



FICCIONALIZAÇÃO HISTÓRICA-LITERÁRIA NO ROMANCE *BOCA DO INFERNO* DE ANA MIRANDA

Thiago Bittencourt¹

RESUMO: O presente artigo se refere ao estudo do romance *Boca do inferno*, da escritora Ana Miranda, cujo objetivo é investigar as relações entre ficção e história presente no discurso da obra. Para isso, se faz necessário conhecer sobre o contexto histórico abordado, no qual aparecem como personagens, representantes de um tempo, o poeta Gregório de Matos e o Pe. Antonio Vieira. Como fundamentação teórico-metodológica, recorreremos às diversas teorias que consideramos essenciais às pesquisas sobre ficção histórica, na busca de perceber em que ponto se distingue e em que ponto se aproximam da obra de Ana Miranda, entre elas *O romance histórico*, do filósofo György Lukács, *La nueva novela histórica de la América Latina*, de Seymour Menton e *A poética do pós-modernismo: história, teoria e ficção*, de Linda Hutcheon. Ainda buscamos fontes teóricas mais próximas do cenário nacional, a fim de facilitar e ampliar o nosso entendimento sobre ficção histórica, como: *Ficção histórica: teoria e crítica*, de Marilene Weinhardt e *Introdução ao romance histórico*, de Alcmeno Bastos.

PALAVRAS-CHAVE: Romance; Investigação; Ficção; História; Personagem.

ABSTRACT: This article refers to the study of the novel *Boca do inferno*, written by Ana Miranda, which aims at investigate the relationship between fiction and history present in the work discourse. For this, it is necessary to know about the historical context approached in which characters appear as representatives of period of time, the poet Gregório de Matos and the Father Antonio Vieira. As theoretical and methodological basis we seek different theories considered essential to research into historical fiction, comparing them and observing which points they approach and distinguish from Ana Miranda's work, including *O romance histórico* by the philosopher György Lukács, *La nueva novela histórica de la América Latina* by Seymour Menton and *Poética do pós-modernismo: história, teoria e ficção* by Linda Hutcheon. We also seek theoretical sources that is close to the national scene in order to facilitate and expand our understanding of historical fiction, as: *Ficção Histórica: teoria e crítica* by Marilene Weinhardt and *Introdução ao romance histórico* by Alcmeno Bastos.

KEYWORDS: Novel; Research; Fiction; History; Character.

INTRODUÇÃO

Para desenvolver uma pesquisa sobre romance histórico é importante recorrer ao pioneirismo nessa área, o trabalho do filósofo e crítico György Lukács, *O romance histórico* (1936), publicado inicialmente em língua inglesa e posteriormente, em 1960, na língua francesa, mas somente em 2011 em língua portuguesa.

Apesar da importância que a obra de Lukács tem para a pesquisa sobre ficção histórica se faz necessário avançar aos estudos de outros autores, a fim de atualizarmos nossas referências, porque o *Boca do inferno* (1989), de Ana Miranda, é uma obra publicada na contemporaneidade e nos leva a atualizar nossas observações com outros teóricos.

Para atender à necessidade que houve, a partir da década de 60, por parte de estudiosos da literatura, de atualizar os estudos sobre a relação desta com a história e de perceber as suas proximidades e distanciamentos discursivos em romances que abordam o tema histórico, a crítica canadense Linda Hutcheon publicou *A poética do pós-modernismo: história, teoria e ficção* (1991).

Nesta produção, a pensadora apresenta o termo "Metaficção historiográfica" e nos diz o seguinte: "Com esse termo, refiro-me àqueles romances famosos e populares que, ao mesmo tempo, são intensamente autor-reflexivos e mesmo assim, de maneira paradoxal, também se apropriam de acontecimentos e personagens históricos". (HUTCHEON, 1991, p. 21).

Deste modo, apresenta-nos uma nova forma de narrar o passado, comparado com o modelo apresentado por Lukács, sem descartá-lo, mas dele se diferencia pela reflexão crítica ao questionar as "verdades" históricas retomadas pelo discurso ficcional.

Além disso, os estudos sobre ficção histórica ganham campo mais específico com o norte-americano Seymour Menton e seu livro *La nueva novela histórica de la América Latina* (1992), no qual direciona seus estudos para obras produzidas a partir da década de 80, no espaço latino do continente americano. Nesse trabalho, o ensaísta define as narrativas históricas contemporâneas como um subgênero do romance histórico tradicional apresentado por Lukács e chama-o de "Novo romance histórico".

Dentro dos apontamentos de Menton, ao definir o novo romance histórico, encontramos algumas das características em *Boca do inferno*, entre elas: a distorção consciente da história por omissões, anacronismos e exageros; a ficcionalização de personagens históricas; a intertextualidade do discurso narrativo; e o caráter paródico ao se apropriar de narrativas históricas, mais especificamente biográficas.

Não nos detemos apenas nos textos desses estudiosos, e devido ao grau de complexidade e pela extensa carga de teorias que eles apresentam, buscamos subsídios

em autores brasileiros, mais próximos de nosso campo de pesquisa, a fim de compreender melhor as proposições desses estudiosos, se fez necessário recorrer às concepções de narrativas históricas apontadas pelos professores (as) de Literatura Brasileira Alcmemo Bastos e Marilene Weinhardt.

A OBRA

A estrutura da narrativa deve ser considerada em nossa análise, porque na capa há a indicação de que se trata de um romance, e com isso subentende-se que se refere a um gênero literário que permite infiltrações de outros discursos, possibilitando a sua característica híbrida. Paradoxalmente, verificamos que no final da obra há uma vasta listagem de textos de caráter histórico e literário que foram usados pela autora no processo de invenção de sua produção.

O livro se divide em cinco partes, a saber: "A Cidade", "O Crime", "A Vingança", "A Devassa" e mais um epílogo, "O Destino", no qual o narrador tem o capricho de desembaraçar a história ao propor um fim separado sobre o destino de cada personagem, e assim, transmite uma impressão que há mais fatos para contar.

No início de cada parte há uma breve introdução. A mais interessante delas é a primeira, que abre "A Cidade", na qual o narrador se refere de forma precisa e um tanto exagerada, às características geográficas da baía que comporta a cidade litorânea. Incluindo em suas descrições informações topográficas, num tom que remete ao modo de narrar utilizado pelos *cronistas do descobrimento* conhecido por *Literatura de Informação*. Vejamos um exemplo de comparação do texto de Ana Miranda com a *Carta de Caminha*:

A baía, de pouco mais de duas léguas, começava na ponta de Santo Antonio, onde tinha sido edificada a fortaleza do mesmo nome, e terminava aos pés da ermida de Nossa Senhora de Monserrate. No meio desse golfo, estava a cidade, sobre uma montanha de rocha talhada a pique na encosta que dava para o mar, porém plana na parte de cima; esse monte era cercado por três colinas altas, sobre as quais se estendiam as povoações. (MIRANDA, 2006. p. 8).

Esta terra, senhor, me parece que - da ponta que vimos, mais para o sul, até a outra ponta que vem do norte, de que nós houvemos vista deste porto - será tamanha que haverá nela bem 20 ou 25 léguas de costa. Traz ao longo do mar, em algumas partes, grandes barreiras, algumas delas vermelhas e algumas delas brancas. A terra por cima é toda chã e muito cheia de grandes arvoredos. De ponta a ponta é toda praia palma, muito chã e muito formosa. Pelo sertão nos pareceu, vista do mar, muito grande,

porque a estender os olhos não podíamos ver senão terra e arvoredos, que nos parecia mui longa terra. (CAMINHA, 2017, p. 12).

É possível verificar que a autora, desde o início do romance, nos traz um efeito de historicidade, indicando ao leitor o caráter histórico que será encontrado em toda narrativa. Como vemos, isso ocorre porque Ana Miranda apresenta um discurso muito semelhante às narrativas do descobrimento, que por sua vez, se aproximam das narrativas historiográficas.

Cada parte da obra é dividida de forma distinta, ou seja, a primeira, “A Cidade”, possui apenas um capítulo e funciona como uma introdução, a fim de situar o leitor no espaço onde ocorrerá a trama. Já as outras, com exceção do epílogo, são mais longas, podendo chegar a onze e dez capítulos, como é o caso das partes “O Crime” e “A Vingança” respectivamente.

Por sua vez, cada capítulo se divide em textos estruturados e divididos em cenas que nos lembram os recursos cinematográficos em que se usa a troca do foco das câmeras, mudando cenários e ações, ou seja, isso ocorre de forma que as cenas se alternam, dando um efeito de simultaneidade aos fatos.

Os discursos são transitórios, ora históricos, ora ficcionais, e por vezes simultaneamente históricos e ficcionais. Visto que a narrativa está, predominantemente, em discurso indireto livre e os personagens ganham voz no discurso ficcional e no discurso histórico, dividindo com o narrador a função de narrar.

A construção narrativa de *Boca do inferno* apresenta, tanto em seu conteúdo discursivo como na sua estrutura textual, algumas das características que ora se afastam e ora se aproximam do “Romance histórico”, apontado por Lukács no seu ensaio de caráter histórico e filosófico chamado *O romance histórico*.

Este é considerado o primeiro material produzido em que se apresentam, de forma sistematizada, opiniões sobre esse modelo de ficção. Para que seja possível apontar o *Boca do inferno* como romance histórico, entende-se que é importante saber quais são as características principais do termo definido por Lukács.

A ficção histórica surgiu no começo do século XIX com as obras do escritor escocês Walter Scott, sobretudo com a produção de *Waverley* e *Ivanhoé*, mas de acordo com Lukács não se trata de outro gênero literário ou subgênero diferente do romance, mas apenas outro modelo de ficção em prosa, assim como temos o romance político, urbano, regionalista, psicológico etc., temos também o romance histórico.

Neste período, início do século XIX, ocorria na Europa inúmeras transformações políticas e sociais, entre elas, as batalhas napoleônicas, geradas pela conturbada relação entre os revolucionários franceses e as monarquias europeias.

Essas batalhas contribuíram para a intensificação do interesse por publicações de romances com temas históricos.

Para Lukács, o escritor escocês foi o pioneiro em publicações romanescas de caráter histórico, porque as obras que o antecedem, apresentavam somente como característica o tempo da ação ocorrendo no passado, como pano de fundo da narrativa. Nelas não se encontravam a essência do romance histórico que é a contextualização histórica tomada de empréstimo, cuja função é condicionar os aspectos psicológicos e os papéis sociais dos seus personagens no meio em que vivem.

Essa é a característica primária que aproxima a obra *Boca do inferno* do romance histórico tradicional, quando o narrador localiza espacialmente a narrativa na Cidade da Bahia da segunda metade do século XVII. Como é verificável, a cidade ainda não recebia o nome de Salvador, isso pode ser conferido na seguinte descrição:

A cidade fora edificada na extremidade interna meridional da península, a treze graus de latitude sul e quarenta e dois de longitude oeste, no litoral do Brasil. Ficava diante de uma enseada larga e limpa que lhe deu o nome: Bahia. (MIRANDA, 2006, p. 8).

A obra apresenta como personagens históricos, que atuam nesse espaço, o poeta Gregório de Matos, sujeito letrado dividido entre a vida errônea e a vida jurídica, e o Padre Antonio Vieira conhecido como homem letrado e que marcava a presença da igreja na colônia com a prática de seus sermões e catequização dos índios.

Seria dissonante falar do período histórico denominado pela história da literatura como Barroco, sem mencionar essas duas figuras importantes para a literatura brasileira que, interagindo com outros personagens, marcaram uma mesma época e que representam na obra *Boca do inferno* o seu tempo, o seu ambiente social e o espaço político onde viveram, pois foram indivíduos importantes na história nacional, e que na posteridade tornaram-se canônicos.

Outras figuras históricas aparecem na obra, como o governador Antonio de Souza de Menezes e o secretário de Estado Bernardo Vieira Ravasco, os quais marcaram o cenário político da época, detalhe para este que era irmão do Padre Vieira. No entanto, é a figura de Gregório de Matos quem protagoniza o romance com base na configuração de personagem histórico segundo Lukács. Pois, o poeta representa o colonizado quando se desvencilha da vida religiosa e da magistratura e se entrega a caminhar no recôncavo baiano e murmurar sua paixão por Maria Berco, mostrando-se marginalizado pela perseguição dos governantes:

A paixão sufocante por Maria, o enorme desejo de tê-la nos braços, tornavam a vida em Praia Grande cada vez mais angustiante para Gregório de Matos. Em sua viola de

cabaça não parava de tanger músicas tristes. Quase sempre embriagado, ele cantava suas sátiras. (MIRANDA, 2006, p. 274).

Contudo, o poeta sente-se em casa vivendo na colônia, onde pode se entregar à vida desregrada e às suas paixões. Ana Miranda consegue, através desse personagem, representar o Brasil colonial, quando se apropria dos textos gregorianos e despoja através da sua prosa as sátiras do poeta à Cidade da Bahia e aos seus representantes. O discurso poético tomado de empréstimo representa o colonizador pela sua eloquência, pela sua forma letrada de agir, quando o poeta satiriza os representantes do governo mostrando sua capacidade de uso da linguagem.

Na primeira parte do romance o narrador vem localizar o leitor no tempo e no espaço, através de descrições da sociedade histórica, ele apresenta alguns dos personagens que trarão o eixo principal do enredo como, por exemplo, o atual governador da colônia Antonio de Souza de Menezes, conhecido por *Braço de Prata*, e é claro, o Doutor Gregório de Matos e Guerra que como desembargador pouco atua e se destaca pelo que lhe deixou conhecido como *Boca do inferno*, o seu espírito satírico.

A sociedade colonial do século XVII é uma sociedade corrupta e hipócrita, pois as mesmas pessoas que frequentam a missa durante o dia, à noite participam dos lugares mais decadentes, bem representados no trecho que segue:

O sexo com prostitutas, assim como as ciladas de inimigos, eram atividades associadas às sombras da noite, quando Deus e seus vigilantes se recolhiam e o Diabo andava à solta, as armas e os falos se erguiam em nome do prazer ou da destruição, que muitas vezes estavam ligados num mesmo intuito. De dia as missas se sucediam interminavelmente, às quais o povo comparecia para expiar suas culpas e assim poderem cometer novos pecados: concubinatos, incestos, jogatinas, nudez despidorada, bebedeiras, prevaricações, raptos, defloramentos, poligamia, roubos, desacatos, adultério, preguiça, paganismo, sodomia, glotonaria. (MIRANDA, 2006, p.16).

A representação² da sociedade, além de retomar o período histórico e atender aos critérios apontados por Lukács para uma obra ser considerada romance histórico, é elemento que fornece o chão por onde caminha Gregório de Matos. Pode-se dizer que isso é a historicidade sendo usada para dar verossimilhança ao contexto ficcional da Bahia de Gregório de Matos.

O discurso narrativo aborda questões políticas e culturais na representatividade histórica da época, como por exemplo, na introdução da terceira

parte, “A Devassa”, na qual o narrador descreve o código penal que regia as tramitações do direito da colônia, e na introdução da quarta parte, “A Queda”, em que o narrador descreve o recôncavo que comporta a baía, onde é hoje a cidade de Salvador. O que nos chama atenção nas descrições sobre a baía é perceptível na passagem que separamos, a qual inicia mencionando o poeta Gregório de Matos. Leiamos:

O recôncavo exercia uma atração irresistível sobre Gregório de Matos. Era uma espécie de vale de chão de massapé fértil, que terminava no mar onde pairava um ar quente e estimulante. Sobre a terra negra banhada pelo oceano, cortada por rios caudalosos, estendiam-se canaviais, alguns dourados pelos penachos esvoaçantes. Cercas vivas de pinhões demarcavam as propriedades, até a linha do horizonte, dando uma sensação de infinito. (MIRANDA, 2006, p. 268).

Como vemos, há certo exagero nas descrições representadas pelos adjetivos “fértil”, “estimulante”, “caudalosos” e “dourados”, dando um caráter hiperbólico aos relatos geográficos. As características psicológicas do personagem se perdem no meio da narrativa, prevalecendo a descrição de um espaço em determinado período histórico, o parágrafo inicia com a descrição psicológica do poeta e se perde em meio ao discurso histórico.

Percebe-se que no primeiro período da citação acima, o narrador introduz o parágrafo falando de Gregório de Matos e sobre a forte atração que o recôncavo exercia sobre ele. Já na segunda sentença do período, há uma ruptura no discurso que fala sobre o poeta, quando é mencionada a característica espacial. Na terceira sentença as descrições seguem a respeito da terra negra banhada pelo oceano, deixando para trás os comentários sobre Gregório.

Assim, o discurso narrativo elabora-se pelas características do local e segue por toda a introdução da parte “A Queda”, descrevendo o lugar, desde a geografia até o comércio que era mantido pela mão de obra escrava. Estas características são pertinentes, pois aludem à perspectiva de Lukács sobre o romance histórico, bem explicado pela professora Marilene Weinhardt:

O bom romance histórico deve levar o leitor a apreender as razões sociais e humanas que fizeram com que os homens daquele tempo e daquele espaço pensassem, sentissem e agissem de tal forma, apreensão que se alcança pela descrição dos detalhes do cotidiano e pela atenção à esfera popular. (LUKÁCS, 1973 apud WEIHARDT, 1994).

Essas descrições, citadas sobre o espaço onde ocorre a narrativa em *Boca*

do inferno, servem como roupagem ao discurso histórico, a fim de situar os personagens, quando estes saem da esfera histórica para atuarem na esfera da ficção. No processo de composição da obra, a autora percebe a importância de situar os personagens e recria o espaço com as mesmas características do meio social de origem. Porém, reproduzido pelo discurso histórico tomado de empréstimo pela ficção, usando da figuração hiperbólica para descrever a costa baiana, dando cara a um cenário dividido entre o exótico e o horrendo.

Seja de forma intencional ou não, Ana Miranda apresenta descrições exóticas do espaço, que ainda é pouco explorado e quase virgem. Esses aspectos contrapõem-se ao comportamento da sociedade que habitava o local, pois o ambiente é muito belo, cheio de cachoeiras e rios que terminam em belas praias, mas a população vive em busca do prazer carnal e entregue à corrupção. Esses contrapontos podem despertar certa dualidade na recepção da obra pelo leitor.

A ideia de conflito também pode ser encontrada no uso da linguagem que, muitas vezes, se alterna entre o vulgar e o rebuscado com expressões hiperbólicas e metafóricas, como no exemplo que segue:

'Estas sentindo meu lampreão?' Ele disse. 'Vem.' [...]

[...] 'Luis Bonicho estava no pardieiro velho na cidade baixa, onde se refugiava.' [...]

'Azeitonas murchas, couro de cordovão', continuou Luis Bonicho. 'Lá vou eu, de novo, fugir, como um bacalhau velho num porão, servir de isca para tubarões e piratas.' (MIRANDA, 2006, p. 161).

As antíteses podem ser observadas na narrativa do romance, configurando a apropriação da linguagem ao estilo do período de época denominado Barroco, que por sua vez, foi um movimento artístico que teve início na Europa e estava relacionado à produção artística, sobretudo à nova forma de pensar que emergia do conflito entre a fé e a razão, entre o teocentrismo e o antropocentrismo.

O homem barroco estava deixando de se importar com a imortalidade da alma, e começou a perceber que era constituído de um corpo mortal e cheio de desejos que geravam em seu interior um estado de tensão, de angústia e de incertezas, que por vezes eram manifestadas literariamente através do estilo crítico da poesia gregoriana.

Uma melhor definição do que foi dito sobre o Barroco pode ser encontrado na afirmação de Goulart e Silva:

O Barroco é antes de tudo, a arte das oposições, geradas exatamente pelo conflito

desencadeado na alma humana pela luta entre o materialismo renascentista e o espiritualismo medieval, entre o sagrado e o profano, o espírito e a carne. Daí ser o Barroco literário essencialmente antitético, e as antíteses constituírem sua característica mais marcante. (GOULART e SILVA, 1987, p.250).

Na Europa, com o movimento Renascentista, havia ocorrido a reforma religiosa de Martinho Lutero e a contrarreforma proposta pela igreja no Concílio de Trento de Ignácio Loyola. Ocorria a transição da Idade Média para a idade moderna e que, de certa forma, suas causas propagavam-se ao Brasil colonial, cujas transformações podiam ser observadas com o declínio da Companhia de Jesus e catequização dos índios, tarefa árdua do Padre Antonio Vieira.

O fator correspondente à presença de características hiperbólicas e metafóricas que contribuem ao exotismo da obra, encontrada tanto em sua estrutura como na sua forma discursiva, nos leva a mencionar a advertência de Lukács, citada por Valéria de Marco no excerto seguinte:

Ao considerar a exploração do exótico, Lukács chama atenção para o fato de essa tendência poder redundar na monumentalidade da história que, frequentemente, se apropria também na linguagem exótica, arcaizante, para criar a ilusão de fidelidade histórica do parentesco com o documento. (LUKÁCS, 1936 apud MARCO, 2000, p. 321).

Como adverte Lukács, percebemos que esses aspectos no uso da linguagem exótica, arcaizante faz com que a obra de Ana Miranda, nesse ponto, se distancie das características do romance histórico tradicional sugerido pelo filósofo húngaro. As ficções históricas estudadas por ele apontam a retomada do período histórico mediado pelo discurso contemporâneo ao autor que recria um narrador para contar a história de uma perspectiva externa à matéria narrada, como não se vê em *Boca do inferno*.

A TEORIA E O ROMANCE

Conforme avançamos em nossa pesquisa, na busca de entender as relações entre o discurso ficcional com o discurso histórico na obra de Ana Miranda, percebemos que a teoria de Lukács, como se vê, nos serve como parâmetro, mas não atende à totalidade do romance e a nossa necessidade de compreensão, justamente por se tratar da análise de uma produção literária contemporânea.

É conveniente mencionar alguns conceitos do crítico norte-americano Seymour Menton, provenientes da sua vasta pesquisa, na qual aparece a obra *Boca*

do inferno entre os 367 títulos analisados por ele desde 1979, quando iniciou a pesquisa sobre obras literárias que abordam o tema histórico, cujo resultado culminou na sua obra *La nueva novela histórica de la América Latina* em 1992.

Uma boa parte das obras analisadas por Menton recebe a designação de “Nueva novela histórica”, termo equivalente em português é “Novo romance histórico”. Com essa denominação, o crítico se refere especificamente às narrativas históricas contemporâneas, por isso usa o adjetivo “novo”, que diz respeito às obras produzidas no cenário latino-americano a partir da década de 80, e as classifica como um subgênero do romance histórico tradicional apresentado por Lukács.

Seguindo as ideias do crítico norte-americano, todo romance pode ser considerado histórico, visto que há a necessidade de situar os personagens em seu ambiente de figuração, já a sua proposta de “Novo romance histórico”, deve mostrar como traço essencial que a ação da matéria narrada ocorra predominantemente em um passado distante do tempo do autor, com diversificada perspectiva temporal do narrador.

Este traço é pertinente em *Boca do inferno*, uma vez que Ana Miranda é uma escritora contemporânea que escreveu um romance no qual trata de material histórico do século XVII, conferindo o que diz Menton sobre o tempo do autor e o da matéria narrada, contada por um narrador onisciente aos seus personagens.

Essa condição não apenas define o “Novo romance histórico” como um subgênero do romance tradicional, mas também abre um longo caminho, que tem parada em outras características elencadas pelo crítico estadunidense, que se encontram em sua obra de forma abrangente, organizadas em seis proposições que logo mais mostraremos de maneira resumida.

Para tanto, outros autores nos ajudam a entendê-las, como fez Alceno Bastos em *Introdução ao romance histórico* (1999), a partir do qual adiantamos uma dessas propostas que consideramos importante para o desenvolvimento de nossa análise: “a distorção consciente da história por omissões, exageros e anacronismos”. Isso nos interessa pela forma de narrar o *Boca do inferno*, pois pode haver ruptura dos fatos narrados com a cronologia dos acontecimentos históricos, podendo haver alterações de datas de alguns eventos históricos.

A narrativa no romance se dá num salto ao passado de aproximadamente quatro séculos, a autora usa da criação de um narrador heterodiegético que está presente aos fatos narrados, mas não os integra, possibilitando penetrar seu caráter de onisciência sobre seus personagens, como podemos perceber nesse trecho, no qual o narrador descreve um momento de Maria Berco:

A missa terminou ao entardecer. Maria Berco percorreu o caminho de casa sem perceber nada a sua volta. Estava imersa em pensamentos. O padre, de Bíblia em punho, zurzira no púlpito: 'Os lábios da mulher adúltera destilavam favos de mel e suas palavras são mais suaves do que o azeite; mas o fim dela é amargoso como o absinto, agudo como a espada de dois gumes. Seus pés descem à morte, seus passos conduzem-na ao inferno. Ela não pondera a vereda da vida; anda errante em seus caminhos e não o sabe'. (MIRANDA, 2006, p. 137).

O narrador é uma entidade que sabe muito sobre a história e sobre os indivíduos que conta, narra como se os tivesse vendo de uma ampla janela, e por vezes, nos leva a imaginar que consegue sobrevoar a cidade, descrevendo os engenhos, as praias e como já foi citado, todo o recôncavo baiano.

Além disso, nos faz pensar que consegue atravessar por entre as paredes das construções daquela época, verificando as cenas que acontecem em ambientes internos como no Colégio dos Jesuítas, na sede do governo, na enxovia e nos engenhos. Como exemplo, temos uma cena do *Braço de Prata* quando ele entra na sede do governo:

Antonio de Souza de Menezes, o Braço de Prata, entrou em seu palácio. [...] Percorreu os corredores até o salão onde despachava, cumprimentando de maneira quase imperceptível os criados e mordomos que o aguardavam em fila. Todos se ajoelharam a sua passagem, um ritual que ele exigia, embora não fosse nem arcebispo. (MIRANDA, 2006, p. 13).

Com essas características sobre o narrador, percebe-se que *Boca do inferno* se distancia do romance histórico romântico ou tradicional, do modelo de Walter Scott que serve de referência para Lukács, no qual o narrador posiciona-se externamente a matéria narrada, ou seja, o tempo da ação da diegese não confere com o tempo do narrador levando-o a recorrer com frequência a notações de tempo como "naquele tempo" ou "antigamente".

Já a pesquisa de Menton tem por objetivo levar os estudantes de ficção histórica apreender os novos modelos de romances históricos, sem desconsiderar o tradicional, apresentado por Lukács, mas ao contrário, em alguns pontos compará-lo com as novas produções. Vejamos que os propósitos com as publicações de obras literárias históricas mudaram, evoluíram junto à necessidade de não somente revisitar o passado, mas fazê-la usando o modo de pensar e a roupagem do presente, a fim de levar o leitor a refletir sobre o seu tempo.

Embora não sejam abordadas todas as seis propostas de Menton, na relação

com o *Boca do inferno*, entendemos que seja importante elencá-las, a fim de percebermos que essas características não precisam estar todas presentes, e nem mesmo apresentar-se de forma simultânea, para que a obra analisada se enquadre na nova denominação de romance histórico. Observemos:

1) 'a subordinação, em distintos graus, da reprodução mimética de certo período histórico à apresentação de algumas ideias filosóficas, difundidas nos contos de Borges e aplicáveis a todos os períodos do passado, presente e futuro' (p. 42), como o sejam 'a impossibilidade; o caráter cíclico da história e, paradoxalmente, o seu caráter imprevisível, ou seja, que os acontecimentos mais inesperados e mais assombrosos possam ocorrer' (p. 42); 2) 'a distorção consciente da história, mediante omissões, exageros e anacronismos' (p. 43); 3) 'a ficcionalização de personagens históricas diferentemente da fórmula de Walter Scott – aprovada por Lukács – [da ficcionalização] de personagens fictícios' (p. 43); 4) 'a metaficção ou os comentários do narrador sobre o processo de criação' (p. 43); 5) 'a intertextualidade', com 'alusões frequentes a outras obras, miudamente explícitas, em tom de zombaria' (p. 44); 6. 'os conceitos bakhtinianos do diálogo, do carnavalesco, da paródia e da heteroglossia' (p. 44). (MENTON, 1992 apud BASTOS, 1999, p. 76 e 77).

Dentro das características apontadas por Menton ao definir o novo romance histórico, encontramos algumas em *Boca do inferno*, entre elas, separamos as que serão comentadas observando a seguinte sequência: a ficcionalização de personagens históricas diferentemente do romance histórico tradicional estudado por Lukács; a metaficção ou os comentários do narrador sobre o processo de criação; a intertextualidade do discurso narrativo; e o caráter dialógico e paródico ao relatar acontecimentos históricos.

A ficcionalização de personagens históricos, diferentemente do romance histórico tradicional, acontece quando os personagens reais, tomados de empréstimo da história pelo discurso ficcional, se relacionam com personagens irrealis e que só existem no romance, de forma a distorcer o discurso histórico oficial. A título de exemplificação: o poeta Gregório de Matos do discurso histórico não conheceu Maria Berco do discurso ficcional, mas no processo de ficcionalização da história, ou seja, no processo de criação da obra, essas figuras se relacionam e interagem.

Essa interação entre os personagens históricos e ficcionais é exposta no texto de Walter Mignolo, *Lógica da diferenças e política das semelhanças da literatura que parece história ou antropologia, e vice-versa*, de duas formas, primeiro com Woods: "os enunciados ficcionalizadores de entidades existentes", como é o caso de Gregório de Matos, se relacionam com "os enunciados constitutivos de entidades não

existentes”, (WOODS apud MIGNOLO, 1993, p. 125), como é o caso de Maria Berco. A relação desses enunciados ganha melhor entendimento com Parson, citado por Mignolo, no mesmo texto:

Parson, distinguiu assim, ‘entidades imigrantes’ as que mudam do mundo onde conhecemos como existentes para o mundo ficcional. O compilador, ao contrário, cuja existência não conhecemos antes do romance, seria uma ‘entidade nativa’. (PARSON apud MIGNOLO, 1993, p. 125 e 126).

Sobre a forma de pensar de Wood e Parson, ambas mencionadas por Mignolo, o poeta Gregório de Matos seria uma “entidade migrante”, porque “muda de um mundo onde o reconhecemos como existente (aceitávamos sua existência antes que fosse escrito o romance) para um mundo ficcional”. (MORAIS, 2003, p. 24 e 25). Já Maria Berco seria uma “entidade nativa”, cuja existência nós não conhecíamos antes do romance.

Com essa forma de pensar, recaímos na proposição de Menton sobre a ficcionalização de personagens históricos e fictícios diferentes do modelo de narrativa histórica tradicional, mas com a cara do “Novo romance histórico” por ele proposto. Na obra, Ana Miranda consegue inserir em sua ficção, de forma paradoxal, informações históricas e biográficas que trazem ao leitor um efeito simultâneo de história e ficção, pois há a representação de personagens históricos interagindo com ficcionais.

Podemos conceber como entidades imigrantes que atuam na obra, além do Padre Antonio Vieira e Gregório de Matos, os intelectuais: Rocha Pita, Bento Teixeira, Ambrósio F. Brandão e o alcaide-mor da cidade, Francisco de Teles de Menezes. Todos eles, também são figuras que saíram do discurso histórico-biográfico e foram transportados para o ambiente ficcional.

No romance, o narrador posiciona-se em um intervalo de tempo remoto ao tempo da autora, pois Miranda é contemporânea a nós, já o narrador é contemporâneo ao personagem Gregório de Matos, uma vez que ambos dividem o mesmo espaço.

Dentro de uma perspectiva interna da obra, diferentemente do modelo de romance histórico tradicional, o narrador é capaz de adquirir a credibilidade do leitor sobre a matéria narrada, não apenas por isso, mas pelo seu alto grau de erudição na manipulação da linguagem e pelo seu nível de conhecimento histórico. Utiliza vocabulário de difícil compreensão, e até mesmo com uso de algumas frases e expressões em latim medieval. Vejamos:

Nihil est in intellectu, quod prius non fuerit in sensu, nisi intellectu ipse, o padre Vieira mesmo não dissera que nada havia no entendimento que nada tivesse sido sentido, a não ser o próprio entendimento? Pensou Gregório de Matos. (MIRANDA, 2006, p. 244, itálico da autora).

Essas apropriações de discursos em língua latina sempre estão acompanhadas das traduções, a linguagem usada pelo narrador pode ser vista como um recurso usado por Ana Miranda para apropriar a narrativa às características barrocas *cultismo e conceptismo*. Em outros momentos, a linguagem se aproxima da oralidade com termos chulos, que muitas vezes saem da boca de Gregório de Matos, quando ele declama suas sátiras, como o exemplo que segue:

Sua filha, uma donzela embiocada, mal trajada e malcomida, parecia preferir roupas bonitas à honra, e amancebara-se. A mulher do fidalgo andava com adornos. Uma casada cheia de enfeites, tendo o marido malvestido, esse tal marido só podia ser corno. (MIRANDA, 2006, p. 26).

Observamos que o narrador apresenta certo grau de erudição em seus relatos e descrições, pois além de conhecer tudo sobre seus personagens ele mergulha nas suas consciências, sabe muito sobre eles e também sobre o período histórico, dessa forma, assume para si a responsabilidade do efeito imitativo transitando seu discurso pela ficção e história.

Essa nova forma de narrar lembra o conceito de “metaficção”, proposto por Menton e sobre o qual a canadense Linda Hutcheon acrescenta o adjetivo “historiográfica”, cuja exemplificação pode ser encontrada no capítulo “Metaficção historiográfica: ‘o passatempo do tempo passado’”, da obra *Poética do pós-modernismo: história, teoria e ficção*.

Nesse capítulo a canadense nos explica que a “Metaficção historiográfica” se diferencia da forma de narrar encontrada nos estudos de Lukács, pelos questionamentos e problematização dos fatos, quanto à construção da “veracidade histórica”. A fim de estender a nossa possibilidade de análise em nosso trabalho adotamos a perspectiva da “metaficção historiográfica” proposta por Hutcheon.

Porém, não nos cabe considerarmos a revisitação de um tempo remoto, seja pelo viés literário ou histórico ou pela mistura dessas duas ciências, como uma verdade histórica. As apropriações do discurso histórico e a reverbalização da história, usado no processo de fabricação do romance *Boca do inferno*, não podem assumir como objetivo relatar a verdade, até porque a obra recebe na capa a indicação de “Romance”.

O que vale lembrar é que no final da obra a autora nos apresenta a vasta referência bibliográfica usada para pesquisa na composição da narrativa. Mesmo assim, o objetivo da obra parece ser mostrar de forma diferente como é possível recontar o passado e dar vida a personagens históricas e literárias que fizeram parte do Brasil colonial, através da ficcionalização da linguagem barroca.

Em se tratando de linguagem verbal, derruba-se qualquer possibilidade de “verdade histórica” absoluta, pois sejam os textos literários como os históricos, suas leituras críticas estão direcionadas aquilo que elas têm em comum. Leiamos:

Tanto a escrita da história como a ficção partem da verossimilhança e, além disso, as duas são identificadas como construtos lingüísticos, altamente convencionalizadas em suas formas narrativas e nada transparentes em termos de linguagem ou de estrutura; e parecem ser igualmente intertextuais, desenvolvendo os textos do passado com sua própria textualidade complexa. (HUTCHEON, 1991, p. 141).

As narrativas históricas e ficcionais estão presentes em *Boca do inferno* e depois de uma primeira leitura do romance, seja por um leitor leigo ou por um leitor crítico, acreditamos que surge o questionamento comum sobre a “verdade histórica” apresentada pelo texto. Para isso, lembramos que tanto a ficção quanto a historiografia somente podem ser discutidas e debatidas no uso das linguagens verbal ou visual.

Uma vez visto sobre o conceito de “verdade histórica”, baseado no grau de erudição do narrador frente à narrativa histórica e ao romance, nos cabe tomar outro ponto discutido por Menton em sua proposição número cinco, a intertextualidade do discurso narrativo. Talvez isso seja um vasto campo a ser abordado em toda obra de Ana Miranda, como ela mesma afirma em entrevista ao *Jornal do Brasil*, para Carolina Leal:

Não sinto uma ligação minha com a História do Brasil, mas com a história literária brasileira. E não é propriamente um interesse na investigação das nossas origens, mas uma investigação em nossa língua. O Gregório de Matos, o padre Vieira, Augusto dos Anjos, Gonçalves Dias, todos eles personagens de romances meus, são para mim uma fonte linguística, gosto de trabalhar com a intertextualidade, e gosto do enriquecimento que ocorre na relação com o acervo literário. Creio que toda obra literária de valor dialoga com o grande tesouro literário do país, seja por aceitação, seja por negação. (MIRANDA apud LEAL, 2011).

É inegável que ao ler as obras de Ana Miranda, sobretudo o *Boca do inferno*, o leitor mergulhe em um mar cortado por rios, isto é, com a leitura ele experimenta vários universos lingüísticos, seja o de Ana Miranda na potencialidade

de escritora, ou do narrador metaficcional incumbido de contar a história, cuja linguagem usada sofre a influência do meio circundante.

É possível que o leitor identifique facilmente as sátiras de Gregório de Matos e trechos dos sermões do padre Antonio Vieira, duas figuras literárias que representam parte do “tesouro literário” a que Ana Miranda se refere no trecho da entrevista. A obra em questão dialoga com o leitor quando se apropria de textos literários e históricos estabelecendo, dessa forma, a relação de intertextualidade, e como a própria escritora nos diz apostamos mais na contribuição à literatura que para a história.

Assim, é possível que o leitor do *Boca do inferno* remeta o romance às suas leituras anteriores dos escritores ficcionalizados. Caso já as tenha realizado, fica compreensível a noção de intertextualidade, caso não as tenha feito, é possível que desperte a curiosidade para ir buscá-las e compreender a relação entre os poemas e sermões dos escritores personagens tomados de empréstimo por Ana Miranda na construção da narrativa. Pois somente estabelecendo o diálogo do leitor com a obra, é possível que se concretize a ideia de intertextualidade, por exemplo, a leitura do trecho que vem a seguir:

Nas mãos de alguns populares, corria a sátira de Gregório de Matos: - ‘Quem sobe ao alto lugar que não merece, homem sobe, asno vai, burro parece, que o subir é desgraça muitas vezes. A fortunilha, autora de entremezes, transpõe em burro herói, que indigno cresce: desanda a roda, e logo homem parece, que é discreta fortuna em seus revezes. Homem eu sei que vossenhoria, quando o pisava da fortuna a roda; burro foi ao subir tão alto clima. Pois, alto! Vá descendo onde jazia, verá quanto melhor se acomoda ser homem em baixo do que burro em cima’. (MIRANDA, 2006, p. 290).

Esta é uma das sátiras de Gregório que foi apropriada pelo narrador na construção da narrativa e pode ser encontrada na obra *Poema Escolhidos de Gregório de Matos*, de José Wisnik, em forma de soneto com o título “À despedida do mau governo que fez o governador da Bahia”. (WISNIK, 1976, p. 144). Essa antologia consta na listagem de obras utilizadas pela autora no processo de fabricação da obra. A intertextualidade pode ser concebida como uma maneira de entrelaçar o discurso histórico com o ficcional através da apropriação de textos de escritores canonizados reproduzidos numa linguagem que beira à oralidade.

Outra possibilidade, que é conferida na narrativa, é sobre o discurso paródico, que Menton tem como proposição para o seu novo modelo de romance histórico. Para que compreendamos melhor, encontramos, resumidamente, em Morais

(2003, p. 33) o conceito de paródia proposto por Bakhtin: “Paródia como imitação irônica de outros discursos, principalmente o da história”.

Isso nos leva a refletir que os discursos parodiados podem não ser propriamente os discursos paródicos, este pode ser apenas uma imagem daquele. Portanto, a ficção histórica pode ser uma versão da história, ou ainda, pode ser uma representação dela obtida por um interlocutor que, em primeiro nível, podemos considerar o autor em seu processo de composição da obra e em segundo nível o leitor ao contatar com a obra pronta.

Os relatos históricos entrelaçados aos ficcionais no romance de Ana Miranda acontecem na forma de paródia. Leiamos:

Era muito difícil mover-se no campo das leis, no Brasil. As normas chegavam através de cartas de lei, cartas-patentes, alvarás e provisões gerais, regimentos, estatutos, pragmáticas, forais, concordatas, privilégios, decretos, resoluções de consulta, portarias e avisos, que formavam um desordenado conjunto de regras, cada uma com sua duração específica. (MIRANDA, 2006, p. 232).

Para Morais (2003, p. 67), o tom paródico acontece quando “o discurso histórico é utilizado como fonte e instrumento de investigação para o questionamento de seu próprio estatuto de verdade”. Essa autora ainda acrescenta que parodiar pode ser entendido como “uma forma de repensar sobre algo que já foi dito antes, ou seja, é uma maneira de refletir sobre o discurso do outro”. (p. 33).

No caso do *Boca do inferno*, a narrativa nos põe a refletir sobre um passado que aos poucos se torna presente e nos revela o porquê somos e o que somos nos dias de hoje. O tom de paródia, sob os efeitos da ironia, somente se concretiza quando percebemos que hoje vivemos os reflexos do passado parodiado.

De acordo com Aínsa (1991), citado por Weinhardt (2011, p. 43), ainda se tem o seguinte: “apontando o anacronismo, a ironia, a irreverência e o humor como constantes, Aínsa destaca a possibilidade de se ver na paródia a chave para a nova narrativa histórica”. Assim, é confirmada a importância do recurso paródico no cenário da produção contemporânea dos romances históricos.

As referências a Seymour Menton são muito importantes para perceber o sentido do adjetivo “novo” em sua proposta de analisar as obras publicadas na América Latina nos últimos quarenta anos. Porém, ao elencar itens pré-definidos para essas novas produções, tornam a capacidade de análise do “Novo romance histórico” limitada com a preocupação de atender as suas proposições.

Já a canadense Linda Hutcheon nos oferece uma proposta de análise mais aberta para as reflexões que o esfumaçamento da história com a ficção pode causar

nos leitores e nos críticos de literatura. Em alguns pontos, as afirmações dela entram em contato com as observações de Menton, principalmente no que diz respeito à ironia no uso da história pela ficção, como forma de repensar o passado pelo viés do presente. Como referente, ela propõe o termo “Metaficção historiográfica”:

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

O confronto entre as dicotomias mencionadas por Hutcheon é também verificável na sua proposta de questionamento das “verdades históricas”, sobre a qual já observamos, porque a metaficção historiográfica não se importa em reproduzir a verdade, mas preocupa-se em apropriar-se das verdades e também das mentiras consideradas históricas.

Comparado aos romances estudados por Lukács, a ficção pós-moderna se distancia desse tipo de narrativa histórica porque, segundo Hutcheon (1991, p. 151), valorizam os “personagens excêntricos, os marginalizados, as figuras periféricas na história ficcional”, desta forma, descartam-se qualquer ato de heroísmo em suas representações. Isso é verificável em uma passagem de *Boca do inferno*, na qual o narrador questiona o leitor sobre a personalidade de Gregório de Matos:

Gregório de Matos queria, como o poeta espanhol, escrever coisas que não fossem vulgares, alcançar o culteranismo. Saberia escrever assim? Sentia dentro de si um abismo. Se ali caísse, aonde o levaria? Não estivera Gongora tentando unir a alma elevada do homem à terra e seus sofrimentos carnis? Gregório de Matos estava no lado escuro do mundo, comendo a parte podre do banquete. Sobre o que poderia falar? *Goza, goza el calor, da luz, el oro*. Teria sido bom para Gregório se tivesse nascido na Espanha? Teria sido diferente? ‘Ah, Gregório’, pensou o poeta, ‘por que em *culis mundite* meteste?’ (MIRANDA, 2006, p. 9, itálico da autora).

A avaliação feita do personagem Gregório de Matos, baseado na teoria de Lukács, não é descartada em função desta. Mas nos serve como parâmetro comparativo, a fim de percebermos as formas de abordagens das ficções históricas do século XIX e as produzidas em um cenário denominado por Hutcheon como “pós-modernismo”. Devido à recorrência no uso desse termo no trabalho, cabe ressaltar o que ela diz sobre ele:

Venho afirmando que o pós-modernismo é um empreendimento cultural contraditório, altamente envolvido naquilo a que procura contestar. Ele usa e abusa das próprias estruturas e valores que desaprova. A metaficção historiográfica, por exemplo, mantém a distinção de sua autorrepresentação formal e de seu contexto histórico, e ao fazê-lo problematiza a própria possibilidade de conhecimento histórico, porque aí não existe conciliação, não existe dialética. (HUTCHEON, 1991, p. 142).

A maneira como Linda Hutcheon trata determinados romances é uma forma de distingui-los pelas diferenças que as narrativas abordam o conteúdo histórico e ficcional, estes em diálogo aberto com aqueles. Porém, acreditamos que nem todas as obras produzidas na pós-modernidade podem ser reconhecidas com o termo “Metaficção historiográfica”. Assim, para melhor conceber esse termo é conveniente que saibamos diferenciar “acontecimentos históricos” de “fatos históricos” como é proposto pela canadense:

A metaficção historiográfica sugere uma distinção entre ‘acontecimentos’ e ‘fatos’ que é compartilhada por muitos historiadores. Como venho sugerindo, os acontecimentos tomam a forma de fatos por meio de sua relação com ‘matrizes conceituais em cujo interior precisam ser embutidos se tiverem de ser considerados como fatos’. (Munz, 1977, 15). Conforme já vimos, a historiografia e a ficção constituem seus objetos de atenção; em outras palavras, elas decidem quais os acontecimentos que se transformarão em fatos. A problematização pós-moderna se volta para nossas inevitáveis dificuldades em relação à natureza concreta dos acontecimentos (no arquivo só conseguimos encontrar seus vestígios textuais para transformar em fatos) e sua acessibilidade. (HUTCHEON, 1991, p. 161).

Em paráfrase ao seu discurso dizemos que a extração de acontecimentos históricos usados por Ana Miranda e inseridos na ficção deixam de ser acontecimentos históricos e assumem a denominação de fatos históricos, donde entendemos o seguinte: “fatos” como a ficcionalização dos “acontecimentos”. O acontecimento histórico que é retomado, transformando-se em fato histórico, considerado mais importante na obra de Ana Miranda é o assassinato do alcaide-mor Francisco Teles de Menezes.

Embora esse acontecimento não seja relevante para os registros históricos, para a ficção de Miranda é a força motriz da narrativa, pois as ações ocorrem em consequência do assassinato. A cena do crime, construída na ficção pela autora, é altamente convencionalizada através de constructos linguísticos, mantendo a relação de intertextualidade e de diálogo com o acontecimento histórico, trazido e convertido sob os ajustes da verossimilhança para o texto ficcional. A precisão nos detalhes e a

minuciosidade descritiva da narração faz com que o fato se concretize aos olhos do leitor.

O crime, além de servir de ponto de partida para o desenrolar do enredo, coloca Padre Antonio Vieira e o poeta Gregório de Matos em uma posição marginal perante à sociedade, sobre a qual o poeta revela, através de suas sátiras, toda a hipocrisia social e os mandos e os desmandos da política corrupta.

O crime ocorreu por um ato de vingança de Antonio de Brito, foi uma emboscada, um cerco armado por um grupo de oito homens encapuzados, do qual este fazia parte. Com a ajuda de um molecote, os encapuzados abordaram a liteira que transportava o alcaide-mor, o qual é deixado entre a lama e o sangue, junto com a sua mão decepada cai o seu poder de comando da Cidade da Bahia.

Esse fato histórico é o disparo inicial para muitas perseguições entre duas famílias, de um lado os Ravascos aliados a alguns religiosos como o Padre Antonio Vieira – que somente entra em cena na terceira parte do segundo capítulo – e outros jesuítas da Companhia de Jesus, os quais conspiravam contra os Menezes que se encontram no poder político atual e que têm o apoio de juristas corruptos, soldados e escravos. Os conspiradores pretendem retomar seus cargos públicos para também usufruírem do poder.

A cena do crime também é importante porque serve como exemplo ao que Menton diz sobre a distorção da história com base em exageros e omissões. Essa característica é verificável nesse evento e revela a capacidade de inventividade da autora em acrescentar à ficção conteúdo histórico. Observemos um trecho desse momento da narrativa:

Quando o molecote fez um gesto com a mão avisando que a liteira do alcaide-mor estava se aproximando, os conspiradores desceram mais os capuzes na cabeça, escondendo o rosto. O molecote deu alguns passos à frente e ficou sozinho na rua. Persignou-se, rezou uma breve prece com as mãos postas e esperou. (MIRANDA, 2006, p. 20).

Dizer que os encapuzados abaixaram um pouco mais os capuzes e que o molecote deu alguns passos à frente e rezou, são recursos do processo de ficcionalização usados pela autora na convenção da historicidade para a ficcionalidade. Como já foi mencionado, esse procedimento não almeja representar “verdade”, mas baseia-se em verdades possíveis. Portanto, o procedimento da convenção da historicidade para a ficcionalidade não se preocupa como os acontecimentos históricos ocorreram, mas sim em apresentar uma das formas como os fatos históricos poderiam ter acontecido.

Por meio dessas análises, vemos que o enredamento do romance *Boca do inferno* pode ser considerado uma forma de manifestação artística que, em sua constituição, acompanha a evolução do homem como indivíduo atuante no uso da linguagem, rompendo as amarras do romance histórico tradicional e propondo uma maneira “sofisticada” de narrar o passado, que nos faz pensar no presente.

Dissemos anteriormente que o homem do século XVII estava passando por modificações e se encontrava em constante conflito em sua forma de pensar, agora acrescentamos que esse conflito, presente no homem, é permanente e dificilmente se esgota e também se encontra no homem do século XXI.

Ao mesmo tempo em que o enredo se mostra propositadamente de forma confusa e contraditória, o narrador se apresenta na condição de resolvê-lo e acaba por consolidar mais uma contradição. Pois termina a narrativa, mas não termina a história, torna a obra aberta às possibilidades de análises, morrem os indivíduos, mas a Cidade da Bahia continua viva, comportando outras histórias que se repetem ou se assemelham com a narrada.

A inter-relação do campo literário com o campo histórico proporciona à narrativa não somente a alternância nos discursos, mas consequentemente a alternância no seu ritmo narrativo, que quando ficcional é mais acelerado, quando histórico é mais lento, com digressões, descrições biográficas, não apenas de Gregório de Matos e Padre Antonio Vieira, mas de outras entidades imigrantes que fazem parte do elenco, como André e Antonio de Brito.

Essa breve discussão sobre a obra de Ana Miranda nos mostra que há muito mais a ser investigado sobre o romance e que ele não se fecha como as narrativas históricas tradicionais. Embora a obra contenha um epílogo como desfecho do enredo, a história prossegue e perpassa os dias atuais, pois a cidade da Bahia propagou-se a um grande país onde hoje firmamos nossos pés.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Apesar da complexidade vista na linguagem de *Boca do inferno* não pretendemos avaliá-lo quanto ao seu valor estético, mas compreender a relação entre a ficção com a história. Analisar o romance nos faz refletir também, pela ironia ao discurso histórico parodiado, entrelaçado com a narrativa ficcional, sobre o nosso tempo atual nas esferas política, social, ideológica e literária.

A obra é a refiguração literária do *conceptismo* e *cultismo* elaborada por Ana Miranda, que demonstra alto domínio da linguagem, aliado ao discurso histórico, na retomada do tempo e do espaço vivido pelos escritores ficcionalizados e, sobretudo

da estilização do período Barroco.

Boca do inferno nos apresenta uma versão crítica da história, conferindo-lhe a reflexão sobre o passado pelo olhar crítico do presente, como por exemplo, a figuração de Gregório de Matos com sua personalidade excêntrica, que ora almeja a carreira eclesiástica e jurídica, proveniente de sua vivência em Portugal, ora se entrega à vida marginal e desregrada, representando as características do colonizador e do colonizado, pois não consegue desenvolver uma identidade nacional mesmo tendo nascido no Brasil.

Essa identidade é representada pelo personagem de Gregório de Matos, verificamos em sua figuração antitética que hoje somos o que somos porque continuamos sendo o que fomos em nosso passado. Ainda vivemos os reflexos de um período colonial, ainda temos nossas frustrações políticas com nossos governantes, e sem exagero, ainda somos perseguidos por eles, mesmo que de forma indireta, ainda somos um povo submisso aos homens de poder.

Os governantes anunciados na obra *Boca do inferno* como corruptos, hipócritas e sanguinários não estão longe de nós, embora tenha se passado aproximadamente quatrocentos anos, eles ainda estão por perto. O passado se repete no presente, pois quem nos governa ainda são os “Braços de Pratas”, sejam eles aliados a esse ou aquele partido, podemos ver que sobram os “alcaldes-mor” da atualidade.

Além disso, a leitura de obras literárias como *Boca do inferno* deve estar aliada ao propósito da formação do indivíduo como ser humano que atua e participa na sua sociedade quando reconhece o outro como pessoa que também carece das mesmas necessidades que não lhe são próprias, mas de todos nós.

Com a leitura do romance e realização desse trabalho não é difícil percebermos que “boca do inferno” não é o poeta, não é a colônia, não é a Bahia do século XVII, não é o nosso país, “boca do inferno” é o homem. Este, na luta desenfreada pelo poder perde a noção de alteridade e deixa de se importar com o outro, ou pelo contrário, torna-se seu principal inimigo.

A literatura pode contribuir na construção dos indivíduos como seres humanos, quando através de leituras de obras como essa que analisamos nos leva a refletir a partir do passado sobre o nosso presente e sobre nós mesmos, e assim podemos nos tornar cada vez mais completos para experimentarmos as nossas relações com os outros indivíduos.

NOTAS

¹ Mestre em Estudos da Linguagem (2018) e Licenciado em Letras – Português/Inglês e

respectivas Literaturas (2015), ambas formações pela Universidade Estadual de Ponta Grossa. E-mail: bittencourthiago7@gmail.com

- ² Compreende-se pelo efeito de mímesis, proposto por Aristóteles na Poética, verificado em Moisés (2004), é um termo correspondente a imitação: a noção de fazer ou criar uma coisa que se assemelha a qualquer outra coisa, no plano e na ordem das coisas, mantém-se o compromisso com o necessário, com o verossímil.

REFERÊNCIAS

BASTOS, Alcmeno. Romance histórico: ou romance ou história, hibridismo incontornável. Romance histórico: por que é “romance” e por que é “histórico”. In: _____. **Introdução ao Romance Histórico**. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2007. p. 66-107.

ESTADÃO CULTURA. Disponível em: < <http://cultura.estadao.com.br/>>. Acesso em: 26 out. 2017.

CAMINHA, Pero V. de. A carta de Pero Vaz de Caminha. In: Ministério da Cultura. **Fundação Biblioteca Nacional**. Disponível em: < http://objdigital.bn.br/Acervo_Digital/livros_eletronicos/carta.pdf>. Acesso em: 26 out. 2017.

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

LEAL, Carolina. **Ana Miranda recria linguagem em novo romance**. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, cultura, 21 ago. 2009. Disponível em: <http://www.jb.com.br/cultura/noticias/2009/08/21/ana-miranda-recria-linguagem-em-novo-romance/>. Acesso em: 17 out. 2017.

LUKÁCS, György. **O romance histórico**. 1ª ed. São Paulo: Boitempo, 2011.

MENTON, Seymour. **La nueva novela histórica de la América Latina**: 1979 – 1992. México: Fondo de Cultura Económica, 1992.

MARCO, Valéria de. Na poeira do romance histórico. In: BOECHAT, M. C. & Oliveira, MOTTA, P. & Pessôa. (Orgs). **Romance histórico**: recorrências e transformações. Belo Horizonte: FALE / UFMG, 2000. p. 313-327.

MIGNOLO, Walter. Lógica da diferenças e política das semelhanças da literatura que parece história ou antropologia, e vice-versa. In: AGUIAR, F. e CHIAPPINI, L. **Literatura e história na América Latina**. São Paulo: EDUSP, 1993, p. 125.

MIRANDA, Ana. **Boca do inferno**. 3ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. São Paulo: Cultrix, 2004.

MORAIS, Eunice de. **Ficção e história no romance Boca do Inferno**. 2003. p. 104. Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre. (Área de Estudos Literários do Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes) – Universidade Federal do

Paraná, Curitiba, 2003. Disponível em: < <http://acervodigital.ufpr.br/bitstream/handle/1884/24349/D%20%20MORAIS,%20EUNICE%20DE.pdf?sequence=1> >. Acesso em: 20 out. 2017.

WEINHARDT, Marilene. **Considerações sobre o romance histórico**. Revista Letras. Curitiba: Editora da UFPR, n. 43, 1994. p. 49-59. Disponível em: < <http://revistas.ufpr.br/letras/article/download/19095/12396> >. Acesso em: 20 out. 2017.

_____. Romance histórico: das origens escocesas ao Brasil finissecular. In: _____. **Ficção histórica**: teoria e crítica. Ponta Grossa: UEPG, 2011. p. 13-55.

WISNIK, José M. **Poemas escolhidos de Gregório de Matos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.