como espaço intersticial para explorar questões de identidade, cultura, religião, sexualidade e gênero no meio-ambiente brasileiro. Cada narrativa desafia pensamentos totalizantes, revelando vozes silenciadas e introduzindo uma alteridade dialógica que questiona representações tradicionais da imagem feminina e a sua ligação à ecologia. Assim, Ana Miranda cria um espaço brasileiro plural e resistente a interpretações simplistas, onde a presença texto-visual é colaborativa e diversificada.

**Palavras-chave:** Estudos de Gênero; Ilustração; Estudos Visuais; Colonialismo, Ecocrítica, Imigração

## Introdução

Uma criatura amorfa enfia a própria cauda na boca. Arqueia o corpo branco e listrado, deixando descair três seios botão-de-rosa. A sua feição é de mulher; os olhos verdes, felinos. Os cabelos curtos, ondulados e azuis, escorrem-lhe sobre o pescoço. Da sua cabeça sobressaem quatro folhas multicolores (ou serão asas?) que aparentam penetrar este corpo animal, terreno e selvagem.



*Fig. 1. Desmundo, Miranda, 1996*

Mulher-peixe, sereia. Em vez de escamas, leves listras de tigresa cobrem a maioria do seu corpo; textura alterada pelos tons em gradação. Mulher-gato: olhos verdes, alongados, orelhas brancas e altivas, um penteado negro até às nádegas. Das costas nascem pequenas asas (ou serão folhas?) que se aproximam precariamente dos objetos reluzentes que segura nas mãos.

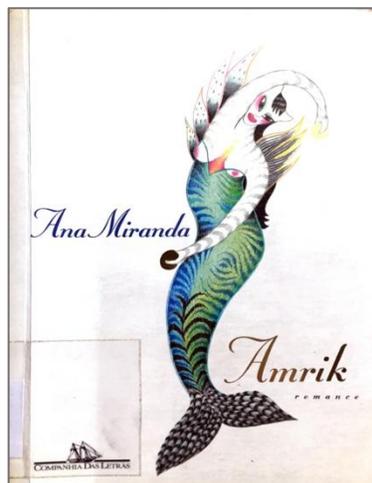


Fig. 2. Amrik, Miranda, 1997

Visões de hibridismo, do cruzamento entre humano e animal, real e imaginário — assim nos apresenta Ana Miranda os seus romances *Desmundo* (1996) e *Amrik* (1997).<sup>1</sup> São imagens que assumem de imediato o caráter inquiridor, aberto e enigmático nas duas obras investigadas neste estudo, cujo objetivo será debruçar-se perante a questão da representação híbrida e feminina no Brasil descrito pela autora. Todavia, são as ilustrações que abrem cada capítulo das obras que melhor nos permitem avaliar, de forma comparativa, a relação das duas protagonistas peripatéticas, Oribela e Amina, com a terra brasileira; ambas têm em comum um sentido de deslocamento e fragmentação, tanto espacial como corporal, expresso através de elementos visuais e verbais. É esta correlação entre grafia e texto que gostaria de explorar aqui, posto que cada desenho apresenta muitos símbolos cujo significado, de algum modo, contribui para as temáticas femininas contempladas nas narrativas, entre as quais se destacam o questionamento e a corporalidade. Tratar-se-á, portanto, de observar juntos o percurso narrativo das duas protagonistas e as ilustrações

<sup>1</sup> Cada imagem aqui apresentada será da autoria de Ana Miranda.

presentes no texto, cujo principal objetivo é representar o Brasil de Oribela e de Amina: um mundo visual e verbal, um entre-lugar, um imenso “desmundo” (Miranda, 1996, p. 138).

Transpõe-se para o presente estudo a noção de “textualidades híbridas” que Zoë Sadokierski (2010) investiga a propósito do seu interesse em produções literárias multimodais<sup>2</sup> para exemplificar a mais-valia de obras em que “palavras e imagens entram em correspondência para criar uma experiência de leitura que não é puramente verbal, nem puramente visual” (2010, p. 3, trad. própria). O trabalho de Sadokierski permite ampliar o trabalho de Gérard Genette, que no seu *Seuils*, de 1987, se dedica ao estudo das figuras e elementos estruturais que por vezes encontramos nos caminhos da leitura textual, dedicando-se “à análise daquilo que caracterizou como um espaço intermediário e periférico, de delimitação entre o dentro e o fora do texto”, como diz Marcos Machado Nunes (2020, p. 4).

Por isso também aqui se contempla a questão do “entre-lugar”, conceito desenvolvido pelo crítico brasileiro Silviano Santiago, que em 1971 define “O entre-lugar do discurso latino-americano” em ligação estreita ao discurso textual latino-americano e à produção cultural dos vultos coloniais — referindo-se acima de tudo aos países economicamente dominantes do Ocidente europeu — assim como os códigos ficcionais, históricos, e críticos que os unem, aproximando-se de uma ideia assente numa abordagem comparativa. O entre-lugar estaria, então:

Entre o sacrifício e o jogo, entre a prisão e a transgressão, entre a submissão ao código e a agressão, entre a obediência e a rebelião, entre a assimilação e a expressão — ali, nesse lugar aparentemente vazio, seu templo e seu lugar de clandestinidade, ali, se realiza o ritual antropófago da literatura latino-americana (Santiago, 1971, p. 3).

---

<sup>2</sup> O conceito da literatura multimodal define-se em Gunther Kress, *Multimodality: A Social Semiotic Approach to Contemporary Communication* (2010). Adotando uma perspectiva funcional ao modelo semiótico, Kress sustenta que o mundo da significação sempre foi multimodal e que as formas que temos para conhecer, comunicar e representar são múltiplas, abrangendo a imagem, o som, a forma, os gestos, a escrita e outros (KRESS, 2010, p.5). No contexto da literatura híbrida analisada por Zoe Sadokierski (2010) — assim como no contexto literário do presente estudo — destaca-se o uso multimodal da escrita e da imagem.

No caso das obras de Ana Miranda, o entre-lugar advém, antes do mais, das dúvidas suscitadas pelas duas heroínas frente aos contextos históricos e sociais em que se inserem. Valorizam-se as suas habilidades indagadoras através da narração em primeira pessoa, que possibilita a formação de um mundo brasileiro baseado nos olhares, pensamentos e julgamentos das jovens protagonistas. Assim, no primeiro momento deste estudo, faremos uma análise literária dos textos baseada nas observações e ações de Oribela e de Amina, pois ambas se expressam através de um angustiante processo de indagação, mas que nem por isso deixa de ser reflexivo e denunciativo aquém do entre-lugar que habitam.<sup>3</sup> No segundo momento, far-se-á uma seleção dos desenhos destacados em *Desmundo* e em *Amrik* de forma a ilustrar a abordagem aberta de Miranda para com a literatura, reforçando a relação entre texto e imagem. Deste modo, salienta-se a questão da multimodalidade como segmento importante e constitutivo das duas obras aqui apresentadas.

#### **“Que fazemos nós neste Brasil?”: O questionamento como qualidade feminina**

Pela voz de Oribela, órfã portuguesa recém-chegada ao território brasileiro sob denotação de mercadoria para se casar e povoar o “novo mundo”, Miranda se remonta ao momento histórico da colonização do Brasil. Desconstrói a visão colonial do país como um espaço mítico, revelando em vez disso “um despejado lugar” (Miranda, 1996, p. 16) onde homens e animais são indistinguíveis: “diziam heresias como podia fazer qualquer animal bruto porque eram homens sem sangue, sem lei, nação, língua, reino, sem terra e servos... iriam bramir de noite com as feras silvestres da sua mesma vil natureza” (*ibidem*, p. 26). Logo de início deparamo-nos com a temática da reflexão como matéria viva, exterior e ao mesmo tempo íntima — o pensamento de Oribela é não só um fundo útil para a contextualização do quadro histórico em que se insere *Desmundo*, mas também um apontamento que nos lembra a relevância do olhar colonial sobre o mundo indígena. Na verdade, através de Oribela, a autora estabelece ironicamente uma relação intertextual com

---

<sup>3</sup> O caráter aberto do recurso à dúvida por parte de Oribela e Amina também permite aproximar as narrativas de Ana Miranda à leitura *exigente* estabelecida por Leyla Perrone Móisés (2012) em relação à literatura brasileira contemporânea. São livros que “não dão moleza ao leitor; exigem leitura atenta, releitura, uma bagagem razoável de cultura, alta e pop, para partilhar as referências explícitas e implícitas” (Perrone-Móisés, 2012, p.5).

a célebre afirmação de Pero de Magalhães de Gândavo de que os indígenas são um povo que “não tem fé, nem lei, nem rei” (1576, Capítulo 10, fl. 33v). A protagonista apropria-se, portanto, do discurso etnocêntrico do europeu, aplicado agora aos moradores do Brasil, nomeadamente os degredados com os quais será forçada a interagir e, por fim, acasalar. Com efeito, são os próprios colonos com quem partilha a ascendência portuguesa, e não necessariamente os indígenas brasileiros, que recebem a designação de “Outro”<sup>4</sup>. Torna-se importante, assim, realçar como o tratamento inicial do imaginário colonial é mais complexo do que uma simples rejeição do imaginário imperial e patriarcal pois, no momento da sua transição para o novo mundo, identifica-se em Oribela um questionamento do sistema cultural relativamente ao patriarcalismo, mas não necessariamente ao etnocentrismo.

Ressalve-se que não será por isto que Oribela deixa de notar a barreira do etnocentrismo no sistema colonial em que se insere, pois, por ser mulher, branca e alheia ao ambiente que a rodeia, é tomada por um desejo feroz de regressar a Portugal, desejo este que lhe suscita uma capacidade estonteante de observação do “desmundo” que a rodeia. Hospedada com as restantes órfãs numa igreja no cimo de um monte, Oribela contempla a sociedade que se expande diante dos seus próprios olhos: “Casas se erguiam... A cidade sem ter divisa de antiguidade, já como que em ruínas, fosse velho o lugar... Ao longe umas searas como de trigo e umas fumaças saindo de bocas de chaminés na mata” (Miranda, 1996, p. 36). Não deixa de notar as várias pessoas posteriormente instaladas naquela terra, “Uns gritos de homem, gritos de mulher, choro de criança” (*ibid.*, p. 37), todas ansiando pela benevolência de Deus, bramindo dentro das igrejas, pois “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” (*idem*). A compor a censura implícita nesta observação, Oribela carrega num acentuado questionamento da presença divina neste lugar habitado

---

<sup>4</sup> É possível estabelecer uma ligação entre a denúncia de Oribela e a afirmação de Silviano Santiago, quando este diz que as palavras “escravo” e “animal” nas escrituras dos portugueses e espanhóis são expressões que “configuram muito mais um ponto de vista dominador do que propriamente uma tradução do desejo de conhecer” (Santiago, 1971, p. 12). É este o ponto de vista que Oribela censura, questionando a fala dos europeus pelas mesmas razões.

por selvagens — uma interrogação provocada não pela presença da povoação indígena, mas pela presença dos degredados:

Como poderia Deus ouvir e amar as bestas más, os ladrões, os matadores e as serpentes de tentação? E os luxuriosos e os bêbados? Porque todos pecamos e mais pecamos numa terra assim distante por haver turbacões maiores e à míngua e sentirmos ainda mais a substância de nosso corpo não tolamente pelo ventre mas por todos estarmos negligentes de nosso próprio amor e de nossa própria vida e muitas coisas contrarias e desvairadas dentro do coração (*idem*).

Trata-se de uma observação plenamente crítica para com os “Outros” europeus; no momento da sua chegada ao Brasil, Oribela prostra-se diante de uma imagem de Nossa Senhora: “A uma ermida ali logo, aos pés da Senhora me lancei em joelhos e lhe pedi para proteger minha alma das coisas de fora e das coisas de dentro” (*ibidem*, p. 30). Oribela considera a sua chegada ao Brasil diferente das dos restantes portugueses, o que também confirma que o mundo ao seu redor, a forma como este será descrito e ilustrado, dependerá em grande parte do “eu” que o constrói, indubitavelmente pela sua posição diferenciada como órfã, branca e piedosa, mas acima de tudo como mulher.

No entanto, se repararmos, Oribela divaga também por uma interrogação da sua própria tendência humana para ir ao encontro do pecado: “todos pecamos e mais pecamos numa terra assim” (*ibidem*, p. 37). Este momento de autorreflexão é, como diz Maria Isabel de Matos Andrade (2009), uma maneira de dar a conhecer ao leitor a convicção de que as mulheres órfãs teriam uma inclinação natural ao mal, ao questionamento de Deus e ao demoníaco: “o Mal estaria não só por perto, mas dentro delas, aguardando apenas uma distração, ou seja, um momento em que estas não seriam extremamente religiosas, para manifestar-se” (2009, p. 2). Com efeito, Oribela relata como as órfãs eram orientadas para rezarem sempre, “E nos mandaram em joelhos rezar... vivia o Mau dentro de nossas almas negras, para não sermos arrebatadas pelo espírito do maligno e que depois nos fôssemos confessar em joelhos” (Miranda, 1996, p. 41). Será, como diz Andrade, uma forma de afugentar a “cupidez bestial” da mulher, ou seja, a tendência da mulher para agir como instrumento de Satanás (2009, p. 2).

Da mesma forma, também Amina adota um caráter questionador perante o Brasil, para si uma nova terra de desapego: “Que fazemos nós neste Brasil? tão longe uns

desgarrados não sabemos determinar o caminho o povo foi desbaratado Amrik aqui e ali Amrik duas Amriks tudo é Amrik...” (Miranda, 1997, p. 158). Vale a pena realçar que, apesar da narrativa de Amina partir sempre do Brasil e de sua experiência brasileira como painel de fundo, trata-se, na realidade, de uma mulher de nacionalidade e ascendência libanesa que é transportada para o outro lado do mundo, primeiro para os Estados Unidos e depois para o Brasil. Mas se Oribela é enviada para o “desmundo” por não ter pai nem mãe, já Amina realiza a viagem como castigo do pai pelo abandono da mãe — mulher com a qual Amina se identifica, descrevendo o seu “sangue... metade gente metade animal, uma espécie de cordeiro de chifres feita do fogo, do sémen, de uma fugitiva”, mulher que “nunca respondeu a nenhuma acusação de papai, mas obedecia às suas ordens” (*ibidem*, p. 13). Com a fuga da mãe, a avó de Amina encarrega-se da educação da neta, que perpassa pela tradicional arte da culinária e também pela perigosa e proibida arte do al-nahal, a dança do ventre. O desejo reprimido da avó e da mãe torna-se uma obsessão e um símbolo de liberdade para Amina, que através das ondulações do seu corpo questiona a opressão patriarcal. Ignorando a ira do pai para com o al-nahal, Amina vivencia a dança como

[...] um desejo de solidão, uma contemplação do interior da selvageria do corpo, das nostalgias da memória, mágicos efeitos, celebração da calma do espírito clarividente, corpo, a simbólica encarnação da infinita luxúria, a obediência à paixão e ao perverso temperamento feminino (*ibidem*, p. 21).

Em *Amrik*, a dança é apresentada como fio condutor da memória inter-geracional mas também como representação da corporalidade feminina; Amina contraria a imagem da mulher libanesa como trabalhadora pura, casta e doméstica, favorecendo a “perversidade” e a “selvageria” de que o seu corpo é capaz. A imagem da mulher libanesa como sedutora, sensual e exótica é destarte construída através de Amina, cujo foco na dança faz desviar o seu interesse do trabalho doméstico tradicional. É importante verificar a relação entre o trabalho doméstico, a dança, e a identidade feminina: se, por um lado, a culinária como trabalho doméstico ressalva o papel designado para Amina como mulher reprodutora e dona de casa, por outro lado, a culinária como função corporal associa-se com a dança na sua ligação à infância no Líbano, e se acrescenta à memória coletiva partilhada entre Amina, a sua mãe e a sua avó. Amina aproxima-se, assim, da mesma tendência reflexiva e

denunciativa presente na protagonista de *Desmundo*, pois, ao realçar a ligação defensável entre a mulher doméstica e a mulher livre e sedutora, lança um questionamento impactante do papel tradicional feminino, indignando o pai como símbolo do vulto patriarcal sustentando as dinâmicas do gênero sentidas.

Mas, enfim: a lei do pai faz-se sobressair quando elege a filha para acompanhar o seu tio Naím na viagem para a América. É no momento da partida que Amina constrói, por meio da saga familiar, uma história acerca da imigração libanesa no Brasil:

Os libaneses saíam do Líbano pensavam que estavam indo para a América do Norte mas muitos eram enganados pelas companhias, uma cucagna diziam os italianos, e desembarcavam na América do Sul, quando iam reclamar que estavam na América errada o estafeta dizia “Tudo é América!” (*ibidem*, p. 35).

A população imigrante libanesa chegou ao Brasil na segunda metade do século XIX, fugindo em grande parte da perseguição aos cristãos maronitas e da pobreza econômica. Existindo este princípio econômico, o papel do homem é muitas vezes realçado na construção da narrativa acerca da imigração libanesa; a mulher só entra em cena quando se fala no assentamento no Brasil por meio do núcleo familiar.<sup>5</sup> Ao eleger Amina como protagonista, Miranda resgata o papel social da mulher imigrante, oferecendo uma interpretação diferente — inquiridora, feminina — da história da imigração libanesa no Brasil. Será por isto que a autora, pela voz de Amina, oferece o seguinte quadro:

[...] duas imigrantes passam com cestas de compras rumo ao Mercado, nesta cidade a mulher que faz compra no Mercado é imigrante, tarifa ou operária, as imigrantes nunca passeiam, moças feitas de trabalho, vidas diluídas... elas sempre querem passar para o outro lado da cidade, mas são apenas umas mostardinhas adiadas ou umas cadelasdascadelas, corpo de fachevão galho e barro ou casa a Ana ou vira putana ou casa a Beatriz ou vira meretriz haialaia tutti senza dentro, mijar na cova e lambem o dedo hmmm elas olham para mim e estiro a língua, elas ficam tão vermelhas que parecem as telhas e apressam o passinho de garridice nos sapatos barulho de ferraduras (*ibidem*, p. 186).

É um episódio pouco significativo no desenrolar da história principal de *Amrik*, mas que nem por isso deixa de revelar as convencionais fronteiras entre o feminino tradicional

---

<sup>5</sup> Oswaldo Truzzi, em “Sírios e libaneses no oeste paulista – décadas de 1880 a 1950” (2019), destaca que esta imigração, “de início concebida como provisória e idealizada”, rapidamente se tornou permanente: “a imigração sírio-libanesa foi aos poucos se enraizando irreversivelmente no destino, ainda que muitos retornassem buscando refazer a vida na origem ou simplesmente para buscar uma esposa que lhes conviesse” (2019, p. 4).

e o irregular. Amina apresenta uma imagem da vida social da mulher imigrante ao mesmo tempo que se apresenta em oposição ao papel que lhe é inculcado para desempenhar; ocupa o mesmo espaço, mas enquanto as restantes imigrantes trabalham e cumprem o seu propósito na sociedade — fazer as compras da casa —, Amina passeia, observando o mundo que a rodeia. Podemos afirmar que Amina altera o cânone da prosa sobre a imigração no Brasil ao apresentar visões nunca antes privilegiadas em primeiro plano, colocando assim a questão que sustenta a narrativa de *Amrik*: “O que devia de ser olhar o mundo pelos olhos de outro, se pelos próprios olhos era tão enigmático?” (*ibidem*, p. 66).

A difícil vocalização da experiência feminina, o questionamento dos episódios traumáticos no Novo Mundo, é algo que atravessa ambas as protagonistas, que destarte interrogam a forma de escrita ou visualização que melhor conseguirá prover uma leitura alternativa do Brasil — uma leitura que parte das histórias e memórias femininas, com todos os seus pontos de vista e vivências. Torna-se assim possível discernir uma síntese codificada da existência e função feminina através da qualidade indagadora das duas personagens principais; como já referi, são estas capacidades interrogatórias de Oribela e Amina, duas mulheres dominadas pelos diferentes vultos patriarcais que as rodeiam, que reforçam os contextos sociais e culturais que sustentam as ilustrações presentes em *Desmundo e Amrik*.

### **“Besta demais para ser mulher”: características de algumas ilustrações em *Desmundo e Amrik***

É conhecido o trabalho de Gérard Genette acerca da relação entre o texto literário e o contexto textual em que este se insere e com o qual interage. Genette define assim o *Paratexto*:

[...] um certo número de produções, elas mesmas verbais ou não, como um nome de autor, um título, um prefácio, *ilustrações*, as quais nem sempre se sabe se as devemos considerar como pertencentes a ele [ao texto], mas que em todo caso lhe servem de entorno e prolongamento, precisamente por apresentá-lo, tanto no sentido habitual deste verbo, como no seu sentido mais forte: por fazê-lo presente, por assegurar a sua presença no mundo, sua receção e sua consumação, sob a forma, hoje ao menos, de um livro (Genette, 1999, p. 7, trad. Nunes, 2020, p.4, ênfase minha).

Embora “tais considerações possam parecer triviais ou marginais”, Genette também afirma que “existem casos em que a realização gráfica se torna inseparável da intenção literária” (1999, p. 33, trad. minha); os elementos paratextuais no texto permitem um “espaço intermediário e gráfico” (Nunes, 2020, p.4) nem sempre alheio à vontade da autora, nem da leitora. É assim possível localizar um aparente paradoxo nas palavras de Genette: o texto literário realiza-se num contexto parcialmente visual que poderá descentralizar o material verbal, mas fá-lo-á ao criar um espaço intermediário que a autora julga ser a melhor expressão para as suas ideias ligadas à escrita do corpo no espaço textual.

Cabe aqui esclarecer a posição de Sadokierski, que cria uma distinção importante em relação à incursão dos elementos visuais no mundo espacial do texto literário. Em *Visual Writing*, Sadokierski classifica o uso de figuras gráficas de acordo com sua integração dentro da estrutura do texto, ou seja, a questão do efeito subjetivo atingido por cada tipo de elemento visual no texto literário. Ao descrever a potencial abertura estética no texto por meio de dispositivos como a fotografia, a ilustração e a tipografia, Sadokierksi viabiliza um processo de leitura e classificação dependente do corpo coletivo da narração: “Qualquer texto que contenha elementos gráficos poderá ser classificado como multimodal. Mas para que o texto seja realmente híbrido, estes terão de desempenhar uma função integral no texto” (Sadokierski, 2010, p.25, trad. minha). Dessa forma, por um texto ser multimodal, não quer dizer que também seja híbrido. Por um lado, a necessidade de justificar a validade da presença gráfica resulta da fragmentação da narrativa em si, particularmente no caso das obras de Miranda, onde nem sempre se verifica o uso estrito de regras gramaticais na expressão textual da história. Por outro lado, e partindo do princípio de que a figura gráfica é *complementar* e não *essencial* ao texto, a unidade do discurso torna-se possível através da presença texto-visual, que nos permite identificar e explorar a escolha da autora ao incluir estes elementos na estrutura da narrativa, apesar de não existir uma razão formal para assim o ser. A ilustração compõe uma parte significativa da página, do papel, chamando a atenção do leitor que assim contemplará as múltiplas associações, padrões, repetições entre o visual como objeto literário e o verbal como descrição textual.

É possível transpor o pensamento atrás referido para as obras de Miranda porque a identidade não é um ponto estável que possa ser expresso através da arte; pelo contrário, é

a arte que se transforma num processo de exploração e descoberta da subjetividade feminina através do seu corpo ilustrado. O corpo, como nos diz David Le Breton (2002), pode fixar-se no texto como “matéria simbólica”, uma “construção social e cultural”, um “inesgotável reservatório do imaginário” (2002, p. 65, trad. minha); neste caso graças ao fluir dos ícones presentes no início de cada capítulo das obras de Miranda.<sup>6</sup> Tomamos como primeiro título de exemplo a imagem que acompanha o capítulo “A terra”, onde a discordância corporal exige uma apreciação da conflituosa experiência de Oribela como uma figura feminina “pura” mas simultaneamente “subalterna”.



Fig. 3. “Parte 2 — A Terra”, *Miranda*, 1996

A estranheza e o distanciamento surgem como importantes instrumentos estéticos e literários, pois os braços, joelhos, pernas, pés e nádegas desta silhueta são indiscrimináveis, revelando um ser quase amorfo: uma mulher-pelicano, garganta aberta, carregando algo dentro de si. Adicionalmente, assume uma posição claramente submissa ao sentar-se de cócoras com a sua boca aberta aos céus, como se tivesse dificuldade em respirar. Realçamos as listras que cobrem o seu corpo, que são como guelras de um peixe fora de água, incapaz de sobreviver no novo e lesivo mundo em que se encontra. A imagem representa Oribela, uma mulher deslocada, forçadamente inserida num mundo que não é o seu. Mas não

---

<sup>6</sup> Como diz Le Breton, as particularidades e atributos do corpo, tais como as da literatura, são em muitos casos — nem sempre — definidos por um contexto sociocultural: “o corpo metaforiza o contexto social, e o contexto social metaforiza o corpo” (2002, p. 73, trad. própria).

podemos deixar de notar a gênese de uma bela e altiva flor nestas mesmas condições desfavoráveis, denotando o emergente poder feminino da heroína. Poderá representar a sua capacidade de fala e de pensamento que, como explicado anteriormente, lhe fornece a possibilidade de questionar o mundo que a rodeia. Por outro lado, o seu amorfismo poderá representar as qualidades demoníacas da figura feminina determinada pela ideologia patriarcal cristã pois, como refere Andrade, a mulher nos tempos de Oribela “não seria uma criação direta [de Deus], mas indireta e escatológica” (Andrade, 2009, p.3), como aliás se verifica através dos vocábulos extremamente variados (e ao mesmo tempo ambíguos) utilizados para descrever a figura feminina em *Desmundo*.<sup>7</sup>

Embora a herança religiosa do período colonial já tenha sido trabalhada e questionada de várias formas dentro do contexto latino-americano, é importante notar que, neste romance, a relação da mulher com Satanás infere-se, também, após variadas referências ao corpo feminino como fazendo parte de uma espécie de bestiário.<sup>8</sup> Com base na pesquisa de Pedro Fonseca (2008), os desdobramentos estéticos do bestiário medieval português encontram-se na cronística acerca do Brasil colonial e colonizado; a “retratação dos prodígios naturais das terras brasileiras [cumpriu] funções ideológicas no palimpsesto cultural da sua mentalidade conquistadora e colonizadora” (2008, p. 82), perpassando pelo projeto masculinista hierarquizante e as “teses demonologizantes da mulher”, caracterizadas “pela infantilidade, animalidade, brutalidade e mesmo malignidade” (*ibidem*, p. 84) da figura feminina. Verificam-se tais posições derogatórias principalmente na tropicalização bestiária da mulher brasileira, indígena e colonizada, embora seja possível aplicar semelhantes termos ideológicos na nossa análise de Oribela, mulher portuguesa e

---

<sup>7</sup> Como diz Andrade, a figura feminina em *Desmundo* é descrita de várias maneiras: “almas enganadas, mancebas de danados apetites, putinhas contritas, macha, velha parida, freira fodida, virgem destapada, filhas dos demos, rainhas do purgatório, deusas dos infernos, cassetas dos desterrados, flores de desertos, formosa e não presta nada... cabelos longos, mãos delicadas, pés chicanos, dentes miúdos, orelhas finas, seios redondos, testa lisa, ancas fornidas, lábios carnosos, pescoço longo, garganta suave, só para citar alguns exemplos” (Andrade, 2009, p.3).

<sup>8</sup> Talvez seja desnecessário lembrar que a temática do bestiário medieval, popularizado a partir do século doze e cultivado durante o período colonial e até aos tempos iniciais do momento moderno, apresentava manuscritos ilustrados sobre as convivências entre animais, demónios e a humanidade. Como explica Pedro Fonseca, neste formato, “o bestiarista discorria sobre o seu significado, utilizando-se, para tanto, de estratégias retóricas ao sabor parabólico, tais como, a analogia e a alegoria” para que o “significado extraído das espécies bestiárias [fosse] essencialmente de natureza moral, fundamentado na ética e na doutrina cristã” (Fonseca, 2008, p. 78).

branca, pois também ela é sujeita à tropologia da feminização determinada pelo complexo patriarcal e sexual do colonizador português.

Conseguimos apreender um interessante paralelo com as gravuras e desenhos em obras coloniais tais como as de Jean de Léry e Hans Staden. Ambos casos oferecem representações de criaturas exageradas, quase sobrenaturais, que capturam a imaginação e curiosidade do leitor sobre o suposto “Novo Mundo”. Ao cruzarmos as ilustrações de Miranda com os textos coloniais da época em que a narração se insere, surge a fascinante possibilidade de que tais ilustrações funcionem como iluminações, evocando manuscritos medievais que exploravam — em ambos sentidos da palavra — um mundo até esse momento desconhecido pelos Europeus. Essas imagens e relatos escritos se entrelaçam para criar uma visão vívida e por vezes misteriosa das terras e seres além-mar, desafiando as fronteiras do conhecido e mergulhando-nos em um universo de descobertas e fascínio.

Acompanhando o quinto capítulo da obra, quando Oribela interage com Temericô, uma mulher brasileira e indígena (denominada como “natural”), o segundo exemplo aqui apresentado — “A fuga” — retrata precisamente essa questão da descoberta e do encontro entre o homem e um Brasil sobrenatural. Neste momento da obra, as duas mulheres falam acerca do corpo feminino, e Oribela repete as palavras do pai, articuladas com rancor e alguma saudade:

Dizia meu pai. Que besta tu és de asas, feito uma galinha que quer avoar e não pode. Assim eram as mancebas, como aves. Seria a dona Tareja uma ema, porque o corpo é grande e pesado, seria eu um açor bravo que tem que comer as coisas ruins do mundo, seria a Velha um galo que anuncia a luz e as outras órfãs umas sombras, que vão onde mandam, haja sombra [...] (Miranda, 1996, p. 41)

O ponto central da visão da mulher como besta é a representação do feminino como algo que se encontra na ou além da fronteira entre homem e animal, estando sempre, paradoxalmente, próxima e distante dos códigos sociais e religiosos que se encontram intimamente ligados graças à força dos europeus. A ilustração permite, também, uma violação do espaço normativo que, como diz Santiago, desmistifica a relação entre duas civilizações que são completamente estranhas uma a outra (Santiago, 1971, p. 11), neste caso, a civilização no Brasil dos homens brancos e europeus, e a civilização no Brasil das mulheres e dos indígenas. Santiago acrescenta que, tratando-se do entre-lugar latino-

americano — como será o caso do espaço visual e textual que estas obras habitam — encontra-se um descentramento da voz do homem branco. Será este o caso proeminente de “A fuga”, por exemplo, onde Oribela, ao tornar-se amiga de Temericô,<sup>9</sup> aprende a apreciar o corpo feminino e assim interroga a voz do pai que disse ela ser “besta demais para ser mulher” (Miranda, 1996, p. 123).



Fig. 4. “Parte 5 — A Fuga”, Miranda, 1996

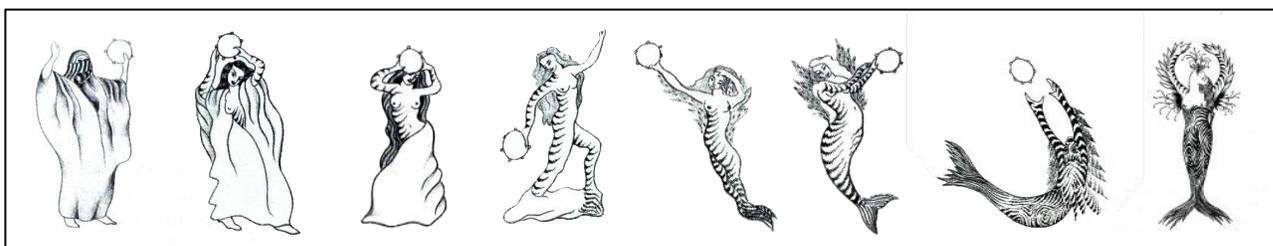
Deparamo-nos com uma materialidade ilustrativa do voo de Oribela, que se torna possível não em nome da divindade cristã e patriarcal que determina a sua existência, mas por si mesma. Neste sentido, salientamos os detalhes contemplados acerca de *Desmundo* por Edvaldo Bergamo: “ao colocar o foco narrativo sobre a voz de uma mulher, [Ana Miranda] reequaciona, de alguma maneira, determinada perspectiva da história dita oficial, dando poder de fala a grupos marginalizados do passado representados aqui por uma mulher-órfã” (2017, p. 63). O corpo ilustrado de Oribela — a mulher-ave, besta que quer (e consegue) voar — coloca-se assim como agente de reinvenção espacial, desafiando, perturbando e deslocando categorizações normativas do tempo e espaço vividos. Isto

---

<sup>9</sup> Não se quer diminuir a contribuição e presença de Temericô na narração, como se fosse simples objeto no momento da construção feminina e individualista de Oribela. No entanto, e como nos lembra Leila Lehnen (2005), em *Desmundo*, Temericô ocupa principalmente uma posição subalterna: “a verdadeira personagem subalterna não é a protagonista, pois ainda retém a sua voz, apesar de limitada. Os indígenas brasileiros não têm voz. A sua presença no texto é apenas conhecida através da fala dos personagens privilegiados da história: Francisco de Albuquerque, Dona Branca e Oribela” (Lehnen, 2005, p. 57, trad. nossa).

porque, privada dos mecanismos que se encontram exclusivamente no imaginário masculino, Oribela introduz uma nova possibilidade existencial, diferente daquela que o seu pai imaginou ou reconheceu. Refere-se a uma nova presença humana que, por ser diferente do seu pai e dos degredados europeus, revela uma prodigiosa capacidade de refletir e transfigurar a humanidade que estes incarnam. Quando interpretada à luz de circunstâncias patriarcais, coloniais e em parte religiosas, pode-se dizer que esta ilustração engloba um tipo de pertença que também constitui uma forma de intervenção compensativa, pois visa enfatizar a validade da identidade de Oribela no “desmundo” brasileiro criado pelos homens europeus.

Talvez ainda mais do que em *Desmundo*, as ilustrações apresentadas em *Amrik* claramente influenciam esta trajetória linear. Na medida em que, ao longo do texto, a autora concede a Amina a possibilidade de autossuficiência, também a oferece ao desenho colocado no início de cada capítulo. Em cada imagem, uma mulher vai-se desfazendo das vestes negras cobrindo o seu corpo, revelando aos poucos a cara, o peito, as pernas e pés. Mas ao mesmo tempo que expõe todos os seus contornos femininos, também assume diversas formas híbridas: passa de simples mulher-humana a mulher-felina, mulher-peixe, mulher-ave, mulher-demônio, e, por fim, a mulher-árvore.



*Fig. 5. A metamorfose da mulher em Amrik, Miranda, 1997*

São imagens que apresentam construções predominantes da feminilidade, mas que tomam essas circunscrições e as misturam com imagens de seres não-humanos de forma a mostrar que o corpo feminino adota potencialidades tanto perturbadoras quanto transformadoras. Na prática, os corpos irregulares são movidos por permanentes exercícios de procura, de desafio e de rompimento, pois só assim conseguem revitalizar reconhecidos

processos culturais em favor de um novo e ainda desconhecido futuro. O abandono temporário da roupa na produção corporal aqui ilustra os movimentos migratórios no caminho trilhado tanto pela autora e artista como por Amina.

Vale a pena reforçar que, para além da plêiade de seres femininos quiméricos e fantásticos, existe um outro e não menos importante elemento que diz respeito às gravuras metamórficas de *Amrik*: a omnipresença do seu amado pandeiro, símbolo da dança que sustenta a abordagem de Amina às questões de gênero e dominação sociocultural. Reforço que, para a protagonista, a dança é “um desejo de solidão, uma contemplação do interior da selvageria do corpo, das nostalgias da memória... simbólica encarnação da infinita luxúria, a obediência à paixão e ao perverso temperamento feminino” (Miranda, 1997, p. 2). Embora “para papai [a dança] era um tipo de puta” (*idem*), o fluir da dança permite a Amina escapar às limitações do sistema patriarcal ao criar um espaço onde o “perverso temperamento feminino” (*ibidem*, p. 103), o caráter múltiplo da sua voz, possa ser abertamente articulado. Desta forma, o ato e a presença do corpo material e ilustrado na página antecede o significado textual:

aiaiaia sei que as coisas mundanas são desprovidas de alma mas a vida tem de oferecer uma distração além dessas tristezas e para mim a dança ela oferece, quando termino a dança tenho por mim que estive voando e sou sonho de outro mundo leve e acima de tudo [...] (*ibidem*, p. 138)

Regressando à questão do simbolismo corporal, é possível observar como Amina, mulher da vanguarda, transgride aqui as convenções do corpo feminino de forma adequada à complexidade e à disfuncionalidade do mundo que a rodeia. Deixando “os braços serpentes” (*ibidem*, p. 135) dar contorno ao seu discurso revisionista, Amina abre espaço para um cruzamento entre questões de gênero e de dominação sociocultural com questões acerca de textualização e grafia; a dança, uma técnica corporal para a expressão do espaço intermediário que permite novas interpretações do corpo feminino, avaliadas em função das construções simbólicas processadas nos esboços da autora.

## Conclusão

Repletas de perspectivas críticas sobre a experiência feminina, as ilustrações da autora existem em relação dialética às personagens, em parte porque representam as tensões que surgem pela procura de uma forma de comunicação e transmissão de memória através da qual consiga encenar uma variedade de revelações e subjetividades. Resta-nos apenas apreciar a utilização do grafismo na criação deste espaço intersticial que, ao atravessar diversas categorias identitárias — tais como o questionamento, a cultura, a religião, a sexualidade, e o género — consegue singularizar uma comunidade cuja representação será sempre colaborativa e dialógica.

Com efeito, nas duas obras desenvolvidas no presente estudo, esta representação se materializa no entrecruzamento da narração com a criação artística. Encontramos formas complexas de narração que desafiam vários tipos de pensamento e linguagem totalizantes, assim manifestando tensões entre o pensamento geral e individual, revelando vozes silenciadas e introduzindo uma alteridade dialógica que perpassa não só pela questão do género, mas também pela questão da alteridade, do colonialismo e da corporalidade. Será esta variedade de códigos sociais, raciais e culturais que nos permitem visualizar o entrelugar brasileiro nestas duas obras; um lugar que possibilita questionar e problematizar representações tradicionais da imagem feminina através de uma presença texto-visual que é plural e, acima de tudo, resistente a uma leitura singular de *Desmundo* e *Amrik*.

## Referências

- Almeida, Sandra Regina Goulart. "Gênero, identidade, diferença." *Aletria*, 2002, 90-97.
- Andrade, Maria Isabel de Matos. "*Desmundo*, de Ana Miranda: uma história do medo no Brasil." *Arquivo Maaravi: Revista Digital de Estudos Judaicos da UFMG* 3, no. 5 (October 2009): 1-4.
- Bergamo, Edvaldo A. "Mulheres atlânticas em movimento: o romance histórico pós-colonial de Ana Miranda e de José Eduardo Agualusa" [Atlantic Women in Motion: Ana Miranda's and José Eduardo Agualusa's Postcolonial Historical Novel]. *Iberoamericana* 17, no. 66 (2017): 55-72.
- Booth, Wayne C. *The Rhetoric of Fiction*. 2nd ed. Chicago: University of Chicago Press, 1983.
- Climent-Espino, Rafael. "Degustando el recuerdo: comida, memoria, género y etnicidad en *Amrik* de Ana Miranda." *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 41, no. 81 (2015): 283-304.
- de Gândavo, Pero de Magalhães. *Historia da prouincia Sãcta Cruz a qui vulgarmete chamamos Brasil*. 1576. *Sabin Americana: History of the Americas, 1500-1926*. A. Gonsaluez, Lisboa, Portugal.

Fonseca, Pedro Carlos Louzada. "Identidades bestiárias na colônia: monstruosidade, *gender* e ordem política na crônica portuguesa sobre o Brasil dos séculos XVI e XVII." *Signótica* 15, no. 1 (2008): 77-90.

Fonseca, Pedro Carlos Louzada. "O bestiário medieval e a representação derogatória do feminino: o exemplo do manuscrito de Cambridge." *Signótica* 18, no. 1 (2008): 163-75.

Le Breton, David. *Signes D'identité: Tatouages, Piercings Et Autres Marques Corporelles*. Paris: Métailié, 2002.

Lehnen, Leila. "Questionable Genealogy: History and Nation in Ana Miranda's *Desmundo*." *Chasqui* 34, no. 2 (November 2005): 48-61.

Miranda, Ana. *Amrik: Romance*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

Miranda, Ana. *Desmundo: Romance*. 3rd ed. 1996. Reprint, São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

Nunes, Marcos Machado. "Interfaces entre a poesia épica, o romance e o romanceiro em paratextos do século XIX" [Interfaces Between Epic Poetry, Romance and the Hispanic Ballad in 19th Century Paratexts]. *Revista Brasileira de Literatura Comparada* 22, no. 40 (May 2020): 1-20.

Perrone-Moisés, Leyla. "A Literatura Exigente: os Livros Que Não Dão Moleza ao Leitor." *Ilustríssima. A Folha de São Paulo* (São Paulo, Brazil), March 25, 2013, 4-5.

Rieger, Joerg. "Libertando o discurso sobre Deus: pós-colonialismo e o desafio das margens." *Estudos de Religião* 22, no. 34 (Jan/Jun 2008): 84-104.

Sadokierski, Zoë. "Visual writing: a critique of graphic devices in hybrid novels, from a visual communication design perspective." PhD diss., University of Technology, Sydney, 2010.

Santiago, Silviano. "O entre-lugar do discurso latino-americano." In *Uma Literatura Nos Trópicos: Ensaios Sobre Dependência Cultural*, 9-26. 2nd ed. 1971. Reprint, Rio de Janeiro: Ed. Rocco, 2000.

Truzzi, Oswaldo. "Sírios e libaneses no oeste paulista – décadas de 1880 a 1950" [Syrian and Lebanese in Western São Paulo]. *Revista Brasileira de Estudos de População* 36 (2009): 1-27.

Villalta, Luiz Carlos. "Eve, Mary, and Magdalene: Stereotypes of Women in Sixteenth-Century Brasil," trad. Charles Spencer Bacon. In *Brazilian Feminisms*, edited by Solange Ribeiro de Oliveira e Judith Still, 15-33. Nottingham: University of Nottingham, 1999.

Zainfas, Ronaldo, e Zeb Tortorici. "Female Homoeroticism, Heresy, and the Holy Office in Colonial Brazil," trad. Luiza Zainfas e Zeb Tortorici. In *Sexuality and the Unnatural in Colonial Latin America*, ed. Zeb Tortorici, 77-91. Oakland, CA: University of California Press, 2016.

**Inês de Almeida Forjaz de Lacerda**, PhD Candidate, Yale University, Department of Spanish and Portuguese. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-4903-6114>. ([ines.lacerda@yale.edu](mailto:ines.lacerda@yale.edu))

Artigo recebido em 16/01/2025.

Aprovado em 20/02/2025.