



UNIVERSIDADE
ESTADUAL DE LONDRINA

DENIS PEREIRA MARTINS

**A BOCA E O INFERNO:
UMA ANÁLISE DA PRODUÇÃO LITERÁRIA DE ANA
MIRANDA**

Londrina
2016

DENIS PEREIRA MARTINS

A BOCA E O INFERNO:
UMA ANÁLISE DA PRODUÇÃO LITERÁRIA DE ANA
MIRANDA

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Estadual de Londrina, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Letras.

Orientador: Prof. Dr. André Luiz Joanilho

Londrina
2016

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UEL

Martins, Denis Pereira.

A boca e o inferno : uma análise da produção literária de Ana Miranda / Denis Pereira Martins. - Londrina, 2016.
138 f.

Orientador: André Luiz Joaínilho.

Tese (Doutorado em Letras) - Universidade Estadual de Londrina, Centro de Letras e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Letras, 2016.

Inclui bibliografia.

1. Miranda, Ana, 1951 - Crítica e interpretação - Tese. 2. Matos, Gregório de, 1633 - 1696 - Tese. 3. Ficção brasileira - História e crítica - Tese. 4. Intertextualidade - Tese. I. Joaínilho, André Luiz. II. Universidade Estadual de Londrina. Centro de Letras e Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

DENIS PEREIRA MARTINS

A BOCA E O INFERNO:

UMA ANÁLISE DA PRODUÇÃO LITERÁRIA DE ANA MIRANDA

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Estadual de Londrina, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Letras.

BANCA EXAMINADORA

Orientador: Prof. Dr. André Luiz Joaquinho
Universidade Estadual de Londrina – UEL

Profa. Dra. Mariângela Peccioli Galli Joaquinho
Universidade Estadual de Londrina – UEL

Profa. Dra. Luciana Brito
Universidade Estadual de Londrina – UEL

Prof. Dr. Miguel Heitor Braga Vieira
Universidade Estadual de Londrina – UEL

Prof. Dr. Marcio Luiz Carreri
Universidade Estadual do Norte do Paraná –
UENP

Londrina, 11 de agosto de 2016.

Dedico este trabalho a todos os meus
amores e anjos que povoam minha
existência.

AGRADECIMENTO

A Deus por ter me dado saúde e força para superar as dificuldades. A esta universidade, seu corpo docente, direção e administração que oportunizaram a janela que hoje vislumbro um horizonte superior, eivado pela acendrada confiança no mérito e ética aqui presentes.

Ao meu orientador e aos membros da minha banca, pelo suporte, pelas suas correções e incentivos, pelo seu voto de confiança e oportunidade.

Aos meus pais, pelo amor, incentivo e apoio incondicional.

Ao Vinicius D'Agostin, por sempre acreditar em mim e onde posso chegar.

Aos meus amigos, Ana Letícia Boeno, Cynthia Pulquério, Vanessa Nascimento, Daniele Pastorelli, TássiaKespers, Renata Gonçalves, Dafne Pereira pelo suporte em todas as etapas deste processo. Sem vocês eu não conseguiria.

Agradeço ao Sesi, em especial à Lilian Luitz, e à FAMA, na figura do Fábio Sorgon, pelo apoio dado no processo.

E a todos que direta ou indiretamente fizeram parte da minha formação, o meu muito obrigado.

MARTINS, Denis Pereira. **A boca e o inferno**: uma análise da produção literária de Ana Miranda. 2016. 138 f. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2016.

RESUMO

Ana Maria Nóbrega Miranda teve seu lançamento no mundo literário com um livro de poesias intitulado *Anjos e demônios* (1978), entretanto, passou a ter visibilidade literária como romancista no final da década de 80, com o lançamento de *Boca do Inferno*. Trata-se de uma biografia romanceada do poeta Gregório de Matos, traduzida para mais de vinte idiomas. A obra tornou-se um clássico respeitado no campo da literatura. Subsidiada por leituras e mais leituras de textos do Padre Antônio Vieira e Gregório de Matos, a obra possui como cenário Salvador, no final do século XVII. Atenta à riqueza da linguagem empregada, utiliza-se de palavras vulgares para fazer jus a Gregório de Matos, apelidado como Boca do Inferno. Neste romance, de maneira crítica, Miranda visa mostrar uma terra marcada pela libertinagem, corrupção e luta pelo poder, retoma uma época em que o país se resumia em governantes corruptos e povo sem voz, sem autonomia. Dentro de sua proposta de literatura, o autor torna-se um historiador, um pesquisador. Utilizando-se do novo Romance Histórico, produz narrativas que focalizam acontecimentos integrantes da história oficial e, por vezes, definidores da própria constituição física das fronteiras brasileiras e também aquelas que promovem a revisão do percurso desenvolvido pela história literária nacional. Esse fazer literário, muito bem recebido pelo mercado editorial brasileiro, faz de Ana Miranda uma autora com um estilo único e recorrente. As vozes são múltiplas: onde acaba Vieira e começa Ana Miranda, onde é Gregório de Matos, ou o que restou dele em nossa memória? Essa tese visa analisar tais vozes romanceadas por meio do intertexto e do interdiscurso. Será feita a comparação do texto de *Boca do Inferno* e outros textos que podem ter sido influência na construção do romance.

Palavras chave: Literatura. Metaficção. Intertextualidade. Interdiscursividade.

MARTINS, Denis Pereira. **The mouth and hell**: an analysis of Ana Miranda's literary production. 2016. 138 p. Thesis (Doctorate's Degree in Letters) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2016.

ABSTRACT

Ana Maria Nobrega Miranda had its launch in the literary world with a book of poetry titled *Angels & Demons* (1978), however, started to have literary visibility as a novelist in the late 80's with the release of *Boca do Inferno*. This is a romanticized biography of Gregorio poet, translated into over twenty languages. The book became a classic respected in the field of literature. Subsidized by readings and more readings of texts by Father Antônio Vieira and Gregorio, the work has as a backdrop Salvador, in the late seventeenth century. Aware of the richness of the language used, it makes use of vulgar words to do justice to Gregorio, dubbed as the Hellmouth. In this novel, critically, Miranda aims to show a land marked by licentiousness, corruption and power struggle, it takes a time when the country came down on corrupt rulers and voiceless people without autonomy. Within its literature proposition, the author becomes a historian, a researcher. Using the new Historical Romance, produces narratives that focus on members events of official history and sometimes defining the very constitution of Brazilian borders as well as those that promote the revision of the route developed by national literary history. This make literary, very well received by the Brazilian publishing market, Ana Miranda makes an author with a unique style and recurrent. The voices are manifold: where it ends and begins Vieira Ana Miranda, where Gregorio, or what's left of it in our memory? This thesis aims to analyze such romanticized voices through the intertext and interdiscourse, comparing the text of *Boca do Inferno* and other texts that may have influence on the construction of this novel.

Keywords: Literature. Metafiction. Intertextuality. Interdiscursivity.

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 – Paráfrase.....	104
Tabela 2 – Alusão	119
Tabela 3 – Citação	123
Tabela 4 – Cópia Literal	124

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
1 CAMINHOS PERCORRIDOS POR ANA MIRANDA	15
2 LITERATURA, HISTÓRIA E MEMÓRIA – EVIDÊNCIAS DE UMA REESCRITA NO ROMANCE HISTÓRICO	23
2.1 O PERCURSO DA TEORIA SOBRE O ROMANCE	23
2.2 O HOMEM PÓS-MODERNO E A FRAGMENTAÇÃO DO ROMANCE.....	31
2.3 HISTÓRIA E MEMÓRIA – LITERATURA E O ROMANCE HISTÓRICO	35
2.4 O ROMANCE HISTÓRICO NO BRASIL E NOVO ROMANCE HISTÓRICO NA AMÉRICA LATINA	50
3 BOCA DO INFERNO DE ANA MIRANDA – INTERTEXTUALIDADE E INTERDISCURSIVIDADE	62
3.1 BOCA DO INFERNO	67
3.2 GREGÓRIO DE MATOS E PADRE ANTÔNIO VIEIRA – VOZES NO ROMANCE	79
3.3 ANA MIRANDA E SEUS RECURSOS DE APROPRIAÇÃO DA ESCRITA	90
CONSIDERAÇÕES FINAIS	125
REFERÊNCIAS	133

INTRODUÇÃO

Ana Maria Nóbrega Miranda, mais conhecida como Ana Miranda, é uma romancista brasileira, nascida em 19/08/1951, em Fortaleza (CE) e criada em Brasília. Além de romancista, Ana Miranda escreveu poesias e desempenhou um único papel como atriz no filme *Como era gostoso o meu francês*. Com o passar dos anos, Miranda foi ganhando espaço e reconhecimento, como resultado, passou a ser reconhecida mundialmente, sendo escritora visitante em universidades como Stanford e Yale, nos Estados Unidos e representou o Brasil perante a União Latina, em Roma. Atualmente, a autora publica textos, semanalmente, como colunista do jornal online *O Povo*, é colaboradora da revista *Caros Amigos* e do *Correio Brasiliense*.

Esta tese tem como objeto de pesquisa a obra *Boca do Inferno*. Ana Miranda tem como característica marcante uma preocupação com a linguagem, valorizando o que é natural e peculiar de sua nação ou, ainda, de determinada época representada em sua obra, mesmo o que fosse pertencente a uma época que não vivera. Esta última característica é essencial para a presente tese. Costa Lima (2006) alerta para o fato de o ficcional não se limitar à literatura, nem a literatura operar apenas através do discurso ficcional. Em *Boca do Inferno* essa relação é evidenciada, uma vez que a autora constrói sua obra a partir de um amplo processo de pesquisa. Uma época em que o país se resumia em governantes corruptos e povo sem voz nem autonomia é retomada. Sua escrita perpassa a Literatura, a História e a Memória. Esta interrelação faz com que o narrador utilize tanto de recursos estéticos e estilísticos da literatura quanto da história narrativa. Neste sentido, o narrador transita entre esses mundos, mudando de posição de acordo com a focalização dada a Gregório de Matos (artista e indivíduo social e político).

A ação ocorre em Salvador, uma cidade de caos e desordem. Trata-se da recriação de uma época turbulenta centrada na luta pelo poder entre o governador Antônio de Souza de Menezes, o Braço de Prata, e a facção liderada por Bernardo Vieira Ravasco, da qual faziam parte o padre Antônio Vieira e o poeta Gregório de Matos. Ana Miranda recria esse ambiente em sua ficção, utiliza da vida e produção de Gregório de Matos, padre Antônio Vieira, entre outros, para compor sua escrita. Anne Macedo discute o processo de criação do texto literário a partir de pesquisa histórica, como realizado pela autora:

[...] as fontes podem ser combinadas ou recombinadas na fantasia e no delírio do autor: este processo é parte do mecanismo criativo e [...] o que está em foco é a tensão entre a liberdade ficcional e a verdade histórica (MACEDO, 2012, p.16).

Tal obra transforma o modo de se lidar com as fontes históricas e promove o questionamento do processo de produção artística. Cada personagem do romance ocupa um lugar específico em cada formação social, como afirmam Gebra e Gartner:

[...] há personagens que ocupam o eixo do poder político, do poder eclesiástico, do poder econômico e há aquelas que ficam à margem das relações estabelecidas, que seriam os revolucionários, os bêbados, as prostitutas e, de forma geral, as mulheres. (GEBRA; GARTNER, 2008, p.397).

Esse discurso da vida comum, silenciado pela História, oficial é enfatizado por Ana Miranda. Segundo Jacques Le Goff (1990), o tempo da narração constitui um local de observação particularmente interessante. Esse tempo como recuperação da memória coletiva. Lukács define-o como um universo específico generalizante em que os personagens seriam tipos bem marcados, sínteses do geral e às figuras históricas eram relegados papéis secundários. Contrariando à crítica, é interessante notar que esses fatos não ocorrem neste objeto: o universo é específico e bem construído, fruto de pesquisas, os personagens são complexos e, ainda que históricos, protagonistas para o enredo.

A escrita nesta obra é múltipla: historiografia, ficção, biografia, crítica literária, tudo em um trabalho baseado em pesquisas e no recurso das fontes. A ficção se apresenta como um panorama histórico e literário da época barroca. É quando partimos aos questionamentos do papel do autor na escrita de um romance. O que é um autor? Para Foucault (1992), o autor seria então uma espécie de índice de catalogação na ordem dos discursos, uma assinatura que confere autoridade ao texto. Pode-se afirmar que a força dessa referência se sustenta em três bases que se relacionam: escrita, autoria e obra, que seria o resultado do trabalho de escrita firmado por uma marca pessoal. As vozes são múltiplas: onde acaba Vieira e começa Ana Miranda, onde é Gregório de Matos ou o que restou dele em nossa memória? Em alguns trechos analisados nota-se a semelhança do conteúdo relatado e consegue-se perceber como se dá de fato esse processo de construção literária a partir da pesquisa. Onde estão os limites entre a voz do narrador e a voz de Vieira? Afinal, quem é o dono da história (ou do texto)? Desta forma, é necessário

um estudo minucioso sobre os aspectos biográficos, historiográficos e autorais de seu enredo, os limites éticos e estéticos da apropriação da vida e obra de personagens históricos na construção literária. O romance, servindo-se de recursos mais livres no seu processo criativo, a colagem, a invenção desmedida, a imitação, a cópia, acaba transgredindo um lugar estabelecido como realidade histórica, dentro de uma lógica ainda vinculada a um regime de verdade e criar um objeto estranho, uma montagem de vozes e textos. Esse é um grande questionamento da crítica, sendo Ana Miranda alvo de artigos e estudos sobre seu apoderamento desmedido.

A ficção é o seu espaço de expressão, de liberdade criativa, no qual cabem as colagens, os cortes, a invenção, a distorção de personalidades e da própria história. Essa é uma característica comum à escrita do Novo Romance Histórico, tendência surgida a partir dos anos 70 no século XX. Tal escrita prevê a recuperação e a escrita da história nacional, que é revisitada em seus diferentes momentos. A leitura do conjunto dessa produção revela, pelo menos, a existência de dois caminhos que, preferencialmente, têm sido observados pelos autores: de um lado, situam-se as narrativas que focalizam acontecimentos integrantes da história oficial e, por vezes, definidores da própria constituição física das fronteiras brasileiras; de outro, aquelas que promovem a revisão do percurso desenvolvido pela história literária nacional, grupo do qual Miranda faz parte. A organização de todos esses fios parece guardar uma proximidade com uma atitude de ficcionista investigativo, isto é, romances que recriam o itinerário das personalidades protagonistas com riqueza de detalhes que, se por um lado resultam de pesquisas, por outro, no caso dos personagens literários, ativam, em suas reconstruções, o influxo da mais recente crítica biográfica, privilegiando uma reelaboração mais afastada daquilo que é tido como verdade histórica ou verdade oficial, se assim podemos dizer.

No capítulo 1 faremos um resgate sobre Ana Miranda e sua produção literária, além de seu percurso profissional e opiniões a respeito da produção de literatura. No capítulo 2, retratamos as evidências de uma reescrita no romance histórico. Devido às transformações sofridas pelo romance e ao aprimoramento da interação autor/leitor, a metaficção histórica tornou-se uma das mais populares dentro do gênero romance; busca empenhar-se em se situar na história e no discurso, em expressar sua natureza ficcional e linguística autônoma. O pós-moderno não é um retorno nostálgico, é uma reavaliação crítica, um diálogo irônico com o passado da arte e da sociedade. Questionamos a respeito da relação entre a história e a

realidade e a relação entre a realidade e a linguagem, na qual percebemos que o passado existiu, entretanto, seu acesso está totalmente condicionado pela textualidade. Neste capítulo também traçamos um estudo sobre memória. Aristóteles explica que memória não é nem sensação nem julgamento, mas sim, um estado ou qualidade (afeição, afeto) de um deles, quando o tempo já é algo decorrido. O discurso literário, neste texto, resulta de uma reflexão sobre história e literatura e se constitui em uma mediação social, tal como o discurso histórico. Levamos em consideração que a literatura é capaz de manter viva a memória coletiva, de fazer denúncias e críticas ou, simplesmente registrar o passado, por meio da ficção. Por fim, retratamos o Novo Romance Histórico, tendência a qual Ana Miranda se enquadra.

No capítulo seguinte, *Boca do Inferno* de Ana Miranda – intertextualidades, exploramos todas as semelhanças existentes entre a obra de Ana Miranda e dos autores que a inspiraram a escrever *Boca do Inferno*. Para tanto, traçamos um breve estudo biográfico e bibliográfico de Gregório de Matos e do Padre Antônio Vieira. Os feitos, o estilo de vida de Gregório, a má fama, seu intenso envolvimento sexual e as temáticas de suas poesias: políticos, negros, mulatos escravos e libertos, os diferentes relacionamentos entre classe e raça, e, ainda, o estilo de vida baiano. Padre Antônio Vieira veio para o Brasil com apenas sete anos e é reconhecido como a maior expressão da eloquência sacra de Portugal e um dos maiores escritores de seu século. Apesar de catequisar indígenas, lutou contra sua escravidão, esteve politicamente envolvido com a Inquisição, período no qual foi acusado até mesmo de traição por defender, além dos índios, os novos cristãos, principalmente, os judeus. Escreveu diversos sermões com linguagem acessível ao povo, que traziam esclarecimentos e até denúncias de determinados comportamentos, era ótimo orador e conseguia envolver o grande público. Além dos sermões, escreveu cartas e profecias. Embasada em ambos autores, na história da Bahia e em inúmeras pesquisas, Ana Miranda dá à luz a obra que a fez reconhecida como literária: *Boca do Inferno*. É neste capítulo que mostraremos as vozes destes dois autores e dos documentos sociológicos e históricos na construção da obra. Por meio de um levantamento realizado, baseado na comparação dos textos, poderemos visualizar quais recursos foram utilizados pela autora.

Nesta tese, utilizaremos algumas metodologias para garantir o bom andamento da pesquisa. Inicialmente realizaremos uma pesquisa bibliográfica,

desenvolvida a partir de materiais publicadas em livros, artigos, entrevistas, dissertações e teses. Segundo Cervo, Bervian e da Silva (2007, p.61), a pesquisa bibliográfica constitui o procedimento para “busca o domínio do estado da arte sobre determinado tema”. Esta técnica se encontra presente nos momentos em que esta tese retrata sobre a vida, obra de Ana Miranda, nas reflexões sobre o romance, História, Memória e novo Romance Histórico.

Em um segundo momento, recorreremos à pesquisa descritiva: para Cervo, Bervian e da Silva (2007, p.61), este tipo de pesquisa ocorre quando se registra, analisa e correlaciona fatos ou fenômenos, sem manipulá-los (CERVO; BERVIAN; DA SILVA, p. 79, 2007). Segundo Barros e Lehfeld (2000, p.71) por meio de pesquisas descritivas, procura-se descobrir com que frequência um fenômeno ocorre, sua natureza, suas características, causas, relações e conexões com outros fenômenos. Estudaremos e descreveremos características e relações existentes entre a obra *Boca do Inferno* de Ana Miranda e as obras de Gregório de Matos e Padre Antônio Vieira, a partir da Linguística Textual e a Análise do Discurso, como parâmetros de análise complementares.

Para retratar alguns aspectos biográficos da autora, descrever a Bahia evidenciada no romance selecionado para o *corpus* e evidenciar algumas relações da produção da autora com textos históricos e sociológicos da época, realizaremos uma pesquisa documental, isto é, uma investigação, por meio de documentos, com o objetivo de descrever e comparar os costumes, comportamentos, diferenças e outras características.

Para finalizar, nas últimas discussões, tratamos da função do autor na obra literária. Com a revolução industrial há aumento da necessidade por trabalhadores melhor qualificados, assim, ocorreu a promoção da alfabetização em massa, o que garantiu às empresas jornalísticas um grande número de leitores, conseqüentemente, maior divulgação dos folhetins. A função do autor, segundo Foucault (1992), não se dá de forma universal e uníssona em todas as formas discursivas, mesmo dentro de uma própria cultura, como ilustra ao diferenciar os distintos desenvolvimentos das obras científicas e das literárias. A partir da Renascença, distintos fatores sociais, políticos e econômicos contribuíram para a inversão e exaltação do indivíduo que, na arte, corresponderá à figura do autor. Mergulhado neste ambiente multidimensional o produtor de cultura literária – autor,

editor, crítico – deve operar de maneira ativa e consciente, até mesmo reavaliando, se necessário, sua função, para atingir o seu objetivo: comunicar-se com o leitor.

Ana Miranda foi reconhecida como escritora literária em 1989, quando publicou seu *primeiro romance*, "*Boca do Inferno*", entretanto, já havia escrito livro de poesias em fins da década de setenta. Ao seu trabalho configuram-se importantes contribuições, cada uma delas integrando a imensa tessitura do emaranhado de pensamentos que busca entender a teia contemporânea, sobretudo as mudanças de perspectivas que se vem consolidando no âmbito do conceito de originalidade. Voltando ao *Boca do inferno*, publicado pela Companhia das Letras, a obra traz, como qualidade de apresentação, "um texto não assinado(?)" - contendo, além da descrição da atmosfera da Salvador do século XVII, sua descrição social e geográfica - que buscava demonstrar a sua inserção como uma "das primeiras obras ficcionais brasileiras de importância literária na nova vertente romanesca que trata das lacunas da história" (MACEDO, 2012, s/n).

Ao final, tentaremos responder algumas perguntas: Seria apenas intertextualidade o que observamos nas obras de Miranda? Miranda é realmente tão inovadora? Se em algumas obras ela se embasa totalmente em outros escritores, ela é a única autora? O que seria produção própria de Miranda? Como se dá o processo de romancização de personagens históricos realizado por Ana Miranda?

1 CAMINHOS PERCORRIDOS POR ANA MIRANDA

Acreditamos ser conveniente apresentarmos a escritora e seu posicionamento enquanto autora. Ana Maria Nóbrega Miranda, mais conhecida como Ana Miranda, é uma romancista brasileira, nascida em 19/08/1951, em Fortaleza (CE) e criada em Brasília, onde viveu até 1969. Depois da capital do país, passou pelo Rio de Janeiro, São Paulo e Ceará, local em que vive atualmente com o marido descendente de libaneses, o sociólogo Emir Sader. Além de romancista, Ana Miranda escreveu poesias e desempenhou um único papel como atriz no filme *Como era gostoso o meu francês*. Com o passar dos anos, Miranda foi ganhando espaço e reconhecimento. Como resultado, passou a ser reconhecida mundialmente, sendo escritora visitante em universidades como Stanford e Yale, nos Estados Unidos e representou o Brasil perante a União Latina, em Roma. Atualmente, a autora publica textos, semanalmente, como colunista do jornal *online O Povo*. É colaboradora da revista *Caros Amigos* e do *Correio Brasiliense*. Muito atuante, escreve roteiros cinematográficos, ensaios e resenhas críticas para jornais e revistas, ademais, realiza palestras em universidades e outras instituições, inspirando jovens estudantes a explorar seu estilo de trabalho.

Seu lançamento no mundo dos livros se deu com um livro de poesias intitulado *Anjos e demônios* (1978), entretanto, a autora passou a ter visibilidade literária como romancista no final da década de 80, com o lançamento de *Boca do Inferno*. Trata-se de uma biografia romanceada do poeta Gregório de Matos, traduzida para mais de vinte idiomas, divulgado nos Estados Unidos, Inglaterra, França, Alemanha, Itália, Espanha, Suécia, Holanda, entre outros países. A obra tornou-se um clássico respeitado no campo da literatura. Este livro consagrou-a devido a sua inclusão entre os cem maiores romances em língua portuguesa do século XX, numa seleção criteriosa preparada por críticos e professores do Brasil e Portugal (MEIRELES, 2014). Subsidiada por leituras e mais leituras de textos do Padre Antônio Vieira e Gregório de Matos, a obra possui como cenário Salvador, no final do século XVII. Atenta à riqueza da linguagem empregada, utiliza-se de palavras vulgares para fazer jus a Gregório de Matos, apelidado como Boca do Inferno. Neste romance, de maneira crítica, Miranda visa mostrar uma terra marcada pela libertinagem, corrupção e luta pelo poder, entretanto, os detalhes do livro em

questão serão explorados no decorrer de nosso trabalho. A partir da publicação que a fez conhecida e reconhecida, escreveu diversos romances, entre eles:

- *A Última Quimera (1995)*: dialoga com Augusto dos Anjos; utiliza-se de um narrador personagem, amigo de infância do poeta, para explanar a respeito de seus amores e conflitos, cujo narrador mantém pelo protagonista um sentimento misto de inveja e admiração. Como é de sua particularidade, Miranda caminha pelos costumes e principais acontecimentos da época, tais como os desvios da República, as disputas políticas, a Revolta da Chibata, a marcante influência francesa, entre outros.
- *Desmundo(1996)*: narrado em primeira pessoa por Oribela, esta obra relata a chegada, aqui no Brasil, de uma caravela vinda de Portugal. Ali encontravam-se órfãs enviadas pela rainha daquele país, sendo a narradora uma delas. Estas deveriam casar-se com os cristãos que aqui habitavam. Jovens, que ainda conservavam certa ingenuidade, depararam-se em uma terra distante, com pessoas rudes e até mesmo violentas, com costumes totalmente distintos do seu país de origem.
- *Amrik (1997)*: o livro possui onze partes e é narrado por meio de poemas árabes antigos. A oralidade marca a fala dos personagens, inclusive com o emprego de onomatopeias. Amina é uma personagem que busca a liberdade desde o começo, mas que sofre com a solidão que acaba vivendo nessa busca. Costumes e hábitos daquele povo são narrados e ilustram a narrativa. Devido ao fato do Líbano estar sendo invadido pelos turcos, Amina e um tio migram para América. Depois de alguns desencontros com o tio, a garota vem parar também no Brasil.
- *Dias e Dias (2002)*: obra sugestionada pela poesia “*Dias após dias*” de Rubem Fonseca, trata-se de um romance-histórico; tal como o objeto de estudo deste trabalho. Surge como uma “biografia”, relatando a vida do autor, representante do Romantismo Brasileiro. Narrada em

primeira pessoa por voz feminina, a personagem Feliciano. Há clara denúncia de preconceito vivido por Antônio, mulato, filho de escrava com um português. Costumes da época vem à tona por meio de outros personagens e com uma “pincelada” da *Canção de exílio*. Ademais, baseia-se em cartas reais trocadas entre Gonçalves Dias e Alexandre Teófilo para descrever os acontecimentos em seu livro. Emprega uma linguagem simples e acessível aos leitores, o que instiga a continuidade da leitura de seu romance.

- *Yuxin* (2009): Mais uma vez a autora dá voz à mulher, desta vez uma índia, que narra o romance passado em 1919, tendo como ambiente as selvagens matas do Acre. Preocupada com a fidelidade ao que pretendia demonstrar, a autora realiza ampla pesquisa para que as falas Yarina representassem seu povo, ambiente e maneira de viver. Conforme Carvalho (2011):

Em *Yuxin*, a realidade representada apreende e transubstancia o que a realidade histórica impõe; ouve-se a fala, como que o resgate de um silêncio ainda não totalmente preenchido, de vozes caladas no decorrer de nossa história.

Nesse aspecto o romance diferencia-se de textos que exploram a aculturação indígena ou até mesmo o abandono de seus costumes tribais, suas crenças.

- *Semíramis* (2014): nesta produção, Ana Miranda dialoga com José de Alencar, utilizando-se de uma linguagem sutil, bela, e levemente poética (MAGALHÃES, 2014). Apesar de ser contado em ordem cronológica, como característica da autora, existem lampejos de momentos históricos do Ceará, em especial ao que se refere ao seu conterrâneo e seu envolvimento com a política. Novamente destaca-se a voz feminina, desta vez duas, as de duas irmãs órfãs. Ambas diferentes em aparência física e comportamento, o que influencia, de certa maneira, no ponto de vista de cada uma. Mais daquele contexto histórico vem à tona quando surgem no enredo os autores Machado de Assis, Gonçalves Dias e Castro Alves.

Todos editados pela Companhia das Letras. Pelo seu primeiro romance e por *Dias e Dias* recebeu prêmio Jabuti de revelação e de romance, respectivamente, já este último, rendeu-lhe ainda, prêmio da Academia Brasileira de Letras. É interessante citar que o romance *Desmundo* foi adaptado ao cinema. Ana Miranda era constantemente convocada para rever o roteiro e, graças a ela, temos o único filme brasileiro fiel à linguagem da época que representa, um português arcaico, um português que sofria a metamorfose do contato com a língua indígena.

Ana Miranda tem como característica marcante uma preocupação minuciosa para com a linguagem, valorizando o brasilianismo, o que é natural e peculiar de sua nação ou, ainda, de determinada época representada em sua obra, mesmo o que fosse pertencente a uma época que não vivera. Mergulha em estudos e pesquisas no âmbito da literatura brasileira, inicia um trabalho de ressurreição e engrandecimento dos documentos literários produzidos neste país, quiçá esquecidos, visando dar-lhes o valor que acredita que, realmente, mereçam. Esta busca incessante pela riqueza de nossa literatura, impulsiona-a a intertextualidade, dialogando com obras e autores de outrora. Nesse quesito, Miranda agiu quase como uma historiadora, indo contra a grande oferta de livros comerciais, repetidas vezes voltados para agradar a grande massa, em um momento em que romances românticos ou dramáticos demais são produzidos em larga escala e o que é histórico ou característico de uma época, inclusive a linguagem por ela tão valorizada, são deixados de lado.

Debruçou-se sobre os livros, desenvolvendo análise e estudo respeitável, o que possibilitou que recriasse momentos históricos da literatura brasileira, reavivando e enfatizando a linguagem arcaica, consumida pelo tempo.

Em entrevista ao *Blog da Companhia*, por Sérgio Sant'Anna, o blogueiro faz o seguinte questionamento: "Você ter ido morar de novo no Ceará tem a ver com seus romances ligados ao Brasil e à terra ou é justamente o contrário: você, morando num lugarejo de praia, acaba escrevendo sobre a grande cidade?" destacamos excerto que ilustra bem o perfil da escritora:

[...] Estou sempre distante de minha realidade e buscando distância de mim mesma, se é que isso é possível. Não escrevo sobre mim, como dizia o Guimarães Rosa. No Outro é que encontro inspiração. E mesmo me entranhando de toda uma cultura peculiar à terra, continuo vivendo a distância literária. O que ando escrevendo por aqui tem mais relação com minhas leituras e com minha imaginação do que com a realidade que me cerca, como sempre. É um processo interior. Busco experimentar outras vivências, outras falas, outros comportamentos literários, é o meu jeito de ser. (SANT'ANNA, 2013)

Quando o entrevistador pergunta a respeito da obra que mais a deixa realizada, Ana Miranda destaca os narrados em voz feminina, tais como *Desmundo*, *Amrik*, *Dias e Dias*, *Yuxin* e *Semíramis*, seu próximo livro. A autora se justifica por ver neste quinteto “a expressão mais pura de minha alma”. Uma curiosidade sobre *Yuxin*, é o surgimento da inspiração desta obra. Enquanto realizava pesquisas para produzir *Boca do Inferno*, Miranda teve contato com diversos textos do Padre Antônio Vieira e, em certa noite, sonhou com uma indiazinha, agachada aos pés do padre, costurando os rasgados de sua veste. Anotou e só anos depois desengavetou-a. Para ser fiel à linguagem da protagonista, inspirou-se em relatos verídicos de índios, em traduções ao pé da letra e teve ainda o apoio da irmã que morava em uma chácara onde tivera contato com indígenas. Encontrar ou descobrir personagens ou novos romances em sonhos não é tão incomum para a autora; em entrevista para o jornal *O Globo* (21/02/2014) revela que quando adolescente os anotava com frequência e que ainda hoje o faz. “A sensação é que todos os meus livros são resultado de sonhos, aqueles que tenho dormindo, mas também aqueles que tenho acordada”

Retomando o fato que diferencia e destaca Ana Miranda dos demais autores, no sentido de ser uma grande pesquisadora, durante a entrevista, encontramos seu parecer no que tange este assunto:

É que eu escrevo livros sobre livros, inventei um método de criação que me obriga a ler muito, porque é assombroso voltar ao passado viajando pelas palavras, que detonam a imaginação. Inventei esse método porque gosto muito de ler e porque sei que nenhum livro é sozinho, todos se conectam e se devem mutuamente. A voz do narrador para mim é o ponto crucial do romance de linguagem, que escrevo. Realmente, a estrutura é a inteligência do romance. E o corpo. Mas depois fiquei pensando... A alma do romance é a voz. E a voz, você não pode simplesmente construir. Você tem de ser. É um trabalho de construção de si mesmo. Você escreve o que você é. (MEIRELES, 2014)

Em entrevista realizada por *Portrait*, TV O Povo, disponível no *Youtube* a autora retoma que o que delibera seu trabalho é o Romance, constantemente subsidiada por leitura de livros e viagens feitas por meio da imaginação. Miranda cita definição de Lygia Fagundes Telles no que tange a sua maneira de escrever “Ana Miranda é uma escritora de imaginação e linguagem.” Ela própria explica que imaginação seria porque ela visualiza seus personagens, toda cena e personagem descrito está dentro de sua mente, ela os está vendo mentalmente. No que tange à linguagem, está relacionado à poesia, que surgiu precocemente em sua vida. Preocupa-se, demasiadamente, com a linguagem, com seu valor, com seu peso, sendo esta que define um livro. Questionada a respeito de realidade e ficção, Ana Miranda contrasta historiadores e romancistas, “Os historiadores são ficcionistas que fingem estar dizendo uma verdade. E os romancistas são historiadores que fingem estar contando mentiras.” (TV O POVO, 2011), assim, ambos estariam usando os mesmos recursos.

Durante a entrevista, a escritora explica um pouco a respeito das inspirações para produzir nosso foco de estudo, *Boca do Inferno*. A leitura dos poemas de Gregório de Matos foi fundamental, visto que registravam costumes arraigados do que ocorria escondido, fora do que os documentos formais costumavam registrar. O autor registrava hábitos das pessoas da época em forma de sátira, expondo o que as pessoas faziam de “errado”. Para a construção da linguagem do Padre Antônio Vieira, Miranda apossou-se de sua obra, seus sermões e, inclusive, suas cartas que carregam teor do cotidiano político, corrupção e a relação entre as pessoas que possuíam mais poder. Além desses dois escritores, embasou-se em livro do historiador baiano Pedro Calmon, devido ao fato de que este escrevia como um romancista. Deixa fluir a imaginação e possui coragem de afirmar informações mesmo sem haver um documento histórico, por exemplo, o livro *O crime do Padre Vieira* em que o padre é acusado da morte do prefeito da época. Na falta de livro ou documento que pudesse auxiliá-la na construção de um personagem, recorria a produções portuguesas, em que havia documentações sobre prostitutas, por exemplo, apenas citadas por Gregório de Matos. Miranda explica o porquê do uso de obras e/ou documentos portugueses, o próprio Padre Antônio Vieira dizia que o Brasil era um reflexo, um espelho de Portugal, “seara de vícios sem emenda”. Desta forma, percebeu que estes arquivos poderiam ser empregados sem receio de pecar com informações errôneas.

Para o site *Brasileiros*, em julho de 2012, a autora faz um extenso relato acerca de Gregório de Matos:

Um poeta genial, tanto em seus poemas religiosos como nos líricos, satíricos e obscenos. Quando tocado de amor, arranca suspiros. Quando sofre, mareja nossos olhos. Quando avista alguma mulher que o arrebatava, ele nos rende com o fulgor de suas palavras e a força de seu entusiasmo. Quando excitado pelo desejo sexual, deixa as palavras tesas. Quando tomado de um senso crítico, colhe a mais infame das galhofas. [...] Mandavam-lhe motes para glosar, temas para solfejar, queixas para cantar em sua lira maldizente. Dotado de musicalidade e ritmo, ele era a voz da cidade, o tradutor do povo, a mais torpe e pura flor literária. Não andava sem sua viola de cabaça, que ele mesmo fabricara. Sentava-se às varandas das casas ou nas areias das praias, nas calçadas, dedilhando suas cordas e declamando versos encantadores, fazendo o povo suspirar ou rir, seduzindo as mulheres que iria derrubar nos catres baianos. [...] (MIRANDA, 2012)

Miranda destaca-o como um homem corajoso, pois ninguém escapava de suas sátiras, “numa época em que uma frase às vezes bastava para a morte na fogueira.” (Miranda, 2012) Gregório de Matos não deixava de atacar “pobres nem ricos, nem brancos, mulatos, pardos, pretos, religiosos ou ateus, governantes ou governados.” (Miranda, 2012). Versava sobre todos os poderes e instituições, vícios e virtudes, inclusive expunha a si mesmo e a Deus. O poeta foi julgado, condenado, perseguido, preso, censurado, criticado, mas nunca se calou. Ana Miranda, vai traçando sua vida, da negação à riqueza, de caminhar em um sentido contrário ao que estaria destinado de acordo com a família que nascera. Gregório era um autor que escrevia para o povo, não publicou nenhum livro, lia seus versos, distribuía nas ruas, alguns eram copiados pelos amigos que o escutavam e, assim, passados adiante. Segundo a autora, Gregório foi considerado pela imprensa brasileira, nosso primeiro jornalista extremamente brasileiro. Apesar disso, o poeta não era compreendido naquele tempo e, ainda hoje, sua vida continua a ser discutida.

Durante a II Bienal Brasil do livro e da leitura, em 2014, foi entrevistada por Adriana Cordeiro, repórter do canal E! e foi questionada sobre sua escolha em ser escritora, apesar de ser uma artista tão completa: atriz, ilustradora, poetisa, entre outros. Miranda explica que teve dificuldade na escolha de qual canal seguiria, entretanto, por ter uma irmã ligada à música, percebeu que faltava algo que realmente a tocasse, já que sua versatilidade no campo das artes é bastante extensa. Contudo, ao começar a escrever ficção, apesar de não saber exatamente do que se tratava, notou que neste tipo de arte abrangeria todas suas vivências e

conhecimentos artísticos. A escolha por escrever sobre a história de nosso país envolvendo outros autores de épocas distintas foi a maneira que encontrou de mantê-los vivos, assim como preservar nossa cultura e, principalmente, “as fontes linguísticas que eles representam, porque eles guardam toda a riqueza da nossa língua e toda a história da nossa língua” (CORDEIRO, 2014). A autora ainda comenta a afirmação de Rubem Fonseca de que para escrever é preciso trabalhar e trabalhar; ademais, literatura não se aprende frequentando a escola simplesmente, mas sim tendo contato com livros, lendo bastante e escrevendo muito, praticando dentro da linha que se pretende seguir.

Por sua peculiaridade, assim como a este trabalho, suas produções vêm impulsionando pesquisadores da área acadêmica; servindo de *corpus* em teses e monografias relacionadas a questões de literatura e história, Barroco Brasileiro, Romantismo, ou Pós-modernidade. Desta forma, também, a autora chega a leitores brasileiros que não a conheciam e ganha espaço considerável entre eles.

2 LITERATURA, HISTÓRIA E MEMÓRIA – EVIDÊNCIAS DE UMA REESCRITA NO ROMANCE HISTÓRICO

O interesse em estudar o romance histórico surge a partir da pesquisa realizada sobre a obra de Cornélio Penna (1896-1958). Em 2010, durante o Mestrado em Letras, do Programa de Pós-Graduação em Letras, na Universidade Estadual de Londrina, notamos a grande relação que havia entre a História e a Literatura nas obras do autor. Cornélio publica *A Menina Morta*, nosso objeto de pesquisa, em 1954, e o tempo cronológico do romance, pelos indícios encontrados na obra, é aquele próximo à abolição da escravatura. Muitas mortes simbólicas são retratadas no texto, como a vindoura ascensão da mulher, a queda da escravidão, o Catolicismo em decadência, enfim, o romance, num tom melancólico, relata todas as mudanças que viriam a acontecer a partir de então. É a visão de alguém que, meio século depois, faz sua leitura do passado.

Costa Lima (2006), em *História, Ficção e Literatura*, alerta-nos para o fato de o ficcional não se limitar à literatura, nem a literatura operar apenas através do discurso ficcional. Na obra *Boca do Inferno*, de Ana Miranda (1990), objeto deste estudo, a autora torna-se uma historiadora, uma pesquisadora. Ana Miranda retoma uma época em que o país se resumia em governantes corruptos e povo sem voz, sem autonomia. A informação vem tanto do campo literário quanto do campo histórico. Esta inter-relação faz com que o narrador utilize tanto de recursos estéticos e estilísticos da literatura quanto da história narrativa. Neste sentido, o narrador transita entre o mundo da história e o da literatura, mudando de posição de acordo com a focalização dada ao poeta Gregório de Matos (artista e indivíduo social e político).

Iniciaremos esse capítulo retratando o percurso da teoria do romance, avançando para a discussão entre História, Memória e Literatura, discutiremos a Bahia do Barroco e as tendências de escrita do romance, como o Novo Romance Histórico.

2.1 O PERCURSO DA TEORIA SOBRE O ROMANCE

Sobre a teoria do romance, vários nomes são lembrados, mas é relevante ressaltar os nomes de Lukács, Adorno e Bakhtin na aproximação com a epopeia;

Watt na formação do público leitor para um romance folhetim e Sena, Paz, Adonias Filho sobre o romance contemporâneo, suas definições e peculiaridades. Esse percurso será brevemente destacado a seguir.

Lukács (2000), em *A Teoria do Romance*, buscou contrapor a individualidade do romance à coletividade da epopeia. Escreveu que a epopeia tem sua origem ligada a um tempo em que a realidade não tinha sido fragmentada, o escritor da epopeia e sua sociedade comungavam de concepções e noções muito similares, de modo que ele podia tornar-se porta-voz de um contingente grande de pessoas (por isso a epopeia se refere a história de povos e não de indivíduos). Já o romance é resultado de um tempo muito mais conturbado, que foi fragmentado por tantos anos de História, de guerras, de batalhas, de mundos em choque e de visões de mundo profundamente discrepantes. Segundo Lukács, os antigos viveram numa unidade de sentido presente no mundo, já nos tempos modernos o que se vive é a fragmentação desse sentido, o que provém da constatação da viabilidade de um mundo prosaico. Com isso, é cabível ao romance ser forma de expressão dessa “modernidade problemática e expressão da possibilidade de uma busca do sentido perdido” (LUKÁCS, 2000, p. 263). Desta maneira, a racionalização não se reduz a apenas alguns aspectos, todavia, percorre toda a vida, não necessita, obrigatoriamente, um conhecimento maior dos objetos que nos cercam.

Não se trata de estabelecer necessariamente uma comparação entre o “tempo antigo da epopeia” e o “tempo moderno do romance”, mas de compreender que o hiato temporal que separa ambos outorga-lhes uma distinção profunda e sensível a suas temáticas, estéticas e características em geral. Além disso, Bakhtin expõe sobre a divergência entre epopeia e o romance:

O confronto do romance com os Epos (e a oposição deles) apresenta-se por um lado, como um aspecto da crítica de outros gêneros literários (em particular do tipo mesmo da heroicização épica); por outro lado, ter por objetivo elevar a sua significação como gênero-mestre da nova literatura. (BAKHTIN, 1998, p.403)

Já Lukács contrapõe a “infantilidade normativa de epopeia” a “virilidade madura” do romance. Nas palavras do autor:

O romance é a epopeia de um tempo em que a totalidade extensiva da vida já não é dada de maneira imediata, de um tempo para o qual a imanência do sentido à vida se tornou um problema, mas que, apesar de tudo, não cessou de aspirar à totalidade (LUKÁCS, 2000, p. 61).

Desse modo, descortina-se uma visão acerca do romance em que ele se constitui enquanto uma experiência histórica complexa, que procura “descobrir e edificar a totalidade secreta da vida.” (LUKÁCS, 2000, p. 66). O romance, na visão de Lukács, constitui-se enquanto uma tentativa de dar inteligibilidade ao mundo que nos cerca, compreender os fragmentos e tentar agrupá-los para ser capaz de produzir uma narrativa que explique ou que busque entender o caos da realidade.

Em *A teoria do romance*, Lukács define que o romance é a forma necessária da modernidade:

[...] a qual se caracteriza pela consciência da cisão, que se constata por ser incontornável pela necessidade da busca e sentido e, a também necessária descoberta de sua impossibilidade neste mundo prosaico, pela presença viva do elemento demoníaco. A sensação permanente de desabrigo da alma. O romance é uma construção problemática, emblema de uma modernidade que perdeu o sentido da vida” (LUKÁCS, 2000, p. 269).

Lukács define a objetividade do romance, a percepção madura de que o sentido jamais é capaz de penetrar inteiramente a realidade, como *psicologia demoníaca*, contudo, sem ele, esta (a verdade) renderia-se ao nada da essencialidade (LUKÁCS, 2000, p. 268). O romance, é, então, caracterizado como a inadequação que emerge do fato de a alma ser mais simples e muito maior do que seu próprio destino, do que a vida tende a lhe oferecer. No romance moderno a alma é engrandecida pela reflexão da interioridade, “pleno conteúdo da vida exterior”, com isso, a relação destruidora do sentido, entre eu e mundo é mais acentuada. Para Lukács, trata-se do problema do romance: “a perda do simbolismo épico”, a renúncia da vida, pela a necessidade de, um mundo regido pelo que é convencional, “vazio de sentido” (LUKÁCS, 2000, p. 270). O sociólogo buscou encontrar a resposta para o surgimento do romance “partindo das civilizações fechadas para a busca da plenitude da totalidade, enfim, confrontando o gênero romance com o gênero épico e observando as diferenças entre o homem grego e o homem moderno.”

Bakhtin (1998), quando discute a representação do homem na Literatura, em *Epos e romance: sobre a metodologia do estudo do romance*, afirma que na epopeia ele é inteiramente perfeito e terminado:

Entre a sua verdadeira essência e o seu aspecto exterior não há a menor discrepância. [...] não há ainda a confissão, auto acusação. Aquilo que se representa coincide com aquilo que é representado. [...] O homem épico está igualmente desprovido de iniciativa linguística; o mundo épico conhece uma só e única língua constituída (BAKHTIN, 1998, p.423).

Ainda segundo Bakhtin (1998), o romance, a destruição da distância épica, essa mudança da imagem do homem conduz a uma reestruturação da representação do homem no romance (e, portanto, em toda literatura):

[...] o homem deixou de coincidir consigo mesmo e, portanto, também o enredo deixou de revelar o homem por inteiro. Um dos principais temas interiores do romance é justamente o tema da inadequação de um personagem ao seu destino e à sua situação. Sempre resta um excedente de humanidade não realizado, sempre fica a necessidade de um futuro e de um lugar indispensável para ele. Esta desintegração da entidade épica (e trágica) do homem no romance vai de encontro aos pródromos de uma entidade nova e complexa, um estágio mais elevado da evolução humana (BAKHTIN, 1998, p. 425).

De qualquer maneira, para Bakhtin, o romance ainda é um gênero inacabado, que permanece num estado de construção; alimentado pela era moderna da história mundial; ao contrário da epopeia que não foi criada há muito tempo, mas já se apresenta como um gênero profundamente envelhecido. Esta já é vista como um gênero acabado, engessado e senil. “Sua perfeição, moderação e a total falta de ingenuidade artística falam da sua velhice enquanto gênero, sobre seu longo passado” (BAKHTIN, 1998, p.406), completa ainda:

Qualquer que tenha sido a sua origem, a epopeia real que chegou ate nós é forma de um gênero acabado de maneira absoluta e muito perfeita. No mundo épico não há nenhum lugar inacabado, para o que não está resolvido, nem para a problemática. Nele, não são permitidas quaisquer passagens para o futuro. O mundo épico do passado absoluto, por sua própria natureza, é inacessível à experiência individual e não admite ponto de vista e apreciações pessoais, não se pode vê-lo, senti-lo, tocá-lo, não ponde ser considerado sobre nenhum ponto de vista, não se pode experimentá-lo, analisá-lo, mostrá-lo ou penetrar em suas entranhas. (BAKHTIN, 1998, p. 208, 407 e 408).

Bakhtin explica, ainda, que o passado absoluto é o objeto da epopeia, o que é lenda incontestável trata-se de sua fonte. Retoma a ideia de que o mundo épico é totalmente acabado, não só como o evento real de um passado remoto, como também no seu sentido e no seu valor: “não se pode modificá-lo, nem reinterpretá-lo e nem reavaliá-lo” (BAKHTIN, 1998, p. 409).

Já o romance, até outrora, levava uma existência não oficial, fora do limiar da grande literatura. Esta era organizada hierarquicamente, englobava somente gêneros constituídos com personagens fixados e definidos (BAKHTIN, 1998, p.398). Para o estudioso, o romance parodia outros gêneros e elimina alguns, revelando o convencionalismo das suas formas e sua linguagem e integra outros a sua construção particular, reinterpretando-os e dando-lhes outro tom, reafirmando o pensamento de “paródia” citado há pouco (BAKHTIN, 1998, p.399).

O romance é o único gênero em evolução, por isso se reflete mais profundamente, mais substancialmente, mais sensivelmente e mais rapidamente a evolução da própria realidade. Somente o que evolui pode entender a evolução. O romance se tornou principal personagem do drama da evolução literária da era moderna precisamente porque, melhor que todos, são eles que expressam as tendências evolutivas do novo mundo. Ele é, por isso, o único gênero naquele mundo e em tudo semelhante a ele (BAKHTIN, 1998, p.400).

Bakhtin explica, ainda, que o romance é um gênero que, necessariamente, precisa possuir um enredo surpreendente e dinâmico, contudo, existem aqueles puramente descritivos. Vendo-o, assim, como um gênero de problemas, mas que possui características únicas, pode ser um entretenimento, sendo divertido e até banal, o que é intratável para qualquer outro gênero. Comumente, o romance é um gênero escrito em prosa, mas é possível encontrar relevantes produções em versos. Com isso, diferencia-se também de outros grandes gêneros, pois formou-se e se desenvolveu em condições de uma “ativação aguçada” do plurilinguístico interior e exterior. Bakhtin acredita que esta é a razão pela qual o romance liderou o processo de desenvolvimento e renovação da literatura no plano linguístico e estilístico, pois está “ligado aos elementos eternamente vivos da palavra e do pensamento não oficiais (a forma festiva, o discurso familiar, a profanação)” (BAKHTIN, 1998, p. 405 e 411).

Bakhtin, então, defende que a verdadeira essência do romance, encontra-se em grau incomparável, maior do que nos chamados “romances gregos”. Estes, por sua vez, exerceram forte influência no romance europeu, mais especificamente, no período barroco, período em que se iniciava a teoria do romance (abade Huet), “quando se refinava e consolidava o próprio termo ‘romance’” (BAKHTIN, 1998, p.413). Em contraste entre epopeia e romance, Bakhtin afirma que “A profecia é própria da epopeia, a perdição é própria do romance” (BAKHTIN, 1998, p.420). A

profecia épica se realiza entre os limites do passado absoluto, não se diz ao leitor em seu tempo real; enquanto que o romance visa prever fatos, profetizar e influenciar o futuro real do autor e dos leitores o romance. Possui como traços característicos a reinterpretação e reavaliação permanentes. Do engessamento do passado parte-se para o futuro.

O homem ou é superior ao seu destino ou inferior a sua humanidade. Ele não pode se tornar inteira e totalmente funcionário, ou senhor de terras, comerciante, rival, pai, etc. Se um personagem do romance consegue-o, isto é, se ele se ajusta inteiramente à sua situação ou ao seu destino (o personagem “de gênero” da vida quotidiana, a maioria dos personagens secundários de um romance), então o seu excedente sempre se realizará segundo a orientação formal e conteudística do autor, nos moldes da sua visão e representação o homem (BAKHTIN, 1998, p. 425).

Ainda com base no autor, formação do romance se deu num processo de destruição da distância épica, da familiarização com o cotidiano do homem e suas vivências, na preocupação com a representação artística do nível de uma realidade atual, inacabada e fluida. Com isso, é possível afirmar que o romance foi produzido num contato intrínseco com esta atualidade inacabada, com experiências pessoais e não com o passado distante e, ainda, com base numa concepção crítica. Assim, surge um grande diferencial dos outros gêneros acabados e se dá início a uma literatura distinta, representando o marco futuro do futuro literário. Contudo, o romance permanece em mutação:

Nossa época se caracteriza pela complexidade e pela extensão insólitas de nosso mundo, pelo extraordinário crescimento das exigências, pela lucidez pelo espírito crítico. Estes traços determinam igualmente o desenvolvimento do romance. (BAKHTIN, 1998, p. 428).

A vertente sociológica argumenta que haja uma relação estreita e de mão dupla, entre a sociedade e literatura, pois para essa visão, não somente literatura, como a arte em si, é influenciada pela sociedade e vice versa. Watt e Lukács (que tornou-se marxista e publicou *Teoria do romance* em 1920) são ícones dessa vertente e teóricos que analisam a postura do homem em sociedades distintas e definem o romance como gênero por excelência do nosso tempo. Ou seja, como sendo algo atual, moderno, que melhor representaria a nossa sociedade. Nos romances, como dito por Bakhtin, é possível que o público encontre cultura e divertimento já que as temáticas podem ser infinitas.

Deste modo, como há a indefinição da origem do termo “romance”, igualmente, não se consegue definir o momento exato do surgimento deste gênero. Para Bakhtin, o romance surge com a morte da epopeia, sendo um privilegiado herdeiro dos gêneros baixos. O gênero romance foi ganhando espaço e se destacando com sua natureza específica, apresentando tempo e espaço bem determinados, personagens individuais e extremo cuidado com veracidade textual, originando o que ele tratou de o futuro da literatura.

Retomando Bakhtin (1998), o romance apresenta três características básicas fundamentais para distingui-lo de outros gêneros sem delimitá-lo: a mistura de muitas línguas, a possibilidade de se poder viajar pelo tempo e a contemporaneidade. Estas três características estão presentes nas obras de Ana Miranda, que aqui será representada por *Boca do Inferno*.

Watt (1996) procura analisar o termo realismo nos elementos estruturais da narrativa, ou seja, observando o enredo, personagens, tempo, espaço e estilo. Considera o individualismo outro fator relevante no romance e compartilha do pensamento de Bakhtin sobre a ausência de cânone específico do gênero, dando destaque, assim como ele, a algumas características do gênero, como realismo, o individualismo e a ausência de uma forma definida. Ainda conforme o autor, o romance surgiu para suprir uma necessidade da época, sendo a ascensão da burguesia e a busca pela cultura, fatores determinantes para esse surgimento.

Neste percurso histórico, surge o Romance Picaresco. Esta modalidade de ficção verdadeiramente moderna, realista, em prosa, foi decisiva para a formação do romance contemporâneo. Ligia Vassallo em seu artigo “Tecendo o Romance” afirma que esse novo tipo de narrativa, surgido na Espanha do século XVI, afasta-se dos padrões de elevação temática, nobreza de estilo e uso do maravilhoso, porque seu protagonista é originário das baixas camadas sociais, diferindo, portanto do herói épico. Na picaresca, além disso, o fio condutor da unidade de ação reside na pseudoautobiografia de um narrador único, que se expressa em primeira pessoa e desfila sucessivamente e a *posteriori* as infundáveis peripécias que empreendeu, na sua luta pela ascensão social.

A ascensão do romance advém da formação de um público leitor. Ian Watt (1996), em *A ascensão do romance*, volta-se para a história dos comportamentos do sistema literário quanto à vida cultural e vice-versa. O termo “romance”, no sentido que usamos atualmente, só se consagrou no final do século XVIII. É interessante

observar que, em sua gênese, o romance foi marcadamente popular, expressando a língua do povo. Ian Watt, analisando o surgimento do romance e seus leitores, mostra que:

[...] o preço do romance só estava ao alcance dos abastados: Tom Jones, por exemplo, custava mais do que um trabalhador ganhava em média por semana. Com certeza o público leitor de romances pertencia à camada mais representativa da sociedade – ao contrário, por exemplo, do que ocorreu com as plateias do teatro elisabetano. Só os indigentes não podiam gastar um *penny* de vez em quando para ir ao *GlobeTheather*: o ingresso não custava mais do que uma cerveja. Em contrapartida o que se pagava por um romance podia sustentar uma família por uma ou duas semanas. Isso é importante. No século XVIII o romance estava mais próximo da capacidade aquisitiva dos novos leitores da classe média do que muitas formas de literatura e erudição estabelecidas e respeitáveis, porém estritamente falando não era um gênero popular (WATT, 1996, p.40).

Jorge de Sena (1985), em seu ensaio intitulado *Sobre o Romance*, realiza uma análise sobre teorias e prática da ficção. O autor endossa a discussão sobre a representação do social e do individual quando afirma que:

Durante algum tempo exigiu-se que a literatura de ficção constituísse um documento humano. Exigiu-se, depois, que constituísse um documento social. Exige-se hoje [...] uma coisa que será miscelânea destas duas. E, em qualquer dos três momentos creio que se postularia sempre, como indispensável, a representação da realidade tal como ela é, francamente descrita e lucidamente interpretada (SENA, 1985, p. 25).

Para Octavio Paz, o traço distintivo da idade moderna consiste em fundar o mundo no homem e a crise da sociedade moderna – “que é a crise de princípios de nosso mundo – manifestou-se no romance” (PAZ, 1972, p.72).

Neste sentido, Adeíto Manoel Pinho (2009), em *O ato de narrar à luz da crítica de Adonias Filho*, reforça essa discussão ao afirmar que o romance na Modernidade alcança a maior repercussão polemicamente falando e esteticamente não se pode dizer que chegou ao seu limite:

A época humana teria de estagnar-se para que a narrativa em si estacionasse temática, estrutural e conceitualmente. Isto marcaria a ligação do romance com a sua época, refletindo e se construindo a partir das imbricações sociais. Mesmo assim, se a época para o homem é de difícil aceitação e a crise pode estar se instaurando, a forma romanesca, apesar de moldar-se nessa crise, fortalecerá suas bases, negando também o próprio homem (PINHO, 2009, p.31).

No texto *A revolução na estrutura*, algumas reflexões sobre o moderno romance brasileiro levam Adonias Filho (apud PINHO, 2009) a concluir que: “o romance impõe a revolução na estrutura, a evolução estética em toda a sua violência, seus perigos e sua indisciplina”.

Tratando desse ser individual, fragmentado, Linda Hutcheon (1991) defendeu o pós-moderno como um fenômeno fundamental e deliberadamente contraditório, “que usa e abusa, instala e subverte, os próprios conceitos que desafia” (HUTCHEON, 1991, p.19). O homem pós-moderno é fundamentalmente contraditório, deliberadamente histórico e inevitavelmente político. É nesse contexto que se configura o ser humano alvo dos romances contemporâneos.

2.2 O HOMEM PÓS-MODERNO E A FRAGMENTAÇÃO DO ROMANCE

Segundo Linda Hutcheon (1985), a metaficção se trata de um tipo de texto que identifica conscientemente os mecanismos da produção literária. Conforme Houaiss, a literatura contemporânea, num processo de autorreflexão, enveredou pela metaficção a partir da segunda metade do século XX. Este tipo de texto pode, ainda, ser comparado ao teatro representacional, que não deixa o público esquecer de que está assistindo a uma peça. Desta maneira, a metaficção relembra o leitor a todo momento que está diante de uma obra fictícia - pretende que o leitor interaja com a produção e a recepção do texto como produto cultural, assim, o realismo privilegiou os aspectos sociais e históricos do texto e levantou questões a respeito da participação do leitor na composição da ficção. Portanto, na metaficção, o artista está presente não apenas como criador, mas como produtor inscrito de um artefato capaz de promover mudanças sociais através de seus leitores.

Nesta perspectiva, os textos modernos iniciam uma espécie de oposição a textos que possuíam um único e autoritário significado. A crítica literária Linda Hutcheon afirma que a metaficção textualmente autoconsciente pode nos ensinar não só a respeito do *status* ontológico da ficção, mas também sobre a complexa natureza da escrita. Conforme Hutcheon, a atual autoconsciência formal e temática da metaficção é um paradigma da maioria das formas culturais do mundo pós-moderno, haja vista a frequência da autorreferência e do processo de espelhamento infinito. Isso ocorre devido ao controle explícito e autoconsciente da figura do

narrador/autor inscrito na ficção, que parece ordenar, pela manipulação desse texto, uma única perspectiva (HUTCHEON, 1985).

Devido a essa metamorfose e à interação autor/leitor citada acima, a metaficção histórica tornou-se uma das mais populares dentro do gênero romance; busca empenhar-se em se situar na história e no discurso, insistindo, ao mesmo tempo, em expressar sua natureza ficcional e linguística autônoma (HUTCHEON, 1985). Com isso, podemos assim dizer que o texto metaficcional é constituído por fragmentos que podem ser ligados pela sua semelhança estrutural e reflexiva, já que, por vezes, trata de elementos sociais e históricos e possui um teor crítico.

A presença da metaficção nos romances é revelada como uma estratégia pela qual se explora a relação entre realidade e ficção e, portanto, os limites da realidade em que vivemos. Linda Hutcheon nomeia este estilo de escrita de narcisismo explícito: “Overt forms of narcissism are present in texts in which the self-consciousness and self-reflection are clearly evident, usually explicitly thematized or even allegorized within the fiction” (HUTCHEON, 1985, p.23). Afirma, ainda, que a autoconsciência expõe-se, entre outras, por meio de um comentário narrativo; o que segundo ela compõe a ideia de *mímesis* do processo, sendo assim, colocado em evidência ou tematizado o processo de escrita, o qual se diferenciando da *mímesis* do produto, em que apenas a “referencialidade” é tema da narrativa.

Com enfoque no pós-modernismo, Marbela (MARBELA, 2006, p.13) dilui a história em uma espécie de literatura e faz do passado nada mais nada menos que um texto. O fenômeno contemporâneo que se convencionou chamar de pós-modernismo abrange diversas áreas da sociedade, tais como arte, ciência, tecnologia, política, filosofia e cultura (PUCCA, 2007, p.1). Conforme Hutcheon, podem ser citadas as seguintes características do pós-modernismo nas artes: a eliminação da fronteira entre erudito e popular, o que nos remete a um hibridismo de culturas causado principalmente pela interferência da comunicação de massa; presença de diálogos, apropriações e intertextualidade, de caráter muitas vezes paródico, que contestam a ideia de origem e originalidade; eliminação de fronteiras entre estilos artísticos, uma mistura constante e consciente das mais variadas formas de composição existentes; revoluções minimalizadas em pequenos grupos do cotidiano e, finalmente, retomada do passado como meio de subversão e desconstrução do mito (PUCCA, 2007, p. 1-2).

Para Hutcheon, o pós-modernismo é uma continuação do passado moderno, ao mesmo tempo que é uma subversão deste, na medida em que o revisita com ironia, de maneira não inocente. “[...]o pós-modernismo é um fenômeno contraditório, que usa e abusa, instala e depois subverte, os próprios conceitos que desafia” (HUTCHEON, 1989, p.19).

Invariavelmente o debate começa pelo significado do prefixo ‘pós’ – um enorme palavrão de três letras [...] a relação do pós-modernismo com o modernismo é contraditória [...] ele não caracteriza um rompimento simples e radical nem uma continuação direta em relação ao modernismo: ele tem esses dois aspectos e, ao mesmo tempo, não tem nenhum dos dois. E isso ocorreria em termos estéticos, filosóficos ou ideológicos. (HUTCHEON, 1989, p.36)

A estudiosa comenta que o pós-modernismo é um acontecimento histórico, próprio da sociedade em alta no desenvolvimento tecnológico, assim como também político e econômico, visto que boa parte das produções é destinada e produzida para o mercado.

Este movimento, principalmente no contexto latino-americano, ganhou força no território central e sul-americano por conter características muito próximas ao processo de formação cultural desses povos. Com isso, a hibridação é, pois, uma prática constante nas relações latino-americanas e, sendo assim, apropriações e adaptações que fazem parte do processo de criação dentro do mesmo espaço (PUCCA, 2007, p.2). Em um sentido geral, o pós-modernismo sustenta a proposição de que a sociedade ocidental, nas décadas mais recentes, passou por mudanças de Era Moderna para “Pós-moderna”, que se caracteriza pelo repúdio final da herança da Ilustração, particularmente da crença na “Razão” e no “Progresso” e por uma insistente incredulidade nas grandes metanarrativas, que imporiam direção e sentido à história, em particular à noção de que a história é um processo de emancipação universal. No lugar de grandes metanarrativas do gênero, afirma-se, vieram uma multiplicidade de discursos e jogos de linguagem, o questionamento da natureza do conhecimento com uma dissolução da ideia de verdade (MARBELA, 2006, p. 13).

Pucca (2007) afirma ser preferível acreditar que o pós-modernismo não seja apenas produto das atuais exigências do mercado, mas antes de tudo, um movimento de apropriação das diversas linguagens e culturas circulantes que irremediavelmente são veiculadas e influenciadas pelas mídias. De acordo com o autor, o pós-modernismo é

como um processo ou atividade cultural em andamento, e creio que precisamos mais do que uma definição estável e estabilizante, é de uma 'poética', uma estrutura teórica aberta, em constante mutação, com a qual possamos organizar nosso conhecimento cultural e nossos procedimentos críticos (HUTCHEON, 1989, 32).

Assim como Pucca, compreendemos que o que Hutcheon defende é a necessidade de se conceber uma nova teoria que atenda aos recentes produtos culturais, uma teoria aberta a inserções e apropriações diversas, assim como são compostas muitas das atuais produções. Já que o pós-modernismo nega a crença na existência de leis ou essência sobre a qual fundam-se todas as coisas, visto que o próprio transcurso da História já mostrou que a universalização tende à exclusão, pois esconde as contradições e exceções capazes de desconstruir a lógica em que a lei encontra-se estruturada.

O que pretendemos mostrar é, portanto, que, assim como o que tem ocorrido com a literatura, as antigas formas de composição do discurso histórico são inadequadas já que privilegiam determinados pontos de vista. Tal como o expediente ficcional do "narrador nada confiável em primeira pessoa", a historiografia precisa assumir sua postura de não imparcialidade, propondo-se a ser um conjunto de textos que abrigam muitas vozes entre outras tantas. Assim, fechos alternativos tornam a obra "aberta" encorajando os leitores a chegarem a suas próprias conclusões. Nesses tempos de pós-modernidade, torna-se imprescindível que literatura e história caminhem de mãos dadas (PUCCA, 2007, p.7).

O pós-moderno é fundamentalmente contraditório, deliberadamente histórico (presença do passado) e inevitavelmente político. Não é um retorno nostálgico, é uma reavaliação crítica, um diálogo irônico com o passado da arte e da sociedade. Não pode ser considerado um novo paradigma, mas pode servir como marco da luta para o surgimento de algo novo, coexistência de gêneros heterogêneos. Sua autoconsciência sobre história e ficção como criações humanas passa a ser base para o seu repensar e sua reelaboração das formas e dos conteúdos do passado, atuando dentro das convenções a fim de subvertê-las.

Questionamento da noção de consenso: todas as narrativas e sistemas que nos permitiram julgar que poderíamos definir de forma não problemática e universal, a concordância pública foram questionados pela aceitação das diferenças – na teoria e na prática artística. O consenso torna-se uma ilusão de consenso – uma sociedade em que a realidade social é estruturada por discursos. Todos os reparos são criações humanas, mas a partir deste mesmo fato obtém-se seu valor e sua

limitação. As fronteiras entre os gêneros literários tornam-se fluídas. Ficção – não ficção; arte e vida; três vozes do discurso; três tempos verbais. O espaço paraliterário é o espaço do debate, da citação, do sectarismo, da traição, da reconciliação; mas não é espaço da unidade, da coerência ou da resolução, na qual pensamos como constituinte da obra de arte, esse é o espaço do pós-moderno.

2.3 HISTÓRIA E MEMÓRIA – LITERATURA E O ROMANCE HISTÓRICO

Neste tópico, resgataremos os conceitos de História e Memória em diversas áreas do conhecimento, a inserção destas na via literária e, por fim, seus reflexos na produção específica do romance histórico.

De acordo com Smolka, pesquisas recentes sobre memória referem-se a trabalhos de diversas áreas que foram produzidos no final do século passado; dentre elas, destaca-se o trabalho da psicologia, que visa “circunscrever e definir o mais claramente possível os contornos conceituais do que seja memória” (SMOLKA, 2000, p.166). Ainda conforme Smolka, a linguagem tem proporcionado a base mais penetrante para operacionalizar e teorizar sobre a memória. As pesquisas voltadas para memória são estudos de desempenho, operacionalizados por medidas de capacidades.

Estudar e tentar definir o que é memória abrange questões epistemológicas fundamentais, tais como as relações entre experiência e conhecimento, linguagem e funcionamento mental, cognição e memória.

Pensar e estudar sobre a “formação da mente” em uma perspectiva histórico-cultural implica compreender e relevar esses aspectos. Não estamos preocupados com uma cronologia das ideias sobre memória. Procuramos entender as condições, os modos de produção e as práticas que envolvem motivos e formas de lembrar e esquecer, maneiras de contar, de fazer e registrar histórias. (SMOLKA, 2000, p.166)

A autora continua com possíveis definições do que seria a memória e suas vertentes:

Prática da memória nos exercícios para aprender (a exemplo dos pitagóricos), prática da memória no exercício da palavra em público, na oratória; prática da memória como retórica, como palavra sedutora, persuasiva, convincente. Importância e necessidade de exercitar a memória: além da reminiscência, o esforço da recordação. Dessacralização da memória. Memória não apenas como tradição. Memória como techné, Mnemotécnica. Arte da memória. (SMOLKA, 2000, p.166)

Em *The Art of Memory*, de Frances Yates (apud SMOLKA, 2000) é comentado que a memória é como se fosse uma “casa de invenções”, local em que são arquivadas todas as partes da retórica. São citados dois tipos de memória, a natural e a artificial. A memória natural é aquela registrada em nossas mentes, que desponta concomitantemente com o pensamento. Já a memória artificial é a memória fortalecida ou solidificada pelo treino. Esta última é consolidada a partir de locais e imagens, a partir desta solidificação pode ser repetida no decorrer dos tempos. Smolka, completa que

[...] todos os objetos sensíveis têm referência em certos (arque)tipos aos quais se assemelham. Nós não vimos ou aprendemos esses arquetipos nessa vida. O conhecimento deles é inato em nossa memória. Assim, por exemplo, a ideia de igualdade é inata. (SMOLKA, 2000, p.174)

Por fim, na tentativa de sintetizarmos a definição do que é memória, recorreremos a Aristóteles. O filósofo explica que memória não é nem sensação nem julgamento, mas um estado ou qualidade (afeição, afeto) de um deles, quando o tempo já é algo decorrido. Segundo ele, não há uma memória que não esteja relacionada à passagem do tempo. Assim, apenas criaturas vivas que são conscientes do tempo podem lembrar e elas fazem isso com aquela parte que é consciente do tempo (ARISTÓTELES, 1986, p. 291).

Conforme Aristóteles, fica claro que a memória pertence à mesma parte da alma à qual pertence a imaginação. Tudo o que for passível de ser imaginado é objeto da memória e o que necessariamente envolve a imaginação trata-se de objeto da memória apenas de maneira incidental. Aristóteles explana, ainda, que se deve considerar o afeto, produzido na alma pela sensação e na parte do corpo “que contém a alma (o afeto, o estado duradouro o qual chamamos memória) como um tipo de figura/retrato; porque o estímulo produzido imprime uma espécie de semelhança do percepto[...]” Quando se trata de recordação, o filósofo afirma que esta não é nem a recuperação nem a aquisição da memória; visto que quando se aprende ou recebe uma impressão sensória, não se recupera qualquer memória,

pelo fato de não ter ocorrido antes. Também não se adquire pela primeira vez, ou seja, é só e somente só quando o estado ou afeto foi induzido que existe memória. (ARISTÓTELES, 1986, p. 293)

Um local, um ambiente, determinadas experiências são facilmente apreendidos pela memória, ou seja, ela é construída a partir de vivências. Por meio das experiências vividas, do meio em que se é criado, da comunidade de que faz parte, da religião, dos costumes, de regras que lhes são impostas e da cultura do local em que habita, que o indivíduo vai tendo sua memória formada.

Por outro lado, é possível conectar memória à história? Qual a relação entre elas e, mais além, com a literatura? História é responsável por analisar os processos históricos, personagens e fatos para poder compreender um determinado período histórico, cultura ou civilização. Um de seus principais objetivos é resgatar os aspectos culturais de uma determinada comunidade ou região para a compreensão do processo de seu desenvolvimento. De acordo com Barros:.

[...] a historiografia do século XX começa a se apresentar como uma proposta mais sofisticada para os seus tradicionais âmbitos de pesquisa. Ao invés de se limitar apenas ao estudo do passado, o próprio Tempo Presente podia agora ser apresentado como um dos campos de interesse dos historiadores. De igual maneira, outras formas de relação do homem com a temporalidade e também outros tipos de "tempo", tais como o tempo virtual, o tempo literário, o tempo psicológico, apresentavam-se agora como possibilidades para o estudo do historiador. As pequenas definições de um conceito - e neste caso temos um conceito que define todo um campo de saber - podem ser particularmente reveladoras de transformações que ocorreram ou que estão por ocorrer. (BARROS, 2011)

Faz-se interessante ressaltar um aspecto relevante e singular da História enquanto campo de conhecimento, pois tenta se subsidiar em fontes sólidas e confiáveis - documentos, textos, imagens, objetos e outros indícios que nos chegam das sociedades passadas – com o objetivo de garantir a fidedignidade dos fatos pesquisados. Por esta razão, tornou-se grande esclarecedora de perguntas que foram geradas ao longo dos tempos, visto que investiga os acontecimentos respaldada pelo seu próprio método, o de análise documental.

Assim, no artigo de Roland Barthes (2004) o “Discurso da história” é questionada a ausência do eu-narrador, o historiador é visto como uma testemunha dos acontecimentos, que são filtrados do passado distante ou de um passado imediato, e através da “Sanção da Ciência Histórica” elaborará o discurso do real. As reflexões de Barthes nos levam a questionar o discurso histórico. Os historiadores,

ao buscarem suas fontes para desenvolver suas pesquisas, podem ser questionados: será que analisam a realidade ou a ficção, a verdade ou mentira, já que não podem se utilizar da magia de reviver o momento do acontecimento, enquanto o escritor literário se torna cúmplice do fato-ficção, realidade e imaginação, verdade e verossimilhança, de uma maneira mais despojada que o historiador.

Mario Vargas Llosa (2004) debruça-se numa discussão minuciosa a respeito da veracidade dos romances, com isso elegendo um ramo específico dentro da literatura.

Se para algumas pessoas importa saber se os romances são verdadeiros ou falsos tanto quanto se são bons ou maus, muitos leitores, consciente ou inconscientemente, fazem depender o segundo do primeiro. De fato, os romances mentem, não podem fazer outra coisa, porém essa é somente uma parte da história, que somente pode se expressar escondida, disfarçada do que não é. (VARGAS LLOSA, 2004, p.15-16).

Conforme Llosa, não é o caráter "realista" ou "fantástico" de um enredo que define a linha divisória entre a verdade e a mentira dentro do que é ficção, mas sim, que ela seja escrita, não vivida, que seja feita de palavras e não de experiências reais.

Às vezes sutil, às vezes de maneira brutal, a ficção trai a vida, encapsulando-a numa trama de palavras que a reduz de escala e a coloca ao alcance do leitor, para assim julgá-la e, sobretudo, vivê-la com uma impunidade que a vida verdadeira não permite (VARGAS LLOSA, 2004, p. 20).

Em nosso trabalho, tratamos de romance histórico e sua visão sobre o assunto é a seguinte: "A recomposição do passado que acontece na literatura é quase sempre falaz. A verdade literária é uma, a verdade histórica, outra" (Idem, 2004, p.24). Para ele, "[...] as obras de ficção e a história coexistem, sem invadir nem usurpar os domínios e as funções umas das outras" (Idem, 2004, p. 26).

Ainda, em acordo com Llosa:

A diferença entre a verdade histórica e a verdade literária desaparece e se funde num híbrido que banha a história da realidade e esvazia a história do mistério, de iniciativa e de inconformidade diante do estabelecimento (VARGAS LLOSA, 2004, p.28).

Com isso, percebe-se que os homens não vivem somente da verdade, visto que apreciam também as mentiras e estas lhes fazem falta. Carecem das que inventam e não as que lhe são estabelecidas, “as que se apresentam como o que são não as contrabandeadas com a roupagem histórica” (Idem, 2004, p.29) Portanto a ficção vem para enriquecê-la, completá-la e gerar uma determinada recompensação de nossa condição “de desejar e sonhar sempre mais do que podemos alcançar” (Idem, 2004, p.29).

Por fim, Jacques Le Goff (1990) afirma que a memória é a propriedade de conservar certas informações, propriedade que se refere a um conjunto de funções psíquicas que permite ao indivíduo atualizar impressões ou informações passadas ou reinterpretadas como passadas.

A partir de todas estas afirmações e exemplos, temos subsídios que nos respaldam para tratar as relações existentes entre literatura, memória e história, indo além, discutindo como estas são representadas pela versatilidade do Romance Histórico. Para tanto, é importante realizar um estudo sobre a Bahia da época idealizada pelo romance, *corpus* desta tese.

Quanto ao cenário político baiano, tem-se um comércio em que os estrangeiros são totalmente privilegiados, contrastando com o de outrora, que era livre. Entre os anos de 1645-1654, houve guerras e batalhas nesta terra. Em 1680, Portugal fundou a Colônia do Sacramento, na margem norte do Rio da Prata, como parte do território brasileiro. Contudo, após várias batalhas, esta foi cedida aos espanhóis, em 1777.

Em 1684, em Maranhão, houve a revolta de Manuel Beckman, inspirada nos seguintes postulados: “A duas cousas devemos pôr termo, aos Jesuítas e ao Monopólio”. Desta forma, os Jesuítas foram, de fato, expulsos, sem maiores violências, mas compelidos a embarcar. Após a expulsão dos holandeses, os portugueses retomaram Recife nas Batalhas dos Guararapes e reduziram a presença daqueles a alguns fortes no litoral do Nordeste. Donos de engenhos de açúcar depõem o governador interino do Maranhão em protesto contra a ação ineficiente da Companhia de Comércio do Maranhão, que deveria regular o uso de escravos africanos na indústria açucareira. Padres da Companhia de Jesus, que denunciavam a escravização ilegal de indígenas, são expulsos de São Luiz. A coroa portuguesa condena os principais líderes do movimento à força e os Jesuítas

retornam ao Maranhão, mas algumas reivindicações são atendidas: a Companhia de Comércio do Maranhão é extinta e o apresamento de indígenas é autorizado.

Gomes Freire de Andrade (sobrinho de Jacinto Freire de Andrade, o autor da Vida de D. João de Castro), é mandado contra eles e, sem grande esforço, acomoda, julga e só “os cabeças”, refugiados, têm os bens confiscados, embora depois restituídos às famílias. Ausentando para o Sul, Minas de Paranaguá, o Governador Salvador Corrêa de Sá, deixa no posto Tomé Corrêa de Alvarenga, deposto por Jorge Ferreira de Bulhão, Diogo Lobo Pereira e Lucas da Silva, sediciosos, que proclamaram chefe a Agostinho Barbalho. Foram presos “os cabeças” e mandados a Lisboa, falecendo o primeiro no cárcere onde esqueceram o segundo, solto o terceiro por fiança. Barbalho estranho à conjura teve a doação da ilha de Santa Catarina por capitania e o governo de Paranaguá. Também na Bahia, em 1682, houve tumulto e assassinato de um militar, o alcaide-mor Francisco Teles de Menezes, despótico e abusivo, protegido pelo Governador Antônio de Souza Menezes, que desatinou e, ante o Povo amotinado em favor do assassino, acusou a Companhia de Jesus do homicídio, prendeu padres e homens grados, enchendo as prisões de inocentes. Pela frota desse ano foram a el-Rei mais queixas que caixas (de açúcar), foi o desabafo popular que, sempre, no Brasil, consola a pena com o “humour”. Já a cidade ia levantar-se em revolução, quando chegou, por novo Governador, o Marquês das Minas. Ao acabar o Século, em 1698, eram 528 os engenhos; 246 em Pernambuco; 146 na Bahia; 136 no Rio de Janeiro (PEIXOTO, 1944, p.161).

Em meados do século XVII, o Brasil já é tão importante para Portugal, tanto é que Dom João IV dá ao herdeiro, Dom Teodósio, (“e aos mais Primogênitos, desta Coroa”) o título de “Príncipe do Brasil”. Príncipes do Brasil e Duques de Bragança serão os primogênitos de uma dinastia “de Bragança”, que assim, como título, passava a segundo plano (PEIXOTO, 1944, p.162). Em meio a este contexto, temos a empresa açucareira como núcleo central da ativação socioeconômica do nordeste. Graças a fatores climáticos, geográficos, políticos e econômicos, os grandes centros açucareiros na colônia foram em Pernambuco e na Bahia. As duas capitanias combinavam boa qualidade de solos e volume adequado de chuvas. Estavam mais próximos dos centros importadores europeus e contavam com relativa facilidade de escoamento da produção, na medida em que Salvador e Recife se tornavam portos importantes (FAUSTO, 1994, p. 78).

A base, a agricultura; as condições, a estabilidade patriarcal da família, a regularidade do trabalho por meio da escravidão, a união do português com a mulher índia, incorporada assim à cultura econômica e social do invasor. Formou-se na América tropical uma sociedade agrária na estrutura, escravocrata na técnica de exploração econômica, híbrida de índio – e mais tarde de negro – na composição. [...]

A sociedade colonial no Brasil, principalmente em Pernambuco e no Recôncavo da Bahia, desenvolveu-se patriarcal e aristocraticamente à sombra das grandes plantações de açúcar, não em grupos a esmo e instáveis; em casas-grandes de taipa ou de pedra e cal, não em palhoças de aventureiros. (FREYRE, 2003, p. 65-79)

No que diz respeito à escravidão, existiam distinções entre os escravos: algumas se referiam ao trabalho exercido, pois havia diferenças entre servir na casa grande ou trabalhar no campo, ser escravo na grande propriedade ou “escravo de ganho” nas cidades. Outras distinções referiam-se a nacionalidade, ao tempo de permanência no país ou à cor da pele. “Boçal” era o cativo recém-chegado da África, ignorante da língua e dos costumes; “ladino” o que estava relativamente adaptado, falando e entendendo o português; “crioulo” era o nascido no Brasil. Uma coisa era o preto de um lado e o mulato de pele clara do outro. Em geral, mulatos e crioulos eram preferidos para as tarefas domésticas, artesanais e de supervisão, cabendo aos escuros, principalmente os africanos, os trabalhos mais pesados. (FAUSTO, 1994, p.69)

De qualquer maneira, a Igreja e o Estado (aqui delimitando a elite que liderava o Brasil) eram as duas instituições dominantes que, por sua natureza, tentavam organizar a colonização do Brasil. Embora se trate de instituições distintas, naquele tempo uma estava ligada à outra. Não existia, na época, como existe hoje, o conceito de cidadania, com pessoas com direitos e deveres com relação ao Estado, independentemente da religião. A religião do Estado era a católica e os súditos, isto é, os membros da sociedade deveriam ser católicos. Em princípio houve uma divisão de trabalho entre as duas instituições, ao Estado cabia o papel fundamental de garantir a soberania portuguesa sobre a colônia, dotá-la de administração, desenvolver uma política de povoamento, resolver problemas básicos, como o da mão-de-obra, estabelecer o tipo de relacionamento que deveria existir entre a Metrópole e a Colônia. A igreja detinha em suas mãos a educação das pessoas, o controle das almas na vida diária, era um instrumento muito eficaz para veicular a ideia de obediência e, em especial, a de obediência ao poder do Estado. (FAUSTO, 1994, p.60)

Assim, a Igreja usava sua influência para manipular as mulheres, era preciso enfeitar o corpo para castigá-lo. Os vícios e as “fervenças da carne”, ou seja, o desejo erótico, tinham como alvo o que a igreja considerava “barro, lodo e sangue imundo”. Isso porque a mulher era considerada, nesses tempos, como um veículo da perdição da saúde e da alma dos homens. Querendo ou não, nos tempos atuais, a mulher permanece sendo colocada abaixo do homem, em posição inferior e a própria Bíblia não sofreu alterações quando a coloca como a pecadora e desvirtuadora do homem. Aquela “bem aparecida” como diziam no século XVII, era a pior. (PRIORE, 2011, p.29)

Quanto à memória deste cenário, é possível comentar a respeito das vestimentas, ou melhor, da quase ausência destas. Muitas pessoas andavam seminuas: sobretudo índios e escravos. As regras e os ritos vindos da Europa não tinham se consolidado. Palavras como vergonha e pudor estavam ausentes dos vocabulários, até mesmo dos portugueses. Os maus modos também foram notados, sobretudo urinar e defecar em público, expondo as partes íntimas, enquanto o considerado “certo” seria urinar contra o muro cobrindo o sexo, na tentativa de proteger-se dos olhares alheios.

Com relação à de higiene íntima feminina, por exemplo, é difícil encontrar pesquisa histórica, contudo, o tema foi brevemente abordado pelo poeta baiano Gregório de Matos. No fim do século XVII, escreveu sobre a carga erótica do “cheiro de mulher”. Os cheiros íntimos agradavam: o do almíscar era um deles. Em poema, o poeta criticou uma mulher que seduzira por lavar a vagina antes do ato sexual:

“Lavar a carne é desgraça
 Em toda parte do Norte
 Porque diz, que dessa sorte
 Perde a carne o sal, a graça.
 E se vós por essa traça
 Lhe tirais o passarete.
 O sal, a graça, o cheirete,
 Em pouco a dúvida topa,
 Se me queireis dar a sopa
 Dai-me com todo seinete”

Sobre as moradias e os locais em que se concretizavam os rituais de intimidade, um viajante inglês responde: ‘as casas em geral tinham três ou quatro andares. Internamente essas residências eram muito mal mobiliadas, ainda que

muitas tenham quartos adornados com bonitas pinturas.” As moradas até podiam ser belas, mas seu interior raramente era limpo. Os aposentos, por vezes, eram varridos com uma vassoura feita com bambu. O chão nunca era lavado, as paredes das casas raramente eram pintadas, pois depois da caiação original, tornavam-se amareladas. Os cubículos dos quartos quase nunca eram abertos, nem tampouco expostas as camas. Com foco nos quartos: “Podia haver uma cama coberta com mosqueteiro, colchão rijo, travesseiros redondos e excelentes lençóis [...] mas, para sua intimidade, os casais sentiam-se mais à vontade “pelos matos”, nas praias, nos campos, na relva. Longe dos olhos e ouvidos dos outros. (PRIORE, 2011, p.24)

Assim, encerramos esta discussão com a descrição física e moral, não só da Bahia, como do Brasil, de forma geral, com o intuito de ilustrar e trazer maior clareza às transcrições da obra *Boca do Inferno*, que é baseada em obras, costumes e cultura daquele tempo. Voltamo-nos a outro debate: em que aspectos é possível verificar a intermediação entre História, Literatura e memória? Quando se evidencia e onde as relações da história com a literatura se estreitam? Essa ligação já vem sendo discutida, principalmente na questão da narrativa histórica e sua analogia com os gêneros literários. A narrativa histórica revitaliza-se e sua aproximação com as técnicas literárias revolucionam as formas acadêmicas convencionais. Interpenetrar processos sociais e processos simbólicos implica um entrecruzamento de olhares que, por sua vez, parte de alguns pressupostos que norteiam a questão “Ler a história como literatura, ver na literatura a história se escrevendo, isto é possível?”, que está aberta desde Michel de Certeau e Paul Ricoeur a Hayden White.

Retomando o questionamento recorreremos a Santos que afirma “Os estudos literários e historiográficos se aproximam pela textualidade.” (SANTOS, 2003, p.1) A autora esclarece que fez esta constatação observando práticas de ensino e também durante capacitação de docentes que atuam na educação básica. Estes professores averiguam conceitos inter, multi e transdisciplinares no intuito de transmitir o conhecimento em sala de aula. Com essa percepção, Santos atesta que os estudos bibliográficos consolidaram o diálogo entre história e literatura. Em decorrência de uma construção interminável de saberes, os estudiosos da história acabam por agregar novas páginas de conhecimento à memória da sociedade em que estão inseridos. Com isso, vão surgindo novos territórios e novas abordagens a serem explorados pelos historiadores, o que, *a posteriori*, servirá de material aos

romancistas históricos que, debruçam-se em pesquisas profundas para produzirem suas obras.

O historiador, nessa perspectiva, reconstrói os conhecimentos das histórias vividas, informando aos seus leitores o esquema interpretativo no qual se descortina o passado vivido, demonstrando conjuntamente os seus procedimentos narrativos e os recursos metodológicos e teóricos empregados, dando possibilidade de reconhecer que as novas abordagens e objetos de estudos utilizados revelam a diversidade de leituras possíveis e, portanto, diversas formas diferentes de escrita, complementares entre si. (SANTOS, 2003, p.2)

Além de se apoiarem no que é considerado história, isto é, no que é fato verídico, documentado, comprovado, os escritores utilizam-se de obras de outros literários a fim de resgatar a memória de outrora na visão daqueles. A autora comenta que “os estudiosos da história estão inseridos em uma era limitada por linhas indefinidas e por fronteiras intelectuais direcionadas para discutir o novo, o inesperado, na busca de um discurso de vozes compartilhadas.” (2003, p.2) Desta maneira, o discurso literário resulta de uma reflexão e se constitui em uma mediação social, tal como o discurso histórico. Daí ser possível através das técnicas de expressão literária tais como os modos de narrar e construir pontos de vista, poder-se revelar a história.

Com o decorrer do tempo e o surgimento de outras ciências que servem de apoio à da história houve diversas alterações na forma em que os historiadores realizam suas pesquisas históricas, com isso, há o impulso e a tendência para as histórias culturais, com destaque para o resgate das memórias coletivas e individuais “permitindo o desdobramento metodológico e proporcionando com isso, uma diversidade de leituras e representações do passado pesquisado [...]. (SANTOS, 2003, p.3)

Santos prossegue abordando sobre métodos de pesquisas históricas e algumas alterações:

Tal mudança pode ser percebida no discurso da micro-história, da história local, da história individual, ou seja, da história que reconstrói identidades peculiares e individuais, sem, portanto, ignorar a macro-história. Em decorrência das discussões sobre tais tendências da historiografia, coloca-se no ponto fulcral do trabalho a questão da literatura e da história. Duas formas de registrar o discurso da humanidade, que se diferenciam por sutis conceitos de ficção e verdade [...] (SANTOS, 2003, p.3)

No que tange à memória, propriamente dita, Le Goff(1990) dedicou-se ao estudo de seu surgimento na história e na antropologia (já que a definimos anteriormente, daremos continuidade ao seu raciocínio), duas ciências humanas, dando maior enfoque para memória coletiva que para as memórias individuais, o estudioso comenta o quanto é “a nebulosa memória no campo científico global.” Para o historiador, a memória possui o papel de conservar certas informações e nos remete “em primeiro lugar a um conjunto de funções psíquicas, graças às quais o homem pode atualizar impressões ou informações passadas ou que ele representa como passadas.” (Le Goff, 1990, p.366)

Cabe destacar que o ato mnemônico é considerado fundamental para o comportamento narrativo, visto que este se caracteriza, principalmente, pela sua função social: a comunicação de uma informação a outro indivíduo, que não estava presente durante o acontecimento ou do objeto que constitui o seu motivo, assim há a intervenção da linguagem, como produto da sociedade. Cremos ser interessante transcrever na íntegra algumas de suas conclusões:

Finalmente, os psicanalistas e os psicólogos insistiram, quer a propósito da recordação, quer a propósito do esquecimento (nomeadamente no seguimento de Ebbinghaus), nas manipulações conscientes ou inconscientes que o interesse, a afetividade, o desejo, a inibição, a censura exercem sobre a memória individual. Do mesmo modo, a memória coletiva foi posta em jogo de forma importante na luta das forças sociais pelo poder. Tornaram-se senhores da memória e do esquecimento é uma das grandes preocupações das classes, dos grupos, dos indivíduos que dominaram e dominam as sociedades históricas. Os esquecimentos e os silêncios da história são reveladores desses mecanismos de manipulação da memória coletiva. (LE GOFF, 1990, p.368)

Podemos considerar que a literatura seja capaz de manter viva esta memória coletiva, de fazer denúncias e críticas ou, simplesmente, registrar o passado, por meio da ficção, todavia, de maneira que ele não seja deixado para trás ou caia em ostracismo. Le Goff enfatiza que o estudo da memória social é um dos principais meios de tratar de problemas referentes ao tempo e à história, visto que ora ela se retrai, ora transborda. Sobre o estudo histórico da memória histórica é fundamental que se dê importância às “diferenças entre sociedades de memória essencialmente oral e sociedades de memória essencialmente escrita como também às fases de transição da oralidade à escrita” (LE GOFF, 1990, p. 369)

Esta transição é dada, inicialmente, pela imprensa que também possibilitou a conservação da memória social. O leitor possui, agora, uma imensidão de textos a

serem desvendados, formando assim, também, sua memória individual. Surgem o teatro, folhetins, poemas, posteriormente romances, registrando o contexto de uma época, sendo fiéis à história, portanto, de maneira fictícia, com “pitadas de criatividade”, já que o escritor ou qualquer outro artista é livre para criar.

Em *História, ficção e literatura* (2006), Luiz Costa Lima estuda as fronteiras entre ficção, literatura e historiografia. Segundo o autor, ficção e historiografia estão ambas relacionadas com o que acontece. Para sua comprovação, a historiografia depende tanto da consideração dos esquemas explicativos quanto de seu contexto, ou seja, é preciso um referencial. O ficcional não pretende dizer a verdade do que foi, seu critério de julgamento está na qualidade de sua construção verbal. Assumir o caráter parcial e interpretativo da verdade não significa abandonar o princípio constitutivo da historiografia - dizer do que aconteceu - mas apenas liberá-la de seus conteúdos congelados. “A ficção é necessária, incessante e variável porque, como tal, a realidade é incognoscível e nosso conhecimento sempre parcial” (COSTA LIMA, 2006, p.60). Concebida como uma forma, sem realidade, a ficção poética aponta para novos modos de organização do real.

Em *História e Memória* (1990), Jacques Le Goff constata que com base na herança histórica da querela entre antigos e modernos, a revolução industrial vai mudar radicalmente os termos da oposição no par antigo/moderno, na segunda metade do século XIX e no século XX:

Aparecem três novos polos de evolução e de conflito: na passagem do século XIX para o XX, movimentos de ordem literária, artística e religiosa reclamam-se ou são rotulados de “modernismo” – termo que marca o endurecimento, pela passagem a doutrina, de tendências modernas até então difusas; o encontro entre países desenvolvidos e países atrasados leva para fora da Europa Ocidental e dos Estados Unidos os problemas da “modernização”, que se radicalizam com a descolonização, posterior à Segunda Guerra Mundial; para concluir, no seio da aceleração da história, na área cultural ocidental, simultaneamente por arrastamento e reação, aparece um novo conceito, que se impõe no campo da criação estética, da mentalidade e dos costumes: a “modernidade” (LE GOFF, 1990, p.180).

É em meio a este contexto que nasce o romance histórico, durante o século XIX, tendo sua origem vinculada à produção literária de Walter Scott.

Rejane Ribeiro, em *Aspectos dos romances históricos tradicional e pós-moderno* (2009), traz a definição realizada por George Lukács em *O romance histórico*. Antes de tudo, ele determina o romance como um gênero inerente à classe burguesa. Para o autor, “ela está ligada à ascensão da burguesia, às novas

mudanças econômicas, sociais e políticas do momento e à conscientização das pessoas em relação à relevância da história do próprio país e do mundo (RIBEIRO, 2009, p.74)”.

Uma das características fundamentais para a existência dos romances históricos é a utilização de dados verídicos para a constituição do ambiente. Para Lukács (apud RIBEIRO, 2009), tradicionalmente eles representariam um processo apresentado:

- por meio de um universo específico generalizante, tendo como pano de fundo um ambiente histórico totalmente reconstruído;
- a ação do romance se desenvolveria num passado anterior ao presente do escritor;
- as personagens seriam tipos bem marcados, sínteses do geral;
- tanto os papéis históricos quanto os inventados poderiam figurar em primeiro plano, a depender das convicções do autor. Contudo, às figuras históricas eram relegados papéis secundários, não se constituindo isso uma dificuldade de representação autêntica, ou seja, as figuras estariam lá para ajudar a compor ou contar a história e a situar a época focalizada, agindo de acordo com a mentalidade do seu tempo;
- a figura dos marginais, apesar de ter um valor inegável, fazendo parte e ajudando a contar a história, nunca se apresenta como principal, nem determina a focalização por parte do narrador;
- a descrição detalhada de lugares e personagens seria um modo de incorporação e assimilação de dados a fim de se obter uma veracidade histórica;
- ao narrador desse tipo de escrita caberia à função de focar os detalhes a fim de apresentar e contextualizar qualquer momento histórico. (RIBEIRO, 2009, p. 75)

Ainda segundo Jacques Le Goff (1990), o tempo da narração constitui um local de observação particularmente interessante:

Harold Weinrich (1971) sublinhou a importância de se pôr em relevo este ou aquele tempo, na narração. Utilizando um estudo de De Felice (1957) sobre textos da Idade Média, chamou a atenção para *l'attacodiracconto*, distinguindo, por exemplo, um início em Foi (Houve) de um início em Era (Havia). O passado não é só passado, é também, no seu funcionamento textual, anterior a toda a exegese, portador de valores religiosos, morais, civis, etc. É o passado fabuloso do conto “Era uma vez...” ou “Naquele tempo...”, ou o passado sacralizado dos Evangelhos: “*In illo tempore...*” (LE GOFF, 1990, p. 209).

Costa Lima (2006), na última seção do livro *História, ficção e Literatura*, nos alerta para o fato de o ficcional não se limitar à literatura, nem a literatura operar apenas através do discurso ficcional. A literatura abrange gêneros ficcionais e formas discursivas não ficcionais. Conclui, então, que “a literatura é o nome

sobressalente que se reserva para os textos que não cabem nas distinções discursivas usuais” (LIMA, 2006, p.35).

Com o intuito de ilustrar respostas a perguntas anteriores, buscamos em Almeida e Delgado, esclarecimentos que pudessem saná-las. De acordo com as estudiosas, existem, por exemplo, inúmeras maneiras de expressar e/ou representar as cidades, sempre complexas e heterogêneas, através da arte, que visa retratar a alma cidadina.

Enredos afetivos a respeito do ambiente urbano são frequentes em textos literários, representam as vozes de seus habitantes e da própria cidade; cavoucam o tempo e a memória da urbe “em inter-relação, tecem uma trama complexa em que se fundem essas diversas representações e nas quais se evidenciam as fontes para a produção do conhecimento histórico sobre as próprias cidades.” (ALMEIDA; DELGADO, sem ano, p.160). De acordo com as autoras, o ambiente da cidade é extremamente fértil para se tratar o imaginário coletivo, visto que é por estar ali, inserido, que o homem expressa suas emoções, sentimentos, instintos, crenças, atitudes, promovendo inúmeras interpretações e percepções que, posteriormente, são ilustradas e traduzidas pela literatura. Com isso, ocorre o registro de épocas, resultando em rico material histórico a respeito das cidades envolvidas no enredo.

[...] A literatura memorialista se transubstancia, dessa forma, em fonte primorosa para a pesquisa do historiador, que quer dialogar com criações imaginárias de diferentes tempos sobre a vida urbana. [...] Desse modo, a literatura constrói diferentes representações que, com certeza, apresentam estreita interseção com realidades concretas da urbe, tais como: vida cotidiana; topografia; traçados de ruas, avenidas praças; ambientes urbanos; mapas afetivos; planta social; monumentos; atividades econômicas; e locais de vivência de diferentes sociabilidades, como bares, cafés, escolas, igrejas, livrarias e clubes. A literatura revela a cidade de uma forma específica, diferente de como o faz o texto histórico. Mas o diálogo entre história e literatura fornece ao historiador, além de expressivas representações sobre épocas específicas, uma variedade de registros sobre as relações das pessoas entre si e sobre as relações das pessoas com o espaço urbano no qual estão inseridas. (ALMEIDA; DELGADO, sem ano, p.160).

As autoras explicam que este diálogo entre história e literatura não é algo inédito ou novo, porém a adoção, por parte dos historiadores, como uma fonte de pesquisa, tornou-se legítima durante o século XX. “Essa abordagem também abriu perspectivas para a incorporação de novos temas, problemas, metodologias e fontes ao vasto universo que é a produção do conhecimento histórico.” (ALMEIDA;

DELGADO, sem ano, p.160). Já há alguns autores brasileiros que se dedicam na área de produção da literatura que retrata a história cultural, outros debruçam-se sobre a análise literária em sua relação com a história, o que serve de incalculável contribuição para a frutificação de interpretações e análises sobre o que Almeida e Delgado denominam “como história cultural urbana.”

O entendimento que orienta o presente texto é o de que a literatura detém um poder metafórico capaz de conferir símbolos e significados aos lugares das cidades. Além disso, fornece relevantes subsídios para o tratamento histórico, em sintonia fina, da complexa relação entre tempos específicos, imaginários e modos de vida de uma cidade. (ALMEIDA; DELGADO, sem ano, p.160)

Sob o olhar dos vanguardistas, sendo eles escritores, artistas plásticos, intelectuais, jornalistas, as cidades são cenário de lembranças pessoais e coletivas. Assim, por meio de relatos, são registradas as transformações citadinas, mergulhadas numa melancolia que visualiza a metamorfose urbana que ocorre no hoje e no futuro próximo. Por outro lado, os vanguardistas enaltecem e/ou lamentam um passado perdido. Cada alteração em detalhe que faça parte do que alimenta a vida ou especifica aquela cidade é registrado, ou seja, o aumento de movimento de pessoas e automóveis, economia, mudança espacial, público, substituição de edificações antigas por novas, entre outros.

De acordo com Beatriz Sarlo, a cidade da modernidade passa a ser pensada, simultaneamente, como condensação simbólica e material da mudança e como locus de pertencimentos, de identidades e de referências das lembranças e das tradições. (apud ALMEIDA; DELGADO, sem ano, p.160),

Almeida e Delgado relatam que os escritores, quando se referem à cidade desejada e à cidade transformada, associam-nas a uma única realidade de sonhos de transformação cosmopolita e de retenção saudosista. Dentro desta linha, é possível citar autores como Pedro Nava, Fernando Sabino, Carlos Drummond, entre outros. Estes lastimam a transformação dos costumes, da convivência e no próprio espaço físico e temporal que faziam ou ainda fazem parte do que retrata(va) determinada cidade, que constituem sua memória e identidade.

Mesmo que a cidade conserve inalterados monumentos, espaços de referências e signos dos lugares, inúmeras vezes as transformações interferem no que parece fixo. Esse movimento confere novos sentidos aos espaços urbanos e às suas destinações, transformam a arquitetura das edificações, interferem na estética e no visual de monumentos identitários e alimentam a nostalgia, que se manifesta como oposição ao novo. Nostalgia que sempre vem acompanhada por um sentimento de dóida perda de referências. (ALMEIDA; DELGADO, sem ano, p.164)

Por fim, gostaríamos de voltar o pensamento para as fronteiras entre os modos de registro daquilo que aconteceu e daquilo que é imaginado por alguém (ficção), criando novas necessidades de entendimento de como se dá o processo de escrita historiográfica e ficcional. Ficou claro que ambos, história e literatura, são artefatos verbais, de modo que as narrativas de fatos que foram observáveis e que são considerados, portanto, históricos, em seus aspectos formais são similares aos fatos narrados e que são produtos da imaginação de um narrador.

2.4 O ROMANCE HISTÓRICO NO BRASIL E NOVO ROMANCE HISTÓRICO NA AMÉRICA LATINA

Assim como na literatura europeia, nossa literatura nacional traz diversos autores imbuídos dessa historicidade no romance. Para Carlos Alexandre Baumgarten (2000) em *O novo romance histórico brasileiro*, um dos grandes pioneiros na produção de romances históricos se trata de José de Alencar:

Ao conceber *As minas de prata* (1862) e *A guerra dos mascates* (1873), o romântico brasileiro não só apontou um dos caminhos a serem observados na construção da nova nação que desejava se afirmar – atestar que a mesma possuía uma história própria e que, portanto, era distinta da antiga Metrópole – como também ancorou a literatura produzida no País numa das vertentes – a do romance histórico – que há muito vinha sendo cultivada pelas nações europeias (BAUMGARTEN, 2000, p.169).

No decorrer do tempo, há o aparecimento de um grande número de romances voltados para a recuperação e a escrita da história nacional. Ainda segundo Baumgarten (2000), têm sido observados pelos autores:

[...] de um lado, situam-se as narrativas que focalizam acontecimentos integrantes da história oficial e, por vezes, definidores da própria constituição física das fronteiras brasileiras; de outro, aquelas que promovem a revisão do percurso desenvolvido pela história literária nacional. No primeiro grupo, encontram-se obras como *A prole do corvo* (1978), de Luiz Antônio de Assis Brasil, *A estranha nação* de Rafael Mendes (1983), de Moacyr Scliar, *A cidade dos padres* (1986), de Deonísio da Silva, *Agosto* (1990), de Rubem Fonseca, entre tantas outras. No segundo, *Em liberdade* (1981), de Silviano Santiago, *Cães da Província* (1987), de Luiz Antônio de Assis Brasil, *Boca do Inferno* (1990) e *A última quimera* (1995), ambos de Ana Miranda. (BAUMGARTEN, 2000, p. 170)

Nota-se, nos últimos anos, uma excepcional proliferação de romances históricos. Em levantamento realizado por Antônio Esteves (2008), em *Considerações sobre o romance histórico (no Brasil, no limiar do século XXI)*, “enquanto de 1949 até o final da década dos 70 encontramos 52 publicações, nos anos 80, o número passa para 69 publicações, e na década de 90, chega-se à cifra de 110 publicações, beirando a média de uma publicação mensal” (ESTEVES, 2008, p. 54).

Carlos Mata Induráin (1995, p. 60) afirma que o romance histórico ocupa uma forma essencial de recuperação da memória coletiva, além de fonte de aprofundamento da liberdade. Isso possibilita ao leitor a compreensão de que as ações humanas no tempo e no espaço podem ser registradas sob diferentes formas, corroborando o ponto de vista contemporâneo de enxergar a própria história como um conjunto de verdades diferentes e não necessariamente excludentes.

De acordo com Figueiredo (1994), em fins do século XX, houve um progressivo fascínio, por parte dos autores de ficção, pela temática histórica, entretanto, foi no século seguinte que dois subgêneros narrativos voltaram a dominar o cenário literário e serem tratados com maior relevância - o romance histórico e o romance policial. Ao se discutir a respeito do romance histórico é fundamental cavocar as raízes de origem deste subgênero, observando as consideráveis transformações pelas quais passou, para tentar entender melhor o fenômeno mais recente, sobretudo o que vem ocorrendo a partir das três últimas décadas.

No momento do nascimento do romance histórico, estavam ocorrendo transformações em diversos âmbitos tais como sociais, políticas e econômicas na Europa, o que gera no homem comum um sentimento ininterrupto de mudanças com consequências diretas sobre sua própria vida.

Trata-se de um momento no qual tanto os defensores da restauração quanto os que procuram manter vivos os ideais da revolução burguesa revelam uma consciência histórica crescente e buscam fazer grandes reinterpretações do passado, seja para idealizar a Idade Média, em contraponto com as contradições e conflitos do período revolucionário, seja para dar ênfase ao progresso humano, ressaltando como passo decisivo a revolução francesa. [...]O chamado romance histórico clássico, cujo paradigma, segundo Lukács, é ditado pela obra de Walter Scott, surge, então, num contexto de profunda fé historicista: o pensamento histórico predominante se alimenta do entusiasmo com uma apreensão realista do mundo. O romance histórico integra o elenco das grandes narrativas de consolidação do sentimento nacional e, ao mesmo tempo, de legitimação do impulso universalizante do Ocidente. O século XIX foi o momento de construção da tradição européia, ou seja, de construção de imagens de um passado privilegiado que fundamentasse as atitudes culturais do presente e lançasse as bases de uma autoridade das nações do continente europeu. (FIGUEIREDO, 1994, s.n.)

A Europa passa a ser o centro da história mundial e o palco onde nasce o romance histórico clássico. Desta forma, o escritor romancista do período percorre o passado, com o intuito de “evidenciar a experiência da história como processo de evolução - o passado é, assim, a pré-história objetiva do presente e, como tal, é passível de conhecimento pelo homem.” (FIGUEIREDO, 1994, s.n.) Faz-se prudente ressaltar o quanto este subgênero teve o poder de aguçar o interesse do público leitor. Entretanto, com determinadas ocorrências durante o século XX, houve o enfraquecimento do otimismo. Como efeito, o romance histórico passa por metamorfoses e sofre a perda da crença “na possibilidade de figuração realista do passado, como passo decisivo para a compreensão e resolução dos conflitos do presente e perdendo a fé na dialética interna que garante organicamente o processo de evolução”. (FIGUEIREDO, 1994, s.n)

Neste mesmo século, na América Latina, igualmente surgiu uma literatura de fundação, de narrativas que buscavam inventar e marcar uma tradição. Contudo, a visão de história que era importada do Ocidente europeu e que tanto nos influenciou, gerava controvérsias para a compreensão da realidade das nações recém-independentes. A ilusão que existia, de uma tradição contínua, caminhava em oposição com as experiências vividas num passado relativamente recente.

A temporalidade moderna, gerada por uma lógica de encadeamento causal entre passado-presente-futuro, esbarrava com a nossa irrupção abrupta no mundo ocidental, com a difícil relação com o passado e com a impressão de que o futuro acabava sendo determinado por uma história que vinha de fora. (FIGUEIREDO, 1994, s.n)

Em leituras do romance histórico brasileiro do século XIX, é possível observar esta dificuldade em obras como *Iracema* e *O Guarani*, de José de Alencar. A narrativa romântica latino-americana, subsidiada pelos procedimentos da literatura de fundação da nacionalidade, incluindo a europeia, buscou amenizar os efeitos da conquista ibérica e criar imagens que nos deixassem próximos do modelo de civilização europeia. Com isso, houve a necessidade de lidar mais com o esquecimento do que com a memória, a fim de abraçar a diversidade que nos constitui, propondo uma particularidade única, homogênea.

Em meados do século XX e, sobretudo, na América Hispânica é que conseguimos “encontrar um romance histórico capaz de elaborar criticamente a nossa relação com a temporalidade ocidental moderna. Uma ficção narrativa que tenta construir uma nova visão da história, mais compatível com a realidade latino-americana.” (FIGUEIREDO, 1994, s.n) Em 1949, com a publicação do romance *El reino de este mundo*, do autor Alejo Carpentier, há a implantação deste movimento. O momento é propício para a criação de narrativas que retratem o panorama de história nutrido pelo Ocidente moderno.

A partir desta consciência, cria-se, para usar a expressão de Edward Said, uma "literatura de resistência" que se propõe rever as certezas universalizantes do colonizador. O que move este novo romance histórico é a vontade de reinterpretar o passado com os olhos livres das amarras conceituais criadas pela modernidade europeia no século XIX, é a consciência do poder da representação, da criação de imagens e, conseqüentemente, do poder de narrar e de sua importância na constituição das identidades das nações modernas. Daí a necessidade de releitura da história como parte do esforço de descolonização, que se realiza contra toda uma mentalidade perpetuada pelas elites locais, pelos discursos da história oficial. A narrativa histórica hispano-americana de Alejo Carpentier, Augusto Roa Bastos, Gabriel García Márquez, Carlos Fuentes e outros procura trabalhar com a multitemporalidade que nos caracteriza. Dilui os contornos entre história e lenda, problematizando o discurso racionalista e suas categorias "puras", para contemplar nossa realidade multifacetada. No lugar do tempo retilíneo, trabalha com a simultaneidade temporal, o tempo circular, o tempo mítico ou a mistura de várias concepções do tempo. Escreve-se uma anti-história que denuncia as falácias da história eufórica dos vencedores. Problematisa-se a enunciação com o intuito de relativizar verdades tidas como universais e absolutas. (FIGUEIREDO, 1994, s.n)

Tais características acercam, de certo modo, o romance histórico hispano-americano chamando de "romance de resistência" por Figueiredo e Linda Hutcheon chama de "metaficção historiográfica" citado anteriormente. Esses subgênero aparece como uma contestação da própria história e identidade de um povo colonizado e/ou fortemente influenciado por outras nações:

A consciência manifesta nos romances históricos de resistência é de que somos o Outro de uma modernidade que teve a Europa como centro e, por isso, fomos negados e obrigados a seguir um processo de modernização compulsória que nem sempre respeitou as necessidades internas de cada país. Esta consciência não implica uma crítica que se possa rotular apressadamente de "pós-moderna", ainda que antecipe algumas questões que serão retomadas pelo chamado pensamento pós-moderno. Mas as diferenças são profundas, sendo a principal delas o fato de essa crítica latino-americana articular-se em diálogo com o projeto utópico de construção de um futuro melhor, ainda que, cada vez mais, a crença neste futuro seja abalada e a utopia torne-se, como diz Carlos Fuentes, a pedra mais pesada de nossos empenhos de Sísifo. (FIGUEIREDO, 1994, s.n)

Em nosso país, mesmo com o pioneirismo do modernismo na década de 20 e a publicação de obras críticas como a de Oswald de Andrade e do romance *Macunaíma*, de Mário de Andrade, a revisão do passado com propósitos descolonizadores não germinou de maneira frutífera. Obras como *Quarup*, de Antônio Callado, *Incidente em Antares*, de Érico Veríssimo, *Viva o povo brasileiro*, de João Ubaldo Ribeiro, e *A casca da serpente*, de J.J. Veiga, visam apresentar releituras do passado, realizam “a crítica da modernização excludente de que fomos vítimas e relativizando certezas do racionalismo ocidental.” (FIGUEIREDO, 1994, s.n) Mas o que se vê expandir em nosso país, nas três últimas décadas, são as narrativas de ficção histórica, todavia, repletas de características distintas daquelas apontadas nos romances tidos como de resistência. “Obras como *Galvez*, o *Imperador do Acre*, de Márcio Souza, *O Boca do Inferno*, de Ana Miranda, *O Chalaça*, de José Roberto Torero, *Agosto*, de Rubem Fonseca, e outras constituem um novo tipo de romances históricos.” (FIGUEIREDO, 1994, s.n). Fleck (2008), descreve que o Romance Histórico foi de fundamental contribuição para movimentos relevantes dentro do próprio Movimento Romântico do século XIX, trazendo riquezas à literatura. Caracteriza-o como sendo “um modelo de narrativa que conjuga elementos ficcionais com eventos históricos, explorado de forma nova e consciente por Walter Scott, em sua obra *Ivanhoé* (1819), que possibilitou, inclusive, renovar o próprio romance.” (FLECK, 2008, p.150)

O romance histórico clássico era fruto de uma grande fé na história enquanto processo universal de desenvolvimento direcionado para um fim ótimo e se alimentava da crença na possibilidade de um conhecimento objetivo do passado. O romance histórico de resistência voltou-se contra a visão universalizante da história segundo um paradigma ocidental, denunciando as falácias desse discurso tido como científico, mas, ao tentar criar uma outra história, se contrapondo à versão oficial, revelou também, de certa forma, uma crença na história, não mais como verdade única mas como conflito de versões no qual cabe afirmar a visão dos vencidos. Ao travar uma luta contra o esquecimento promovido pelo poder e fazer emergir os aspectos do passado que haviam sido silenciados pelas representações oficiais, é ainda a história que sai engrandecida - mas uma outra história, que uma vez resgatada, tem em si um potencial utópico. (FIGUEIREDO, 1994, s.n)

Figueiredo busca descrever um terceiro tipo de romance histórico em que essa tensão que marca o romance histórico de resistência deixa de ser central ou mesmo desaparece. A história do Brasil aparece em romance folhetim e, às vezes, em rodapé dos jornais. Parte-se do princípio de que, se tudo são versões, o autor possui liberdade de expor a sua própria versão e/ou visão, exercitando apenas a imaginação ou debruçando-se em pesquisas documentais que embasam o enredo. Este pensamento vai ao encontro de Lukács (2000) e Fleck (2008) de que não se trata de reviver o passado simplesmente pelo fato de revivê-lo, mas sim no sentido de recriar o comportamento dos seres humanos que atuaram nos fatos que configuram este passado, isso é possível confirmar pelas palavras de Figueiredo um pouco mais abaixo. Figueiredo esclarece ainda:

A versão ficcional pode se constituir pelo viés do humor, desconstruindo a "grandiosidade" dos gestos consagrados pela história oficial, para oferecer ao leitor cenas dos bastidores, segredos de alcova, mexericos de antigamente. O humor, nesse caso, não é o instrumento através do qual se criticam alguns aspectos do passado em nome de um projeto futuro - e, sim, uma forma de preencher o espaço vazio deixado pela ausência de projeto e, por isso, sua ação corrosiva não tem um alvo determinado, atingindo a tudo e a todos. É o que ocorre, por exemplo, em obras como Galvez, Imperador do Acre, O Chalaça e, no cinema, Carlota Joaquina, Imperatriz do Brasil, de Carla Camurati, as quais se aproximam pela maneira como veem a história, independente das diferenças de valor estético entre elas. Outras obras, como O Boca do Inferno, trabalham com a crítica de costumes, trazendo à luz aspectos dissolutos da vida privada, motivações mesquinhas que pautam as ações dos poderosos, mas mantêm um nível de heroização de alguns personagens históricos, cuja biografia, reproduzida no romance, desperta a curiosidade do leitor. (FIGUEIREDO, 1994, s.n)

Ainda de acordo com a autora, o romance histórico "pós-moderno" usufrui da falta de possibilidade de conhecer o passado de forma objetiva, empregando-o como um provedor de temas para a ficção. Entretanto, há uma centralização temática, em

especial, nas singularidades de hábitos e costumes presentes na vida particular de alguns personagens históricos. Figueiredo comenta que enquanto as questões voltadas à religião estão adormecidas, a atenção dos escritores volta-se para estes "grandes homens" e suas atitudes. Assim, cita o romance *O Chalaça*, de José Roberto Torero, em que a vida de D. Pedro I é descrita sob o olhar do secretário particular, Gomes da Silva.

Conforme os estudos realizados por Fleck (2008), o romance histórico possui uma predisposição popular, pois neste subgênero “parece existir um acordo entre autores e público que compartilham jogos de fantasia, vacilando entre testemunhos de caráter verídico e a ficção.” (FLECK, 2008, p.150) Estas características motivam o leitor a voltar o olhar para o passado com uma nova perspectiva, o que o leva a conhecer aspectos obscuros ou ignorados pelas crônicas oficiais e também crônicas marginalizadas pelos relatos precedentes.

Com base em pesquisas realizadas por Márquez Rodríguez, Fleck nos traz o esquema estrutural de quase todos os romances históricos de Scott, visto ser a mesma seguida pelos seus seguidores imediatos:

- 1- Presença de um “pano de fundo” cuja ambientação é feita com base em um período histórico real, mais ou menos distante do tempo do romancista. Este “pano de fundo” é constituído de um rigoroso caráter histórico, apresentando figuras históricas bem conhecidas cujos nomes autênticos são mantidos, os quais agem segundo as normas de sua época, conservando traços físicos, emocionais e psicológicos que lhe foram concebidos pelo discurso histórico e agindo sempre em situações historicamente comprovadas.
- 2- Ao “pano de fundo” se sobrepõe uma trama ficcional na qual personagens e ações artisticamente compostos, mas que se ajustam às características de existência comum dados por aqueles da época real do “pano de fundo”, vivenciam suas aventuras que são o centro da narrativa. Desta forma, estes seres ficcionais não ocasionam nenhuma estranheza ao leitor já que seus valores e demais não se diferenciam daqueles reais do ambiente e da atmosfera histórica aí reproduzida, impossibilitando, deste modo, uma separação simples entre ambas categorias de personagens envolvidos no enredo da obra.
- 3- Via de regra e mantendo-se dentro dos padrões e princípios da escola romântica, a grande maioria das obras de Scott e de seus sucessores, apresenta, nessa trama ficcional em primeiro plano, uma história de amor problemática, cujo desfecho pode ser tanto feliz quanto trágico.
- 4- A trama ficcional é o componente essencial da obra e nela se concentra a atenção tanto do autor como do leitor. O contexto histórico real constitui somente “pano de fundo”, não significando isso que não tinha qualquer valor já que nele é que se encontram configurados todos os elementos fundamentais que determinam o tempo e o espaço, o ambiente e a atmosfera da obra. É do enfrentamento entre os personagens principais, de caráter ficcional, e dos secundários, históricos e de extração real, que se originam alguns dos argumentos fundamentais da diégese e, assim, estes possibilitam a análise dos comportamentos tanto de uns quanto de outros. (FLECK, 2007, p.150-151)

Mas, em 1826, os laços fortes com este padrão posto por Scott começam a se quebrar, ainda no Romantismo, quando Alfred de Vigny publicou *Cinq Mars* e, indo de encontro com romances de Scott, ou seja, a ação principal era constituída por fatos históricos que não se tratavam apenas de pano de fundo, localizando o fictício em segundo plano. Esta ruptura estabelecida por Alfred de Vigny pode ser observada no romance histórico latino-americano desde as suas origens. A partir de então, outras alterações neste subgênero foram ocorrendo. Victor Hugo, por exemplo, acrescenta às suas obras a coletividade, assim, por vezes, o povo aparece agindo como protagonista e não mais heróis isolados.

Neste sentido, o primeiro romance histórico latino-americano, *Xicotécatl*, de autor anônimo, é publicado no mesmo ano em que de Vigny publica a sua obra acima referida. É, pois, interessante observar que ambas apresentam uma estrutura que destoa do modelo scottiano. Em *Xicotécatl* o núcleo central também se assenta em personagens e episódios históricos reais e traz as figuras de Hernán Cortés e Malinche como protagonistas. Reconta a história do encontro de dois mundos, na qual se exaltam os tlaxcaltecas e os espanhóis são severamente denunciados, tema que seguirá repetindo-se largamente no romance latino-americano. Este primeiro romance histórico hispano-americano, volta-se para a valorização da cultura oral que não desaparece quando os nativos americanos adquirem o domínio da linguagem escrita. Assim, na trama novelesca, o jovem *Xicotécatl*, aprendeu dentro da cultura oral de seu povo, especialmente de seu pai, o suficiente para desempenhar um papel fundamental nos episódios da conquista do México, efetuada por Hernán Cortés e Malinche, com quem divide o espaço protagônico da obra. (FLECK, 2008, p.151)

O Romance histórico foi absorvendo outras características, sofrendo um processo metamórfico, como a reconstrução minuciosa de uma época passada por Flaubert ou a mescla de história e ficção realizada por Tolstoi em *Guerra e paz*, mas de acordo com Fleck (2008), todas as modalidades que o romance histórico conheceu na Europa foram igualmente exploradas em território americano. Em nosso continente, o Romance Histórico foi muito bem recebido pelos literatos e adquiriu uma força de expressão nunca vista em outros territórios. “Suas características peculiares conheceram também os processos de simbiose e hibridez, típicos de nossa cultura.” (FLECK, 2008, p.154) Aqui adquiriu características peculiares e não mais seguiram-se estruturas ou padrões pré-estabelecidos. O autor esclarece:

As rupturas que aqui se deram são, em parte, também consequência do tipo de história que nós vivemos. Há pouco mais de meio milênio fomos descobertos pelos europeus que anos mais tarde nos colonizaram. A nossa história passa, então, a ser escrita por eles, descobridores e colonizadores, em sua grande maioria, com o seu modo de ver, sentir, analisar e registrar. Neste contexto o romance histórico tradicional ou mesmo aquele com certas rupturas que apareceu na Europa, não perduraria por muito tempo. (FLECK, 2008, p.154)

E completa:

[...] tais expressões romanescas contemporâneas já não mais se preocupam em estabelecer dissensões com o discurso histórico oficial e, nas novas perspectivas sob as quais reelaboram o passado, percebem-se suas intenções de, junto com a história, recuperar o passado, incluindo em sua reconstituição também o que não foi ou aquilo que poderia ter sido. Tal atitude fica demonstrada em seu laborioso e imenso acervo documental que chega a se sobrepor ao nível ficcional e, a preferência por personagens históricos bem conhecidos em primeiro plano, como protagonistas das obras, possibilita uma profunda rede intertextual de conhecimentos prévios que, entre outros aspectos, acabam questionando o próprio fazer histórico, além do fazer literário. (FLECK, 2008, p.154)

Resumidamente, para Jameson (2007), o romance histórico desempenha um papel de oposição entre um plano público ou histórico; cabem aí os costumes, política, lideranças, acontecimentos, entre outros e uma expectativa individual, caracterizando os personagens. Assim como os autores já citados, adere à ideia de que o romance histórico consiste na maestria com que essa interseção é representada e de forma única para cada enredo. E completa:

[...]Parece-me que é a forma narrativa desse evento primordial ou axial que deve estar presente ou ser recriada, no romance histórico para que ele se torne histórico no sentido genérico. Ademais, dadas as restrições e os limites da representação narrativa, esse evento terá de figurar mais na qualidade de uma irrupção coletiva que de data de nascimento de algo como um movimento religioso ou político: deve, de algum modo, estar presente em carne e osso e pela multiplicidade mesma de seus participantes representar alegoricamente aquilo que transcende a existência individual. [...] O romance histórico não deve mostrar nem existências individuais nem acontecimentos históricos, mas a interseção de ambos: o evento precisa trespassar e transfixar de um só golpe o tempo existencial dos indivíduos e seus destinos (JAMESON, 2007, s.n.)

Afunilando nossos estudos, com foco nas produções em nosso país, mais recentemente, nos primeiros anos da década de 1970, o reaparecimento das narrativas históricas, no cenário cultural literário brasileiro, foi protuberante diante do público leitor que, apesar de não muito significativa numericamente, foi relevante –

embora tais romances não tenham, efetivamente, sido rotulados como romance histórico. Durante o período da ditadura militar, foram redigidos romances que supriam a necessidade da resistência de chamada esquerda frente às circunstâncias opressoras da então direita. No entanto, segundo o pesquisador Antônio Esteves, chegou-se a 38 romances históricos nesse período, publicados entre os anos de 1970 a 1980. Até hoje, um romance como *Incidente em Antares* (1973), publicado no governo político ditatorial do General Médici, não tem unanimidade nas opiniões a respeito de merecer o rótulo de ser ou não ser um romance histórico de fato. A grande carga regionalista do romance de Érico Veríssimo exige do leitor um conhecimento abrangente da cultura gaúcha e esse enfoque regional direciona a análise de alguns pesquisadores literários.

Nesse sentido, valem algumas considerações quanto à expansão regionalista e o que analisam os pesquisadores da literatura a esse respeito. Quando o regionalismo se afirmou, o direcionamento histórico deixa a cena, pois, quando isso ocorre, a inspiração de atitude histórica cede lugar a um maior cuidado de carácter sociológico. Ao final dos anos oitocentos, as expressões nativas e populares, o simbolismo, as imagens e tipos regionais já interessam menos como mito ou história e mais pela intrínseca carga de conflitos sociais ou morais que possam significar. Os temas vão se redefinindo acerca de fenômenos climáticos, mudanças econômicas, incivilidade e isolamento, solidão dos tipos humanos das campanhas ou dos sertões. A estatura do protagonista, embora ainda recorde a personagem heroica, própria do romantismo, em tudo o mais se move por uma lógica naturalista. Um tipo de herói regionalista, quase épico, posicionando-se em luta contra o próprio destino, determinado pelas forças sociais que o envolvem. Contudo, a forma com que se apresenta uma sociedade num dado momento, estratificado no tempo, ainda que como cenário para um enredo no qual a personagem ganha extratos heroicos, contará aos seus mais ávidos e atentos leitores algo de histórico, mesmo que em nuances mais brandas, os mais atentos sempre o perceberão e associarão com o que já sabem como história do Brasil, por exemplo.

O ressurgimento do romance histórico no Brasil movimenta o cenário cultural brasileiro após o lançamento de *Imperador do Acre* (1976), de M. S. Galvez, *Mad Maria* (1980), entre outros títulos os quais compõem a tessitura romanesca, como Antônio Roberto Esteves, crítico literário, ressalta. A publicação de títulos como esses, que tinham como pano de fundo a História, fez com que os hábitos dos

leitores se modificassem. Foram 71 as narrativas históricas publicadas só na década de 1980, segundo levantamento feito por Esteves (2008, p. 252-253). Entre essas publicações encontra-se o livro *Boca do Inferno* (1990), da escritora cearense Ana Miranda, no qual a escritora ressalta episódios de personagens importantes do cenário político e social do Brasil no século XVII. Para Dimas, esse período relativamente recente e de retomada do romance histórico brasileiro, reconstruiu de forma mítica um passado nebuloso, revigorando uma forma da narrativa de que não ultrapassa o experimentalismo literário.

Chega-se a um momento em que era possível perceber as mudanças em relação ao direcionamento literário a partir da defesa de que a literatura não precisava mais centrar-se nos costumes ásperos de um passado remoto, nem depender do apelo de agentes exteriores e paisagens exóticas ou peculiares. A literatura tomava corpo além do regionalismo, do romantismo heroico. Agora, o escritor assumia o seu tempo, seu papel enquanto personagem integrante de um momento, seus sentimentos íntimos em relação a sua sociedade e a sua pátria, para além dos fatores climáticos, das poucas palavras e da incapacidade de expressão de alguns homens de um passado relativamente recente. Para Machado, nacionalismo, agora, denota comprometimento com o presente:

Não há dúvida que uma literatura, sobretudo uma literatura nascente, deve principalmente alimentar-se dos assuntos que lhe oferece a região, mas não estabeleçamos doutrinas tão absolutas que a empobrecam. O que se deve exigir do escritor antes de tudo, é certo sentimento íntimo, que o torne homem do seu tempo e do seu país, ainda quando se trate de assuntos remotos no tempo e no espaço (ASSIS, 2004, v. 3, p. 804).

Machado, no fundo, salientava o amadurecimento a que chegava à literatura brasileira ao valorizar o presente, deixando de submeter as obras literárias nacionais aos heróis mitológicos e simbólicos de até então. Não mais precisávamos nos diferenciar das outras literaturas recorrendo à imagem de nossos símbolos e mitos. Na visão machadiana, o agora, o que era atual, presente e recorrente entre as pessoas reais e cotidianas pintavam a aquarela literária que nesse momento habitava em nós mesmos. A história tem mais valor quando incorporada ao presente, quando, transformada em uma forma de compreender, é submetida ao corpo mesmo dos assuntos, que, assim, para sua narração, não precisam necessariamente referi-la diretamente.

No entanto, é possível classificar uma obra dentro do contexto da literatura histórica pela apropriação que seu autor faz de fatos, personagens e ambientes históricos para construção de sua narrativa. No Brasil, um expoente dessa narrativa literária histórica é a escritora Ana Miranda. Não seria prudente falar em literatura histórica brasileira sem mencioná-la, pois, ao observar o modo como a escritora se apropria da história e dos fatos histórico-literários para construir suas narrativas ficcionais e sua evidente afinidade com a literatura brasileira, percebe-se seu gesto criativo semelhante ao de um cronista da historiografia nacional. Sua escrita é o ponto de intersecção entre ficção e história. A língua literária de Miranda é um conjunto híbrido, em que literatura e história mantêm um colóquio fecundante.

É fato a importância em se chamar atenção para a discussão sobre do romance histórico brasileiro, inclusive os que nasceram na atualidade, revitalizando esse seguimento tão importante para a cultura nacional. O discurso ou a linguagem literária, enquanto acervo de saber, intertextual, são capazes de fazer o leitor e, também, o pesquisador mergulhar em uma atmosfera temporal e providenciando um redescobrir de uma nova ou outra dimensão histórica. As múltiplas vozes ou os diferentes enunciados que se manifestam nesse tipo de discurso, o literário, solidificam novas instâncias da palavra, dando corpo à diversidade que constrói e movimenta o tão importante tempo e espaço no romance. Estudar o romance pelo viés histórico, bem como através de uma perspectiva não narrativa da literatura, permite que o passado seja vivenciado como passado, porém no presente, invadindo o espaçamento temporal mais próximo, criando pontos de sincronia. Por isso, um escritor, no caso Ana Miranda, poderia ser avistado, como uma colunista e a história contada no romance, por sua vez, como o resultado de atitudes mentais de sujeitos convivendo em determinadas épocas e entre momentos históricos distintos.

É compreensível a amplitude que esse o estudo do Romance Histórico tomou nos últimos anos através das múltiplas abordagens de estudos, que o problematizaram, mas que ainda é um assunto tão complexo e polêmico que por excelência até então não se confirmou nas suas múltiplas leituras. Fato é que somos todos leitores e/ou pesquisadores e, ao nos depararmos com obras de discurso fundamentado em nossa história, em um dado momento, por personagens públicos ou não, referenciados ontem ou hoje por escritores como Machado de Assis, Ana Miranda entre outros, percebemos a riqueza deste estudo.

3 BOCA DO INFERNO DE ANA MIRANDA – INTERTEXTUALIDADE E INTERDISCURSIVIDADE

Dissertar a respeito de Ana Miranda não é uma novidade, entretanto, nosso intuito é realizar um trabalho descritivo dos estudos que já existem a respeito das obras da autora.

Em 2003, Eunice de Moraes defendeu sua dissertação de mestrado intitulada *Ficção e História no Romance Boca do Inferno*, pela Universidade Federal do Paraná. O intuito de seu estudo foi o de estudar o cruzamento discursivo da história e da ficção. Para tanto, levou em consideração que a definição trazida pelo estudioso Georg Lukács é insuficiente para traduzir e explicar ou demarcar todas as características dos romances históricos contemporâneos. Isto nós também demonstramos no decorrer de nosso trabalho, visto que nos subsidiamos em outros pesquisadores. Por esta razão, Moraes empregou uma análise do romance, embasada em definições que:

[...] visam destituir a proposta de Lukács, mas sem ignorar sua importância fundadora. Nos envolvemos, assim, em duas propostas: a de Seymour Menton que denomina a ficção histórica contemporânea de "novo romance histórico" e a de Linda Hutcheon, a qual damos maior ênfase e que define uma "poética do pós modernismo", caracterizando e denominando um tipo de produção contemporânea voltada para o tema histórico como "metaficção historiográfica. (MORAIS, 2003)

De acordo com Moraes, a proposta de Seymour Menton pareceu-lhe um tanto quanto limitada, quando expõe determinados critérios para enquadrar uma tipologia textual. Por outro lado, utilizou-se de sua tentativa de caracterização e justificativa para esta inclinação. Assim, desenvolveu uma análise do romance *Boca do inferno*, introduzindo-o nas seis características apresentadas como fundamentais para o "novo romance histórico". A autora não se diz satisfeita com esta análise, pois acredita ser insuficiente, explica que o romance de Miranda permanece exposto e disposto a novos questionamentos, e estaria "engessada" dentro do limite de seis características.

A caracterização do Boca do Inferno como metaficção historiográfica possibilitou esta visão ampla sobre o romance, pois permite considerar e desenvolver tanto as questões relacionadas às diferenças, quanto às semelhanças discursivas entre a história e a ficção. (MORAIS, 2003)

Ainda nas palavras da autora:

Para Morais, o que se apresenta a partir da "poética do pós-modernismo" de Hutcheon é o Boca do Inferno como um entre-lugar discursivo, onde o leitor não se fixa nem no que Walter Mignolo chama de "convenção de ficcionalidade", nem na "convenção de veracidade". Assim, o romance constitui um discurso flutuante entre estas duas convenções e questiona tanto a narrativa da história quanto a narrativa ficcional. (MORAIS, 2003)

Morais explica que há em *Boca do Inferno* uma síntese do Brasil do presente associada a um Brasil do passado. Uma ideia de que o domínio econômico e cultural de nosso país permanece em mãos impróprias e não do legítimo brasileiro. A ideia de colônia foi transformada, entretanto, ainda permanece viva em nosso solo. Existe no coração do brasileiro o sentimento de colonizado, "mas não continuamos como Gregório de Matos, com um pé lá e outro cá, temos agora os dois pés no Brasil, porém os sapatos ainda são importados." (MORAIS, 2003) Morais, defende que a maior qualidade do romance está na tentativa de formar uma identidade brasileira, ao mesmo tempo que propõe a sua desintegração. A autora esclarece que romance nada mais é que o resultado de sentimentos presentes em uma determinada época. "[...] o romance publicado em 1989 por Ana Miranda, parece unir o que W.Mignolo considera como uma necessidade humana de "conservar e transmitir o passado" a uma necessidade de "projetar sua energia criativa em diferentes formas." (MORAIS, 2003)

No ano de 2006, *Desmundo* foi foco de estudo de Allan Valenza da Silveira, discente do curso de História da Universidade Federal do Paraná, tendo sido sua monografia intitulada *O romance Desmundo, de Ana Miranda – entre a Literatura e a História*. Sua intenção foi a de estudar a relação entre Literatura e História dentro do gênero romance, direcionando, especialmente, ao romance histórico, haja visto que este carrega um discurso histórico e nos transporta ao passado por meio da linguagem literária, representando o contexto de uma época. Silveira desenvolveu pesquisas históricas no que tange as teorias que interrelacionam as duas disciplinas citadas acima. Para tanto, recorreu ao estudo da linguagem literária do século XIX, quando surge o romance histórico. Curvou-se sobre investigações de Georg Lukács

ponto crucial para o estudo da linguagem e da forma de incorporação da história no discurso literário, sempre destacando qual o conceito de História estaria presente nestes textos. Para abordar a relação entre História e Literatura de modo contemporâneo, Silveira recorreu aos estudos de Seymour Menton, sobre o novo romance histórico latinoamericano e de Linda Hutcheon, sobre a metaficção historiográfica. O mesmo ocorre com outros estudiosos que se metem a desvendar as obras de Miranda. Portanto, buscou investigar e identificar em *Desmundo*:

como se dá o processo de refiguração do passado ao incorporar o discurso histórico sobre o início da colonização do território brasileiro, trabalhando com elementos canônicos de nosso imaginário sobre o passado, retirados de estudos clássicos e de documentos de época, ao mesmo tempo em que esses elementos são subvertidos no discurso literário. [...] No tocante ao romance histórico, narrativa que incorpora o passado como matéria essencial à sua estrutura, e que mantém relações mais intrínsecas com a produção do conhecimento histórico, a noção do que é história tem mudado de forma substancial no decorrer do tempo, desde que essa forma de narrar passou a ser mais difundida na literatura. (SILVEIRA, 2006)

Conforme Silveira, *Desmundo* enquadra-se na linhagem do novo romance histórico, já explicado em capítulo anterior. Justifica-se que neste livro, encontramos a subversão dos cânones sobre a história colonial brasileira, em especial do primeiro século da colonização.

Em todo o romance, diversos discursos canônicos sobre o que era o Brasil no século XVI são incorporados e narrados como se fossem fatos comuns da vida cotidiana das pessoas que vivem na cidade litorânea onde se passa a história [...] (SILVEIRA, p.47, 2006).

O autor finaliza sua monografia com uma observação crítica no que distingue História e Romance Histórico, que convém destacar. Vejamos:

Entretanto, o que deve ficar claro, ao trabalhar com uma produção que usa a história como foco, é qual a postura que cada um, o ficcionista e o historiador, possui sobre a abordagem do passado. O historiador, ao falar sobre o passado, está subjugado ao crivo da verdade, da necessidade de comprovação. Já o ficcionista, pode se apropriar do passado e, sobre ele, produzir uma história possível, mesmo que ela apresente questionamentos sobre as lacunas do estudo histórico, uma vez que o ficcionista não compartilha da mesma postura do historiador sobre a verdade. Por isso que, antes de um romance ser histórico, ele precisa possuir uma unidade interna coerente e convincente para, depois, poder ser colocado sob o crivo de uma realidade externa a ele, a realidade histórica. (SILVEIRA, 2006, p.47)

Em 2008, na Universidade Federal Fluminense, por exemplo, pelo Instituto de Letras, Ivete Monteiro de Azevedo, escreveu *A Expressão do Tempo no Romance Histórico: um estudo em Boca do Inferno de Ana Miranda*, sendo esta sua tese de doutorado. Azevedo enfoca a temporalidade verbal na obra de Miranda e sua projeção discursiva dentro do romance, para tanto, utilizou-se da teoria discursiva da temporalização. Desta forma, a autora estabelece uma interface entre o Romance Histórico e a História. Realiza uma análise da instalação do tempo no enunciado, a demarcação dos intervalos do tempo em que se situa o fato expresso por determinado verbo, verificando, assim, simultaneidade, anterioridade e posterioridade. Além disso, há o olhar voltado para correlação entre tempo verbal, posicionamento enunciativo e voz enunciativa. Azevedo busca compreender em *Boca do Inferno*, a relação entre autoridade e objetividade do discurso histórico. Segundo a doutora, este Romance apresenta uma ambivalência construtiva, visto que ao mesmo tempo que é tão similar a uma narrativa bibliográfica, quanto à narrativa histórica. Com isso, há o estabelecimento de uma duplicidade entre o discurso da ficção e o da História. Para Azevedo, “Um dos resultados mais relevantes é a constatação de uma estrutura truncada da temporalidade verbal entre o pretérito perfeito e o imperfeito, tempos que, habitualmente, expressam o mundo narrado.” Para ela, tal fato gera uma “ruptura” proposital, pois se trata de uma estratégia argumentativa de Miranda, que “provoca em um mesmo segmento narrativo um deslocamento do ponto de vista do narrador-historiador, codificado pelo pretérito perfeito, para aquele narrador onisciente intruso, codificado pelo pretérito imperfeito narrativo.” Desta maneira, o narrador realiza comentários subjetivos, sob o seu ponto de vista e, de forma satírica, narra a respeito dos costumes baianos existentes na época.

Nas palavras da autora:

O confronto entre as questões fundadoras e os resultados obtidos através do levantamento, por amostragem, dos intróitos, dos capítulos/subcapítulos e do epílogo, permitiu-nos demonstrar que:

- no jogo de interferências entre os tempos do narrador e os tempos dos personagens, ou seja, do posicionamento ou ponto de vista da narração, a figura de um narrador distanciado e neutro se sobressaiu, no intuito de se transverter para o leitor como um narrador-historiador;
- na estrutura composicional do romance, a situação comunicativa mais freqüente foi a do mundo narrado, em face da categorização dos verbos prototípicos da modalidade narrativa; nos intróitos, o pretérito imperfeito narrativo preponderou e, nos capítulos/subcapítulos e no epílogo, o pretérito perfeito;
- na configuração dos momentos estruturais constitutivos do sistema temporal, em função do papel prototípico do pretérito imperfeito e do perfeito como tempos do narrar, a anterioridade prevaleceu na situação comunicativa, sinalizando ações pontuais, no modo *realis*;
- na organização da progressão temática, o tempo verbal predominante nos intróitos foi o pretérito imperfeito, inserido em seqüências descritivas, o tipo mais marcante de inscrição espaço-temporal. Já nos capítulos/subcapítulos e no epílogo, o tempo verbal mais freqüente foi o pretérito perfeito, inserido em seqüências narrativas, espaço prototípico das ações das personagens na trama narrativa;
- no posicionamento enunciativo, a mensuração do grau de envolvimento do narrador foi codificada através de enunciados não-embreados, refletindo tendência de distanciamento e imparcialidade por parte do narrador, uma das características do romance histórico, herdada do discurso da História;
- na codificação do tempo e modo verbal, o modo *realis*, factual, codificado pelo pretérito perfeito, foi o mais marcante, conferindo um teor de verossimilhança na obra *Boca do Inferno*, teor este que, no entanto, se cinde entre o pretendido rigor historiográfico, patente na indisfarçável pesquisa em que se assenta a obra e a paródia intertextual da metaficcão historiográfica, o pastiche;
- na codificação das vozes enunciativas das personagens, o discurso indireto em segmentos de relato de acontecimento, próprios da fala do narrador, foi o mais recorrente;
- na ambivalência constitutiva entre a temporalidade narrativa ficcional (ponto de vista e voz enunciativa) e a temporalidade histórica (tempo dos acontecimentos, congelado na história), observou-se uma estrutura truncada da temporalidade verbal entre o pretérito perfeito e o imperfeito, tempos que habitualmente expressam o mundo narrado; tal ruptura, reflexo dessa ambivalência, instaurou uma estratégia argumentativa intencional, provocando, em um mesmo segmento narrativo, um deslocamento do ponto de vista do narrador-historiador, codificado pelo pretérito perfeito, para aquele do narrador onisciente intruso, codificado pelo pretérito imperfeito narrativo: assim transvertido, pôde o narrador tecer comentários subjetivo-avaliativos, permeados por um tom satírico, sobre os costumes da época e sobre a cidade de Salvador, seus desmandos e sua devassidão. (AZEVEDO, 2008)

No mesmo ano, novamente *Desmundo* serve de *corpus* para estudo. Flavio Henrique Menezes da Silva, aluno da Universidade Federal da Paraíba, defendeu sua dissertação intitulada *Desmundo, de Ana Miranda: a reconstrução ficcional da história do Brasil colonial*. Seus olhos estavam voltados para as relações entre o fato e a ficção, por meio de uma leitura embasada nas teorias pós-coloniais e sobre o

gênero narrativo, assim como também destacar a representação do sujeito feminino em *Desmundo*, o qual ilustra a vinda de jovens virgens portuguesas para as terras brasileiras no período de colonização.

São observadas não só as fronteiras entre a história e a literatura, já que a autora se utiliza de um contexto histórico demarcado, mas também a representação da personagem Oribela, marcando o pólo feminino do sistema de gênero que aparece ao longo do romance. (SILVA, 2008)

O autor visa investigar de que maneira Miranda, através da voz narrativa, representa o feminino nesse contexto histórico dos primeiros anos do Brasil colônia e de que forma a história é apresentada sob novos ângulos, por uma mulher e escritora brasileira contemporânea. Silva defende, ainda, que:

A leitura de um romance como *Desmundo* permite ao leitor conhecer ou reconhecer, um momento fundamental da história do Brasil; mas tal reconhecimento se dá de maneira crítica e reflexiva. É como aprender um pouco mais da história e, ao mesmo tempo, questionar aquilo que já sabíamos sobre ela, olhando para um passado já nem tão afastado, já que a ficção nos proporciona uma possibilidade de ver mais intimamente o passado recriado, através de personagens e enredos que nos envolvem e com os quais nos identificamos. [...] Acreditamos que um dos maiores desafios que Miranda nos apresenta é narrar o mundo colonial sob o ponto de vista de uma mulher, o que representaria uma ruptura com os paradigmas de representação da história da época. Oribela narra os fatos, acrescentando a eles seus questionamentos, suas dúvidas, suas expectativas, suas discordâncias. (SILVA, 2008, p.86)

Assim, de acordo com Silva, o leitor é instigado a questionar e a interessar-se pela história de nossas origens enquanto nação, assim como também dos protagonistas envolvidos nesta história, com o intuito de compreender o passado e, por que não reconhecer os efeitos colaterais na contemporaneidade?

Mais recentemente, em 2013, Berttoni Cláudio Licarião produz uma dissertação pela Universidade Federal de Minas Gerais a respeito da obra *Dias e Dias de Ana Miranda, Dias e Dias: A Escrita em Palimpsesto de Ana Miranda*.

3.1 BOCA DO INFERNO

O Livro *Boca do Inferno*, escrito por Ana Miranda em 1989, trata-se de um Romance histórico que, sucintamente, espelha a Bahia do século XVI, relata os acontecimentos acerca do assassinato do alcaide-mor Francisco de Teles Menezes

e as tentativas do governador Antônio de Souza, o Braço de Prata, de incriminar o padre jesuíta Antônio Vieira.

Na introdução, o poeta Gregório de Matos, que dá nome ao livro, por meio do apelido pelo qual era conhecido, descreve a cidade e seus costumes, a rotina dos fiéis que chegavam à igreja trazendo consigo seus rosários e devocionais e entravam fazendo o sinal da cruz, acompanhados por seus escravos que ficavam do lado de fora, alguns em silêncio, outros fazendo algazarra. As mulheres trajavam roupas de mangas a volá, broches, brincos e saias bufantes. Bêbados caídos na sarjeta faziam parte da paisagem. Havia todo tipo de gente vivendo na cidade e a cada dia saltavam mais no cais da colônia: pessoas que estavam fugindo de seu país por terem cometido crimes, pobres sem condições de se sustentar buscando uma vida melhor, ambiciosos, aventureiros, ingênuos, desonestos, desesperançados, entre outros. Mesmo dentro da igreja, os homens mantinham-se armados de espadas e outros apetrechos, pois já não havia mais costume de enforcar os ladrões, falsários e, menos ainda, os maldizentes. O perigo era constante. Os negros fugidos ficavam à espreita e não perdoavam nem os padres, bispos ou arcebispos. E por que deveriam? A qualquer hora, qualquer um poderia ser assaltado em alguma viela. A cobiça por dinheiro e a inveja era algo comum. Todos queriam ver seus próprios patrícios arruinados, pobres ou mortos numa luta qualquer. Havia muitas prostitutas, mulatas e negras viçosas, devassas das quais Gregório de Matos dizia ser escravo. Não só ele. Era comum homens casados encontrarem prazer impuro nos braços dessas mulheres, deixando suas esposas brancas, fúteis e tagarelas em casa a madrugada toda, voltando no dia seguinte bêbados e acabados.

A primeira parte, a qual Ana Miranda chama de “O crime”, conta sobre o assassinato do alcaide- mor Francisco de Teles Menezes que tinha o costume de, em certos dias da semana, visitar uma prostituta. Ele levantava muito cedo e aproveitava o tempo ocioso que tinha para fornicar com uma barregã. Os conspiradores sabiam desse hábito e se aproveitaram disso para armar uma emboscada e assassinar Menezes com a ajuda de um moleque negro e magrelo que daria o sinal quando o transporte do alcaide se aproximasse. No total eram oito homens encapuzados e nervosos com armas empunhadas. Ao parar a liteira, Antônio de Brito, inimigo declarado de Menezes e que recentemente tentara matar, abriu a cortina e retirou o capuz para que o alcaide o reconhecesse. Mais que

depressa, a vítima sacou uma garrucha e acertou o ombro do conspirador. Um dos companheiros de Brito decepou a mão de Francisco Teles enquanto, com um gadanho, este tinha a garganta cortada. Após dar um gemido, o alcaide caiu da liteira envolto em lama e sangue, buscou suas últimas forças e, com expressão de ódio, disse que o governador Braço de Prata o vingaria. Morreu. Um dos conspiradores envolveu a mão decepada com um pano e levou consigo.

Antônio de Souza, o Braço de Prata, era o governador da colônia, havia perdido o braço direito numa batalha e o substituiu por uma espessa peça de prata cujo peso fazia-lhe andar pesado, imponente e amedrontador. Tinha a mania de segurar o braço de metal e foi assim que recebeu o Mata, seu criado de maior confiança, e o arcebispo João da Madre de Deus que traziam a fatídica notícia do assassinato do alcaide Telles de Menezes. Também contaram que testemunhas disseram ter visto o assassino e que este seria Antônio de Brito e mais sete homens encapuzados que se refugiaram no colégio jesuíta. O Governador nutria um ódio mortal dos Vieira Ravasco e não perdeu a oportunidade de os acusar jurando vingança.

Bernardina Ravasco era a única filha do secretário Bernardo Ravasco. Apesar de viúva ainda era jovem e tinha saúde frágil. Por isso, tinha uma dama de companhia, Maria Berco que, naquela sexta-feira, chegou esbaforida ao solar dos Ravasco. Trazia notícias dos últimos acontecimentos da colônia que deixaram Bernardina ainda mais preocupada com o pai que havia dormido fora na noite anterior dizendo que cedo estaria de volta. Maria Berco, pressionada pela patroa, contou que seu irmão Gonçalo Ravasco fora acusado de ser um dos assassinos de Telles de Menezes. Ele já não aparecia em casa há semanas devido a uma condenação que já havia sido expedida para ele. Bernardina estava preocupada com seu pai, pois sabia que o governador iria tentar machucá-lo e, por isso, Bernardo Ravasco foi se refugiar na quinta dos padres, enquanto Bernardina iria para o recôncavo para ficar sob a proteção do Rabi Samuel da Fonseca, acompanhada por Gregório de Matos.

Os conspiradores estavam refugiados no Colégio dos padres quando Bernardo Ravasco chegou para ver como estavam. Aconselhou que ficassem por mais tempo no esconderijo seu filho Gonçalo, João de Couros, Piçarro, Francisco Amaral, Barros de França, Rolin e Antônio de Brito. O vereador e mestre de esgrima Luiz Bonicho e Gregório de Matos que não estavam nas graças do governador

deveriam retirar-se da cidade. Ao sair, Bernardo Ravasco levou consigo as armas dos que iriam ficar, já que estavam na casa de Deus e não precisariam delas, e, junto, a mão decepada do alcaide, que estava enrolada num pano e já fedia a ocre.

Na porta do Colégio, Maria Berco esperava pelo secretário Ravasco, que pediu para que ela levasse a maior prova contra eles dentro da bolsa e se desfizesse dela num lugar onde jamais fosse encontrada. A curiosidade foi maior que tudo e, sem resistência, Maria Berco abriu a bolsa, num sobressalto viu do que se tratava. A ideia que teve Maria Berco para se livrar daquilo foi dar uma volta de barco e, quando estivesse longe da margem, jogaria a mão no fundo do mar. Mas, nem tudo ocorreu como planejado: o barqueiro era um bêbado mal caráter que exigiu ver o que tinha na trouxa que ela carregava. Ao notar o suntuoso anel de ouro com uma esmeralda no dedo anular disse que ficaria com ele apontando a arma que carregava na cintura. Ela retirou o anel no dedo roxo e jogou a mão no mar. Quatro soldados esperavam por eles na praia e quando chegaram à margem foram presos por vadiagem. Rapidamente, Maria guardou o anel no elástico da saia, pensando em vendê-lo para dar o dinheiro a seu marido, João Berco. Ele estava cego e, apesar de ter posses, vivia de maneira simples. No dia seguinte saiu da prisão, foi até uma joalheria e penhorou o anel, fazendo planos de retirá-lo do prego um dia. Estava muito nervosa e acabou dando seu nome e sobrenome ao joalheiro. Saiu correndo apressada, passou em alguns lugares, comprou roupas para si e para seu marido e voltou para casa.

O Braço de Prata prendeu Bernardo Ravasco, cinco dos conspiradores, alguns jesuítas e estudantes e mais três capitães do presídio. Gonçalo Ravasco só não foi preso também por que estava com Gregório de Matos planejando como pegar as cartas escritas pelo governador, cujo conteúdo acusava o Padre Antônio Vieira pelo assassinado do alcaide e todas eram endereçadas ao rei de Portugal. Nesse meio tempo, eles foram ao encontro do arcebispo João da Madre de Deus para solicitar, em vão, que este exigisse do governador, a libertação dos encarcerados.

Gregório de Matos, o Boca do Inferno, amou mulheres indistintamente: jovens ou maduras, camareiras ou duquesas, alvas, judias, mestiças e freiras. Portugal nada mais tinha a lhe oferecer. Abandonou sua mulher e veio para o Brasil. Foi nomeado desembargador e ganhava um valor razoável, no entanto, gastava tudo com noitadas, bebidas e mulheres. Tinha um tórrido romance com Anica de Melo,

com quem passava várias noites conversando, fornicando e dormindo mesmo. Todavia, depois que conheceu Maria Berco, não pôde mais parar de pensar nela. Tendo sido tomado por sentimentos sensuais a seu respeito, perguntava-se se ela também sentia algo por ele. Mal sabia ele que Maria Berco tanto nutria sentimentos quanto se sentia culpada por isso, flagelando-se para aliviar a sensação de pecado.

Na segunda parte, chamada “A vingança”, Braço de Prata nomeia o irmão do alcaide-mor assassinado para ser o novo alcaide da colônia. Antônio Tales de Menezes, assim como o próprio governador, não media esforços para conseguir o que queria, no caso saber os nomes de todos os envolvidos no caso. Chamaram o Gordo, um sujeito extremamente religioso e inescrupuloso que não tinha limites ao torturar quem quer que fosse, a fim de conseguir uma confissão. O gordo e o novo alcaide torturaram Antônio de Brito que enfrentou bravamente os tormentos, mas quando ameaçaram matar Bernardo Ravasco, entregou um por um dos seus companheiros de crime, exceto Gonçalo Ravasco.

Na cela da prisão, onde estavam presos os conspiradores, estavam mais quatro prisioneiros: um assassino, dois ladrões e um herege. O herege chamado Blasfêmo, por não ter cometido nenhum crime, somente por ser tagarelo demais, foi solto no dia seguinte ao interrogatório de Antônio de Brito e recebeu a missão de avisar Luiz Bonicho e Donato Serotino que o Braço de Prata e o alcaide Tales de Menezes sabiam de tudo. Avisaram a Gregório de Matos que foi ao encontro de Gonçalo Ravasco para lhe contar as novas, inclusive que sua irmã foi procurada pelo governador para que fizesse uma troca: o pai pelo irmão. Obviamente, o plano do governador não era tão justo assim: ele ficaria com os dois Ravascos. O fim do Blasfêmo, que não era tão louco quanto parecia, mas trabalhava para Luiz Bonicho, foi trágico: encontraram-no roxo, perfurado e boiando em um rio qualquer. O Braço de Prata não estava mesmo de brincadeira e agora eles tinham ainda mais certeza disso.

As investigações de Antônio de Souza e de Tales de Menezes levaram à Maria Berco. Quando deu seu nome na joalheria, assinou sua culpa no assassinato mesmo sendo inocente. Numa certa manhã, a polícia bateu à porta de João Berco que ouviu, por que era cego, sua mulher ser levada e com nenhum sentimento disse apenas “adeus vagabunda”. Lá se foi Maria Berco de volta para a cadeia. Além dela, outras mulheres foram presas: Braço de Prata mandou para a cadeia as esposas e

irmãos dos Brito e Bernardina Ravasco. Tudo isso para forçar Gonçalo e os outros a se entregarem.

Padre Antônio Vieira era um homem sábio, no entanto, o governador sentia por ele um ódio profundo que lhe tornava capaz de qualquer coisa para prejudicar o santo homem. O assassinato do alcaide-mor era secundário. O que lhe interessava era, antes de qualquer coisa, destruir Vieira a todo custo. Sabendo disso e de todas as atrocidades que estava fazendo, sempre contando com a parcialidade do ouvidor geral da coroa, o Palma, padre Vieira foi ao encontro do Rabino Samuel da Fonseca, com o intuito de lhe pedir para que intercedesse junto ao rei, pedindo outro ouvidor, dessa vez imparcial, que pudesse julgar os feitos do governador e salvar os inocentes que estavam sofrendo injustamente, inclusive o próprio padre Vieira que viu seu irmão ser preso e sofrer torturas no cárcere.

Padre Vieira escreveu cartas a fidalgos, ministros e validos, intrigando contra o Braço de Prata e o alcaide Teles. Essas cartas foram entregues a Manuel Dias, que era escrivão e um dos conspiradores e Luiz Bonicho, que iria em breve embarcar para Portugal. Outros escritos valiosíssimos foram levados por Gregório de Matos a Samuel da Fonseca para que fizesse cópias em seu nome e guardasse os originais em segurança em seu cofre. Se caíssem em mãos erradas, seriam destruídos e, como bem disse o Rabino, aqueles escritos de Padre Vieira não tinham preço.

Quando Padre Vieira foi à casa de Manuel Dias entregar-lhe o pacote com os documentos, o Gordo o seguiu, deixando um rastro de restos de comida e cascas que serviram para marcar o caminho até a casa que na noite seguinte seria invadida. Ele e o alcaide Teles mataram a facadas as escravas, a mulher e o próprio Dias. Apenas as crianças sobreviveram ao massacre.

O verador Luiz Bonicho e o mestre de esgrima Donato Serotino cortaram os cabelos como padres Jesuitas, vestiram os hábitos surrados como de religiosos e se prepararam para embarcar num navio que os levaria a Paris juntamente com Gonçalo Ravasco e outros que tiveram seus cargos usurpados pelos Menezes. Gonçalo tinha a missão de interceder aos pés do Rei por sua família que sofria perseguição por parte do governador. Para isso entregaria as cartas de seu tio, cartas estas que já estavam embarcadas dentro de um baú com as coisas de Luiz Bonicho. Durante o embarque, Bonicho e Serotino esconderam-se e aguardaram o sinal de que tudo estava pronto. Saíram acompanhados por dois homens armados.

Quando o Gordo os reconheceu, chamou outros oito guardas e, então, deu-se início à perseguição. Luiz Bonicho andava com dificuldade por que era corcunda e ainda por cima estava carregando um baú cheio de joias e dinheiro. Vagarosamente vai se distanciando de Serotino e, antes que percebesse, estava com o Gordo muito perto apontando uma arma. Se quisesse atirar já teria feito, pensou Luiz Bonicho. Será que a intensão era levá-lo ao cárcere? Pra quê? Ofereceu ao pobre ignorante o baú valioso que carregava. O Gordo o abriu com uma faca e enfiou nos bolsos tudo que coube, então passou a bater no vereador exigindo as cartas do Padre Vieira. Sarcástico, Luiz Bonicho não respondeu. Depois de apanhar um pouco, chegou o Alcaide Teles de Menezes, contando que Donato Serotino havia resistido à prisão e agora estava morto estirado na rua. Mandou o vereador levantar as mãos e com uma espada, decepou sua mão direita como se fosse um graveto, tal qual os conspiradores haviam feito com seu irmão Francisco. Bonicho desfaleceu, mas enquanto o Gordo estava saindo para apanhar um saco para levar as joias, recobrou a consciência e o matou com um tiro. Arrastando-se, Luiz Bonicho embarcou para Paris, seguindo o plano inicial.

O alcaide já cantava vitória quando “A devassa” começou. As mortes de nada valiam para o governador: um blasfemador louco, um pequeno escrivão, um mestre de esgrima traidor, uma mulher inocente e uma reles escrava. Ainda tinha o fato de o vereador poder chegar vivo a Portugal, sem uma mão e com muitas acusações e provas contra eles, as cartas de Bernardo Ravasco estavam desaparecidas, assim como as de Antônio Vieira.

Da janela do palácio, Antônio de Souza e o Mata espiavam para ver a hora que chegaria o novo ouvidor, o temido Rocha Pita, que tinha fama de ser incorruptível. Não tinha família, não guardava dinheiro, nem tinha queda por mulheres, mesmo assim, o Braço de Prata acreditava que todo homem tem seu preço e ele tinha que descobrir qual era o dele. Um barquinho à remo aportou e dele saltaram dois homens vestidos de preto. Um deles muito alto, forte e arrogante saltou à frente. O Mata achou que fosse Rocha Pita, com aquele aspecto aterrador. Na verdade, Rocha Pita era um velhinho curvado, de cabelos bagunçados que usava uma corneta de chifre para ouvir quando alguém falava com ele. Atravessou a praça tropeçando em seus próprios pés, olhando para tudo sem se fixar em nada. Parecia totalmente distraído e logo virou motivo de piada. Alguns diziam que um ouvidor surdo viria a calhar como expressão do interesse que tinham de ouvir as

reclamações contra o governador e vinha ridicularizar os Ravasco. Era sabido que o príncipe não tinha o jesuíta em alta estima e aquele desembargador era uma resposta.

O primeiro a depor foi o Palma, o antigo ouvidor-mor. Rocha Pita lhe fez várias perguntas com uma expressão benévola e um leve sorrisinho nos lábios. O Palma disse que os Vieira Ravasco são muito influentes e que fizeram uma perseguição infame e caluniosa contra o governador.

Rocha Pita ouviu todo tipo de gente, de todas as classes, desde prostitutas até comerciantes e gente com muitos cabedais. Segundo o Mata, todos pareciam estar ao lado deles. No entanto, ao passar pelas ruas, tanto o meirinho Manuel do Porto quanto Rocha Pita, ouviam as pessoas falando contra o governador por de trás de janelas e becos. Eles souberam sobre as mulheres da família Brito e a senhora Bernardina Ravasco que estavam presas sem culpa e marcaram uma reunião com Antônio de Souza exigindo a soltura imediata delas. Naquela noite, o meirinho trabalhou até tarde, procurando documentos na secretaria do governo. Trouxe papéis que deveriam ter sido destruídos por ordem do governador, mas foram poupados por um tabelião que pediu sigilo, pois sabia que correria risco caso fosse descoberto. Rocha Pita passou o resto da noite em cima dos depoimentos colhidos e notou muitas incoerências, mentiras, contradições, provas duvidosas.

Enquanto isso, Gregório de Matos não parava de pensar em Maria Berco apesar de se encontrar encarcerado. O caso dela já havia sido julgado e ela iria pra forca. Normalmente, esses casos levavam 4 anos para ter uma solução. O Palma e Gois, o outro desembargador, haviam apressado um pouco as coisas. O poeta e advogado Gregório subornou um funcionário do fórum e entrou na sala dos autos. Procurou os papéis de Maria Berco e começou a analisá-los. Profissão da ré: Meretriz- Calúnia. Acusação: roubo e facilitação de morte-Falso. Ele estava certo da inocência da sua amada e faria o possível para ajudá-la. Foi à casa de Rocha Pita interceder por ela. O ouvidor surdo já conhecia a boa fama de Gregório enquanto advogado. Gregório contou ao ouvidor o que queria e este lhe disse que ela havia cometido um crime e que nada podia fazer. Com bons argumentos, o perspicaz advogado-poeta defendeu Maria Berco alegando que, para crimes iguais ou piores, havia a possibilidade de pagamento de fiança e um pedido de mercê ao governador feito por um parente e que para ela, todas as alternativas tinham sido descartadas. O crime dela não teria sido pior que o de Antônio de Brito. Ele ainda seria julgado e,

provavelmente, inocentado e solto, enquanto a pobre mulher, por ser ingênua, iria à forca. Rocha Pita ouviu tudo e concedeu dois dias para que conseguisse o valor da fiança e um testemunho de João Berco. Gregório de Matos foi até a casa do marido de Maria Berco, que o recebeu maltrapilho em uma sala cheia de quinquilharias. Explicou-lhe a situação e depois de muita argumentação convenceu João Berco a depor pedindo misericórdia em nome de sua mulher, com a condição de que ela voltasse pra ele.

No dia marcado para a audiência, João Berco chegou guiado por uma escrava e aguardou até que chegasse a sua vez. Antônio de Souza estava já encerrando a sessão quando João Berco atravessou a sala dizendo que ele não poderia deixar de ouvir um velho quase sem pernas e completamente cego. O Braço de Prata parou ao reconhecer o sobrenome, fez sinal para que os guardas o deixassem passar. O velho Berco começou falando que não estava pedindo mercê, mas justiça, pois sua mulher era inocente e estava com ele quando mataram o alcaide, era tão trabalhadora que estava com uma vassoura e um balde na mão quando foi presa. Disse ainda que por ser pobre e cego, ao condená-la, estaria condenando aos dois, pois sem ela não podia viver. O governador recebeu a notícia que um dos desembargadores solicitara a releitura dos autos e que mandariam examinar os autos e a soltaria sob pagamento de fiança. João Berco foi encaminhado por soldados até a porta de saída do palácio. Foi-se embora com ar aliviado.

O Boca do Inferno precisa arrumar seiscentos mil réis de um dia para o outro. Foi pedir ajuda à D. Bernardina Ravasco, cuja saúde estava mais frágil do que nunca devido aos dias que passara no cárcere. Explicou-lhe toda a situação, porém a fidalga não tinha todo aquele dinheiro e com o pai preso e o irmão foragido, nada podia fazer. Foi então que sugeriu que o poeta fosse pedir empréstimo a Samuel da Fonseca. Mesmo não apreciando muito os judeus, não havia alternativa. Juntou-se a Gaspar da Fonseca, filho do rabino para seguirem ao seu encontro. No caminho foram falando sobre as mulheres da vida do poeta, até que o jovem estudante percebeu que estavam sendo seguidos e pouco tempo depois estavam trocando tiros e fugindo pelo rio para tentar sobreviver. Na margem do rio o rapaz sacudia Gregório de Matos para que recobrasse a consciência. Quando voltou a si retomaram a caminhada, agora descalços pela rua de pedra, até chegarem à sinagoga onde Samuel da Fonseca circuncisava um bebê. Depois de explicar o

motivo da visita, o rabinofoi até o cofre e retirou o dinheiro de que precisava D. Maria Berco.

No dia seguinte, meia hora antes da audiência, doutor Gregório, munido dos documentos e no bolso o dinheiro da fiança, aguardava a chegada de João Berco. Ansioso e preocupado que ele tivesse desistido saiu correndo rumo a casa do velho cego. Pessoas se aglomeravam à porta, a escrava sentada na poltrona de veludo vermelho de seu senhor. Um soldado tentou evitar a entrada do advogado na casa, mas depois de se nomear procurador da esposa, subiu as escadas e deu de cara com João Berco, coberto por um lençol sujo de sangue, morto e sem a mão direita. O soldado perguntou a Gregório de Matos se ele sabia se o morto possuía muito dinheiro e o levou a uma sala cujas paredes possuíam quadros valiosos dependurados, um baú com algumas moedas dentro e várias outras espalhadas pelo chão, além de um cofre que os assassinos não conseguiram abrir, cheio de joias e dinheiro.

Procurar Rocha Pita foi um impulso ao qual o poeta não pode controlar. O desembargador idoso perguntou se Gregório de Matos achava que o Padre Antônio Vieira teria feito a extravagância de mandar matar o alcaide. A resposta foi negativa. No entanto, Rocha Pita sabia que os delitos atribuídos a Antônio de Souza eram sólidos e inegáveis: além dos assassinatos com direito a defuntos sem a mão direita, havia os documentos oficiais que desapareciam misteriosamente do gabinete. Mas como acusá-lo se encobria seus erros sem deixar pistas? Gregório era prova da boa vontade e da dedicação do Rocha Pita em descobrir a verdade. Quanto a Maria Berco, o poeta achava que não havia esperança, então, o honesto ouvidor surdo teve uma ideia, mas precisaria dos seiscentos mil réis da fiança.

Um grupo de padres chegou ao presídio pedindo para entrar e levar alento aos encarcerados. Com os pés descalços, suja, machucada, com os cabelos curtos, absorta em seu sofrimento, numa cela suja estava Maria Berco acorrentada e abatida. Um dos homens pediu para que o carcereiro a soltasse. Após retirados os grilhões, um saquinho com dinheiro foi para as mãos do sentinela banguela que sorriu. Maria Berco foi levada para o engenho de Samuel da Fonseca.

Enquanto isso Gaspar da Fonseca, que partira para a Holanda, teve seus pertences revistados e para a alegria do Braço de Prata, os escritos de Bernardo Ravasco estavam enrolados num maço dentro de um baú. Passados alguns dias,

Samuel da Fonseca recebeu um duro golpe quando descobriu seu filho morto com as vísceras e olhos comidos pelos peixes na praia.

Gregório de Matos entristecido, despediu-se de Anica de Melo, para quem sempre voltava, mesmo amando Maria Berco. Anica estava na miséria. Naquele momento da sua vida possuía menos bens do que quando estava começando sua vida no alcouce. Entraram em seu quarto, roubaram suas joias e bens. Não tinha mais nada além do amor por Gregório. No entanto, o poeta, que também não tinha mais posses, nem emprego, nem família, nem onde morar, não podia retribuir o amor que ela lhe oferecia. Disse ele que iria vagabundear na Praia Grande e que não podia levá-la consigo, mas que voltaria à cidade, pois esta estava no seu sangue, mesmo que a Bahia fosse cheia de roubo, injustiças e tirania. Vivendo na Praia Grande sentia falta da cidade, das mulheres, principalmente. Sufocado pelo amor que sentia por Maria Berco, passava os dias tocando músicas tristes e perambulando sem rumo. Ansioso para rever seu amor, foi ao engenho de Samuel da Fonseca.

O engenho estava a todo vapor, falaram um pouco sobre a situação da colônia até que o poeta perguntou sobre a hóspede que tanto lhe interessava. O rabino lhe disse que estava se recuperando dos dias de cárcere e que o sofrimento tinha lhe afetado, pois não era como outras moças que se alegram ao sair, ir à igreja. Assim que se recuperou totalmente queria agradecer ao poeta por toda a ajuda que havia lhe concedido. Agora ela era uma mulher muito rica devido à morte de seu marido. Mandou um recado pedindo que encontrasse com ela na capela do engenho.

Gregório de Matos vivia em estado de embriaguez, cochilou e quando acordou, as estrelas já brilhavam no céu. Pegou o cavalo e cavalgou até a capela onde encontraria Maria Berco. Não tirava aquela mulher da cabeça. Quando chegou, não havia ninguém. Um vulto vestido de negro se aproximou. Era Maria Berco coberta por um véu, sentindo vergonha de mostrar o rosto, pois já não era o mesmo, estava marcado e feio. Para o poeta não importava. A beleza dela vinha dos olhos, da alma. Declarou-se para ela, jurando amor e propondo casamento. Ela, no entanto, naquele momento não correspondeu, disse que estava de partida para a cidade e lá se encontrariam. Maria Berco voltou para casa, enquanto o poeta ficou a observar a praia, ouviu uma viola tocando, ouviu mulheres e foi ao seu encontro.

Antônio de Souza estava à mesa para o café da manhã, quando um homem adentrou a sala portando uma arca. O homem entregou ao Braço de Prata um canudo lacrado que leu o conteúdo do documento e ficou pálido. Era a restituição do cargo de Bernardo Ravasco. O governado tentou argumentar que ele era um criminoso e que estava errado. O homem pediu desculpas e entregou outro pergaminho. O conteúdo desse era ainda pior. Antônio de Souza havia perdido o cargo de governador e o Rei o queria de volta em Portugal. Quem assumiria o cargo seria Marquês de Minas, amigo pessoal de Padre Vieira. Assim começa “A queda” do Braço de Prata. As notícias que chegaram a Portugal foram levadas por um sindicante, que viera para averiguar se Bernardo Ravasco tinha mesmo sido preso pelo então governador, sem ter sido condenado. Os amigos dos Ravasco passavam o dia escondidos e não se pronunciaram por medo de represálias. Em compensação os inimigos fizeram questão de depor dizendo maravilhas sobre o governador. O sindicante voltou para casa com muitas cartas de aprovação a Antônio de Souza levando a imagem de um governador canonizado. Assim como falaram bem do governador, pintaram a imagem do Padre Vieira como aquele que descompôs o governador escolhido por El Rei. Depois da devassa, Antônio de Souza andava pela cidade com ar triunfante, pensando nos favores que receberia em Portugal, já que para El Rei levar para casa um governador deposto, mas aprovado por cartas de louvor, era melhor que deixá-lo sofrendo nas misérias da colônia. No meio do povo, uns o louvavam outros maldiziam.

O Jesuíta Padre Antônio Vieira estava muito doente e, apesar de terem conseguido salvar a colônia dos desmandos daquele homem insensato, os males que causou a sua saúde continuavam. Estava cada vez mais debilitado e escrever já não o satisfazia. Mesmo de seu leito continuava a lutar por justiça e verdade. Envolveu-se em várias causas como o envio de padres jesuítas negros aos quilombos, a liberdade dos índios, a criação da moeda provincial, entre outros. Mesmo completamente cego, Vieira citou cartas defendendo os menos favorecidos. Morreu logo após terminar a *Clavis Prophetarum*. O navio que levou a notícia de sua morte, ainda transportava cartas suas.

Durante o governo do Marquês de Minas, Gregório de Matos conseguiu, enfim, esquecer Maria Berco, casou-se com Maria dos Povos para quem escreveu poemas. Com ela teve um filho e o chamou de Gonçalo em homenagem ao filho de Bernardo Ravasco. No entanto, sua vida de homem sério não durou muito. Logo

voltou às festas e à cama das negras que tanto amava. O governador que sucedeu ao do Marques de Minas, recebeu sátiras extremamente cruéis e ofensivas por parte de Gregório de Matos. Depois do fim do mandato, o sobrinho do satirizado governador apelidado Tucano, ficou com o intuito de matar o poeta. Então, como medida de precaução para protegê-lo, o governador em exercício, João de Lancastre, mandou que ele fosse preso. Fugiu e foi traído por Gonçalo Ravasco, que o entregou para os soldados de Lancastre. Após ser solto, foi degredado para a Angola, mas recebeu o direito de voltar ao Brasil, entretanto, nunca mais para a Bahia. Foi para Recife onde passou o resto de seus dias andando nu e assustando as pessoas, bebendo, dormindo com as negras e escrevendo.

3.2 GREGÓRIO DE MATOS E PADRE ANTÔNIO VIEIRA – VOZES NO ROMANCE

Para entendimento da vida e obra de Gregório de Matos (1636-1695), utilizamos o texto da própria Ana Miranda, *Musa Praguejadora* (2014). Nasceu em Salvador, Bahia, no dia 23 de dezembro de 1636. Terceiro filho de um fidalgo português (senhor de engenho no Recôncavo baiano) e mãe baiana. Ao contrário dos irmãos mais velhos que não se adequaram aos estudos e dedicaram a ajudar o pai na fazenda, Gregório frequentou o Colégio da Companhia de Jesus. Foi estudar na Universidade de Coimbra.

Em 1661 já está casado e formado em Direito. Neste mesmo ano, é nomeado juiz em Alcácer do Sal, no Alentejo. Atuando como juiz do Cível, de Crime e de Órfãos em Lisboa durante muitos anos. Na Corte portuguesa, envolveu-se na vida literária que deixava o maneirismo camoniano e atingia o barroco, seguindo as influências espanholas de Gôngora e Quevedo. Teve acesso ao rei Pedro 2º, de quem ganhou simpatia e favores.

O espírito galante, boêmio e excessivamente verdadeiro de Gregório torna-se um empecilho para a sua continuação na investidura dos cargos recebidos e em pouco tempo é exonerado de suas funções. E isso nos leva a pensar, quais foram os motivos de ter escrito esses poemas? Quais eram seus objetivos? São questões que implicam uma observação da relação do autor com a sociedade baiana. Foi em meio a acontecimentos políticos conturbados que se estruturou essa sociedade em que Matos se inseriu e, como vemos em suas poesias, sofreu com a

ironia, cinismo, sátiras, críticas e a acusação de corrupção, injustiça, ineficiência, soberba e imoralidade proferidas pelo autor.

Ela constituiu-se, em sua diversidade, de políticos, negros e mulatos escravos e libertos que pelos diferentes relacionamentos de classe e raça, imputaram outra convivência diversa da Metrópole; mercadores e comerciantes que ameaçaram a aristocracia rural formada pelos senhores de engenho, mas que ao mesmo tempo tinham uma necessidade recíproca; os burocratas portugueses ou descendentes que serviram à Metrópole; o clero introduzido nessa terra pela missão jesuítica; os pequenos proprietários necessários à agricultura de subsistência. Nisso se constituiu a peculiaridade da colônia, na formação de uma sociedade difusa, diversa, que impressionou e causou espanto ao colonizador, expresso aqui por meio do olhar de Matos.

Casou-se, então, com Maria dos Povos, a quem dedicou um de seus sonetos mais famosos. Vendeu as terras que recebera de herança e, segundo consta, guardou o dinheiro num saco no canto da casa, gastando-o à vontade e sem fazer economia. Ao mesmo tempo, tratou de exercer a advocacia, escrevendo argumentações judiciais em versos.

A certa altura, resolveu abandonar tudo e saiu pelo Recôncavo como cantador itinerante, convivendo com o povo, frequentando as festas populares, banqueteadando-se sempre que convidado. É nessa época que se avoluma sua obra satírica que iria lhe valer o apelido de "Boca do Inferno", fez também um trágico retrato da vida e da cultura baiana do século XVII. Como não havia imprensa no Brasil Colônia, seus poemas tiveram circulação escrita e oral. Sua produção poética pode ser dividida em três linhas: satírica, lírica e religiosa. Seus poemas líricos e religiosos revelam influência do barroco espanhol. Sua poesia satírica é do tipo que ataca sem compostura, toda a sociedade baiana, da qual ele se sentia um censor e uma vítima.

Para compreender sua produção é necessário considerar a retórica que dominava a época, a doutrina em que ele, assim como seus contemporâneos, encontrava-se imerso, o Barroco. Época marcada pela contradição e tensão, pelo conflito e dualismo: mistura de religiosidade e sensualismo, de misticismo e erotismo, de valores terrenos e carnavais e de aspirações espirituais. O homem barroco e sua visão de mundo são altamente dialéticos, levando essa dualidade para dentro de suas obras, que passam pela provocação dos contrários para

convergir a um ponto que une expressiva da mestiçagem cultural que figurava no Brasil.

"Que falta nesta cidade? Verdade/ Que mais por sua desonra? Honra. Falta mais que se lhe ponha? Vergonha/O demo a viver se exponha/ Por mais que a fama a exalta/ Numa cidade onde falta/ Verdade, honra e vergonha." Assim Gregório de Matos abre um poema criticando a Bahia de seu tempo.

Gregório de Matos não publicou nada em vida. A totalidade de sua obra se manteve inédita, até quando Afrânio Peixoto a reuniu em 6 volumes, publicados no Rio de Janeiro, pela Academia Brasileira de Letras, entre 1923 e 1933, sob o título de "Obras de Gregório de Matos".

Vejamos a visão da Bahia pelos olhos de Gregório de Matos:

A CIDADE DA BAHIA

*A Cidade da Bahia! Ó quão dessemelhante
Estás e estou do nosso antigo estado,
Pobre te vê a ti, tu a mi empenhado,
Rica te vi eu já, tu a mi abundante.*

*A ti trocou-te a máquina mercante,
que em tua larga barra tem entrado,
A mim foi-me trocando e tem trocado,
Tanto negócio e tanto negociante.*

*Deste em dar tanto açúcar excelente
Pelas drogas inúteis, que abelhuda
Simples aceitas do sagaz Brichote.*

*Oh! se quisera Deus que de repente
Um dia amanheceras tão sisuda
que fora de algodão o teu capote!*

A BAHIA

*Tristes sucessos, casos lastimosos,
Desgraças nunca vistas, nem faladas.
São, ó Bahia, vésperas choradas
De outros que estão por vir estranhos*

*Sentimo-nos confusos e teimosos
Pois não damos remédios as já passadas,
Nem prevemos tampouco as esperadas
Como que estamos delas desejosos.*

*Levou-me o dinheiro, a má fortuna,
Ficamos sem tostão, real nem branca,
macutas, correão, nevelão, molhos:*

*Ninguém vê, ninguém fala, nem impugna,
E é que quem o dinheiro nos arranca,
Nos arrancam as mãos, a língua, os olhos.*

Em ambos os sonetos, o eu-poético faz um discurso de lamentação, demonstrando estar desesperado com a questão social explicitando em vocabulário sutilmente agressivo, o extorquir dos “*mercante/negociante*”, das riquezas contidas na Bahia e no contraste do “*branca/arranca*”, o branco lembra pureza, limpidez em oposição “*ao arranca*”, tirar com violência e “*Brichote/capote*” os exploradores usando capa, ou seja, se autoprotegendo através de aparências ou simulação. E foi o processo recolhitivo de corroer a imagem dos negociantes usado pelo eu-poético, a fim de chamar a atenção do povo baiano, a refletir sobre tal sistema, apoiado pelos senhores nobres.

Os temas de ambos envolvem essas denúncias, o eu-poético quer alertar e alerta, quando à decadência econômica e social da Bahia.

Há em “*A Cidade da Bahia*” um jogo, feito pelo eu-poético: jogo do passado e presente da sociedade (ou povo) baiano “*Estás e estou de nosso antigo estado*”, revelando unidade. “*Rica te vi*”, “*A ti trocou-te...*” e também de um presente em continuidade “*A mi foi-me trocando, e tem trocado*”, o eu-poético expressa que no passado e, presente tudo continua igual, sem mudanças, ele é observador e afirma que a riqueza, devido à exploração comercial, se ia e continua indo e deseja ver a Bahia mudar “*Oh quisera Deus, de repente! um dia amanheceras tão sisudo*”. Ele deseja ver a Bahia sendo governada por uma sociedade mais séria, “*Que fora de algodão o teu capote*” como no tempo em que a comercialização de algodão trazia ao estado posição, de ser respeitada, por sua muita produção e

vantagem econômica. Também em “A Bahia” o eu-poético enfatiza: “São, ó *Bahia*, *vésperas choradas*”, *vésperas* é uma conotação, “De outras que estão por vir”, expressa subjetivamente que outros estados poderiam vir a sofrer como a Bahia, pois os senhores e grandes comerciantes exploradores levaram ao máximo os produtos da Bahia.

A má fortuna, ou seja, fortuna desonesta, levou-nos o dinheiro, as reservas da Bahia, daí ficamos sem uma série de pequenas coisas, como maceta - coisa sem valor ou certa moeda de pequeno valor –, também como correão ou correia grande, símbolo de algo que prende bem, de força e poderio.

O sujeito-poético também faz contrastes, ou seja, jogo antitético, em “A Bahia”, “tristes/sucessos”, como o próprio nome diz, lembra melancolia e sucessos traz sentimento oposto, “passados/esperados” está associado ao futuro é uma maneira sutil de mostrar o quão é irônica a sua história.

Agora nos debruçaremos em outra grande voz no romance de Ana Miranda: Padre Antônio Vieira. Para tratar da biografia do padre, embasamo-nos na obra de Clóvis Bulcão: *Padre Antônio Vieira. Um esboço bibliográfico*. Padre Antônio Vieira nasceu em 1608, em Lisboa, e representa, sem sombra de dúvida, a maior expressão da eloquência sacra de Portugal e um dos maiores escritores de seu século. Foi para a Bahia, ainda pequeno, com sete anos, onde recebeu ordenação sacerdotal e começou a atuar na Companhia de Jesus, que era um movimento cristão contraditório, pois ao mesmo tempo que agia na catequização indígena, discriminava a escravidão pelos colonos, entretanto, igualmente, usufruía a mão-de-obra indígena.

Antônio Vieira destacou-se por ser um grande pregador, principalmente no que diz respeito aos seus sermões. A respeito destes últimos, eram impregnados de filosofia, o que o levava a se considerar um filósofo que tratava apenas de assuntos cristãos. Por algum tempo, esteve politicamente envolvido com a Inquisição, período no qual foi acusado até mesmo de traição por defender, além dos índios, os novos cristãos, principalmente, os judeus. Sofreu condenação, dita como branda, por parte da Inquisição: ficou preso por dois anos (1665-1667) e foi impedido de dar palavra. Vieira usou seu dom da retórica para falar com o papa a respeito desta condenação, o qual o absolveu de toda censura ainda existente. Logo após, Antônio Vieira foi a Roma e obteve permissão para assumir novamente seu papel oratório. Partiu em 27 de janeiro de 1681 na companhia de outros missionários que iam para a Bahia.

Troca assiduamente cartas com amigos na Europa, enquanto trabalha na revisão dos seus sermões. É também involuntariamente envolvido num incidente político desagradável, relativo a seu irmão que vivia na Bahia, Bernardo Vieira Ravasco e um dos filhos deste, Gonçalo Ravasco. Fato esse inserido na obra de Ana Miranda. Foi o assassinato do Alcaide, tocado à luz do dia e morto perto do Colégio por oito mascarados que, em seguida ao crime, refugiaram-se na casa dos jesuítas. Lá estava escondido também o referido sobrinho de Vieira, Gonçalo Ravasco, por uma briga que tivera com um meirinho. Daqui nasceu dizer-se que o homicídio do alcaide fora planejado no interior da residência, em conciliábulo a que tinham assistido o filho e o irmão de Antônio Vieira, versão logo aceita pelos inimigos dos jesuítas.

Vieira tinha a intenção de reunir seus sermões em 12 volumes, já havia publicado sete. O trabalho exigia grande aplicação porque a maior parte das prédicas estava em notas desordenadas. A coleção consta de sermões pregados em diferentes épocas, remontando a antes de 1640 na Bahia.

Adoentado, em 1669 Vieira suspendeu sua correspondência com seus admiradores. Além de ficar molestado em todos os membros, por muito tempo não pode segurar a pena. Dois anos depois saía da imprensa o undécimo volume de sua coleção dos Sermões, oferecido à rainha Dona Catarina. O último volume, o duodécimo, foi acabado no ano de sua morte, em 1697. A mesma nau em que viajou o manuscrito trouxe a Lisboa a nota sobre o falecimento o autor.

A obra do Padre Antônio Vieira está subdividida em:

- Profecias: constituintes de três obras: História do futuro, Esperanças de Portugal e Clavisprophetarum.
- Cartas: são cerca de 500 cartas que tratam de assuntos sobre a relação de Portugal e Holanda, a Inquisição e os cristãos-novos. São tidos como documentos históricos importantes, já que tratam das diversas situações sócio-políticas da época.
- Sermões: são aproximadamente 200 sermões, com estilo barroco conceptista, que tratam o assunto de maneira racional e lógica fazendo uso de uma aprimorada. Um dos seus sermões mais conhecidos é o “Sermão da Sexagésima”, o qual é metalingüístico, já que tem como tema a própria arte de pregar. Além deste, temos: *Sermão pelo bom sucesso das armas de*

Portugal contra as de Holanda, Sermão de Santo Antônio e Sermão aos peixes.

O Período Iluminista, ao qual Padre Antônio Vieira (1608-1697) pertenceu, pode ser dividido em três grandes etapas: a primeira, centralizada ao redor da ilustração da sociedade pela razão encarnada no monarca absoluto, abarca o século XVII até 1680; a segunda identifica-se com o período denominado por Paul Hazard de “crise da consciência europeia” e se estende de 1680 até 1715, correspondendo ao declínio do absolutismo de Luís XIV (1638-1715) na França; a terceira, identificada com a apropriação das Luzes pela sociedade, vai de 1715 até 1789, culminando com a Revolução Francesa. O missionário jesuíta escreveu a sua obra, portanto, no contexto da primeira etapa, absolutista, da Ilustração.

O pensamento do Padre Vieira detém-se em dois pontos: a ideia de Quinto Império, de um lado e, de outro, o aspecto estratégico e político da temporalidade luso-brasileira. Padre Vieira acreditava firmemente na vinda do Reino definitivo de Deus na Terra e valorizava, ao mesmo tempo, a ação e a racionalidade políticas, como meio para tornar realidade, aqui e agora, esse ideal.

Portugal seria a nova Terra escolhida por Deus para ali construir o Quinto Império, disso não tinha dúvida o Padre Vieira. O Reino Lusitano e o vasto império ultramarino chegaram à expansão conhecida em meados do século XVII, por obra da Providência, a fim de que fosse uma síntese da Terra conhecida. A respeito, escrevia o missionário jesuíta, na sua Defesa perante o Tribunal do Santo Ofício:

A terra de que foi formado Adão, diz S. Justino e outros Padres que foi trazida ao campo Damasceno de todas as quatro partes do Mundo; porque era bem que tivesse terra das quatro partes do Mundo aquele a quem Deus formava para lhe dar o império de todo ele. E pois vemos que Portugal tem terra e tanta terra de todas as quatro partes do Mundo e que desta terra e terras tem Deus formado o corpo político deste Reino, feito por suas mãos, não é contra a razão, senão mui conforme a ela, entendermos que o tem Deus também destinado para o império do Mundo. (VIEIRA, 1957: II, 274)

O destemido missionário, como frisa Arnaldo Niskier, “participava de uma ordem diferente das demais, como soube ser diferente também dentro de sua ordem” (NISKIER, 2004, p. 18). Pagou caro pela sua fé declarada na instauração do Quinto Império. A perseguição que lhe foi movida pelo Santo Ofício trouxe-lhe inúmeros dissabores. Fora essa ação, na verdade, motivada mais pela diminuição

das receitas de que gozavam os censores eclesiásticos com os bens sequestrados aos judeus portugueses que, segundo aconselhava o Padre Vieira ao Monarca, deveriam ser restituídos a estes, para que se utilizassem na defesa da Pátria, em face das ameaças representadas por Castelhanos e Holandeses. Com o falecimento de seu Soberano Protetor, Dom João IV, em 1656, que havia feito do missionário o seu consultor em política externa, ficou o Padre em poder dos seus inimigos. A acusação do Santo Ofício do Porto versava sobre a afirmação do Quinto Império, embora, como acaba de ser dito, a motivação profunda decorresse da proteção que o missionário dava à raça odiada e da iminente perda de receita dos Inquisidores. O cerne da doutrina messiânica do Padre encontra-se no famoso Sermão de São Roque, pregado em Salvaterra, em 1659, em que o jesuíta repetia o anúncio escatológico contido na carta que endereçara à Rainha viúva, intitulada: Esperança de Portugal, redigida, conforme salienta Silvano Peloso, “no quadro da mais abrangente visão escatológica ligada ao Novo Mundo”, nos confins imensos da Amazônia (PELOSO, 2007, p. 24).

Se é indiscutível que o pano de fundo da meditação do Padre Vieira é constituído pela inabalável fé no Quinto Império, também não deixa de ser igualmente certo que, paralelamente a essa convicção, o missionário professa um interesse muito vivo em face da política, como meio que tornará realidade essa alta finalidade. Forma parte do plano da Providência a instauração do Quinto Império, que garantirá a dupla eclosão da fé cristã e da ordem política universalmente implantadas sob o cetro de Dom João IV, ressuscitado. A racionalidade com que deve ser pensada a ação política é essencial. Esta não constitui dom gratuito que se realize sem o esforço humano. À luz destas ideias pode-se entender a preocupação do Padre em face da moral social que devia presidir à gestão do Estado, visando, como frisa o jurista Bernardo Cabral, a “introduzir novos instrumentos de participação, controle e fiscalização, da atividade administrativa” (CABRAL, 2008, p.11).

Alicerçado nessa convicção, o missionário jesuíta aceita prontamente a indicação do Monarca Português para, no período compreendido entre agosto de 1647 e novembro de 1648, tratar, em Paris e Haia, de dois assuntos urgentes: acertar o casamento do Príncipe Dom Teodósio com Mademoiselle de Montpensier, filha do Duque de Orléans ou com a filha do Duque de Longueville. O segundo

negócio que o padre Vieira deveria tratar seria o relativo ao resgate, a ser pago aos Holandeses, para a devolução da Província de Pernambuco.

Em relação à primeira missão, Vieira escreve:

Não se tendo composto os negócios com a Holanda, resolveu D. João IV mandar outra vez a esse país Antônio Vieira e, conjuntamente, tratar em França o casamento do Príncipe D. Teodósio com Mademoiselle de Montpensier, filha do Duque de Orléans, sobre que já antes tinha feito tentativas. Tão pouco segura julgava o soberano em si a coroa que propunha abandoná-la ao filho e retirar-se para os Açores, declarando-se Rei de um novo Estado, com Angra por capital, constituído pelo arquipélago e, juntamente, o território do Pará e do Maranhão. A noiva podia ser, já aquela princesa, já a filha do Duque de Longueville. O essencial era que, pelo consórcio, ficasse a defesa do Reino assegurada pela França. Até a maioridade do Príncipe, o sogro, qualquer dos dois que fosse, governaria por ele. (VIEIRA, 1997, p. 93)

Em relação à segunda missão, o padre Vieira defendia o resgate da Província de Pernambuco, mediante pagamento a ser efetivado pela Coroa Portuguesa aos Holandeses. Vieira considerava que uma guerra contra Holanda sairia cara demais e enfraqueceria a Monarquia portuguesa para enfrentar, no campo de batalha, o inimigo que devia ser combatido imediatamente: Castela. De onde proviria o dinheiro para o pagamento do vultuoso resgate? Proviria, com certeza, de fontes portuguesas: seria pago pelos Judeus refugiados na França, que encontrariam, assim, as portas abertas para a sua volta à Pátria. No entanto, em decorrência das acintosas exigências feitas pelos Holandeses, que desconheciam sumariamente os interesses dos Portugueses e dos nativos habitantes de Pernambuco, terminou prevalecendo na Corte parecer contrário ao do padre Vieira, que tentou por último, criar uma companhia de comércio em que entrassem Franceses e Suecos. Conclui Lúcio de Azevedo:

Nesse tempo, uma só preocupação o domina: servir à Pátria e o Rei; talvez o Rei primeiro que a Pátria. Separado do ambiente religioso, trajando à secular, em convivência com homens de Estado e diplomatas, com eles intriga, discute negocia. Nas cartas deste período nada revela o sacerdote; tudo, o apaixonado político (AZEVEDO, 1997: I, 95).

A ideia proposta ao Monarca pelo Padre Vieira de pagar resgate aos Holandeses para a libertação de Pernambuco não deu certo.

Eis o que escrevia o Padre Vieira a respeito:

Enfim, Senhor, Portugal não poderá continuar a guerra presente e muito menos a que infalivelmente haverá de ter, sem muito dinheiro. Para este dinheiro não há meio mais efetivo, nem Portugal tem outro, senão o comércio, e comércio considerável não pode haver sem liberdade e segurança das fazendas dos mercadores. Libertando-os V. M. e fazendo toda a largueza ao comércio, poderá V. M. sustentar a guerra, ainda que dure muitos anos, como vimos no exemplo dos Holandeses, que, fundando sua conservação na mercancia e tendo menos comodidades para ela que Portugal, não só tiveram cabedal para resistir a todo o poder da Espanha, mas se fizeram senhores do Mundo (VIEIRA, 1957, I, XI-XII).

Não tendo sido possível liberar Pernambuco mediante pagamento de resgate aos Holandeses, pela cupidez destes e pela sua falta de bom senso em face dos interesses dos nativos, o Padre Vieira mudou a sua proposta: que o dinheiro dos judeus portugueses servisse para financiar uma força naval, que fizesse frente aos invasores nas costas brasileiras. O ouro dos judeus serviria, também, para sufragar os gastos da Coroa na guerra com Castela. Qual foi o resultado prático desta proposta? Hernani Cidade sintetiza assim os fatos:

Vieira sonhara demais. Os milhões com que contava vieram reduzidíssimos. Em todo o caso, sempre foi melhor sonhar do que imobilizar-se nas comodidades do pessimismo. Obtidas do Rei as providências que aconselhara, logo se conseguiu o capital necessário à organização, mercê do ouro judaico, da frota comercial com que foi possível substituir os velhos e poucos navios que eram as escolas de fugir, com a dupla vantagem de socorrer Portugal na guerra com Espanha, pelos recursos que do Brasil lhe eram enviados, e socorrer Pernambuco na resistência tenaz do Holandês. Quando este, ainda hesitante em abandonar a presa, viu em frente do Recife a poderosa frota, pronta a intervir, reconheceu a inutilidade da resistência e aceitou negociar a paz e abandonar seu último reduto brasileiro (CIDADE, 1957: I, XII).

O missionário jesuíta estava atento a todos os aspectos da técnica bélica que podiam contribuir ao triunfo das armas portuguesas contra os Holandeses. No seguinte trecho encontramos revelada a sua concepção de estratégia naval, inserida no contexto da luta que se travava na Bahia. Escrevia o Padre ao Embaixador português em Paris, em 1647, fazendo referência aos navios que o governo português tinha a intenção de comprar:

Também entendo que a conveniência de irem as fragatas de S. Maló é tão grande que, sem ordem de S. M., deve V. Exa. fazer que se aprestem logo logo, não só quatro, mas seis ou oito, se houver quem as queira armar, e sobre isto mesmo havia eu falado com Luís Hiens, um mercador francês de S. Maló que esteve muitos anos em Pernambuco, e há-de ir logo buscar a V. Exa. para este mesmo negócio [...]. E importaria muito que a maior parte desses navios fossem antes à Baía que a outros portos, para ali ajudarem a nossa armada, porque o poder que vai da Holanda entendo que será superior, posto que ouço diferentes opiniões; mas na minha é de tanta importância acharem-se com a nossa armada mais alguns navios de força que, para os convidar a ir à Bahia, se lhe podia conceder que pagassem menos a quarta parte dos direitos, no que a Fazenda de S. M. não perde nada, pois assegura tanto (VIEIRA, 1997: I, p.104-105).

Igual acuidade de estrategista encontramos nos textos em que o Padre Vieira relatava a forma em que os missionários jesuítas organizaram-se para fazerem frente ao invasor holandês, primeiro na Bahia e, depois, em Pernambuco, no Espírito Santo e no Rio de Janeiro. A estratégia descrita pelo escritor poderia ser caracterizada, hoje, como de guerra de guerrilhas, consistente em não atacar de frente, mas partir para táticas de desgaste continuado do invasor, utilizando as armas que estivessem à disposição e que pudessem ser manipuladas por todos, cidadãos comuns, índios e padres.

A defesa de Salvador teve, pois, essa base de forças organizadas pelos missionários e comandadas pelo Bispo, além, evidentemente, das tropas portuguesas que tinham sido precedidas por esses grupos armados. Não faltaram à estratégia jesuítica da época as obras de engenharia militar, para garantir a defesa dos lugares mais importantes. É o que conta o Padre no relato que faz acerca dos trabalhos de fortificação levados a cabo pelo governador do Rio de Janeiro, com a colaboração dos índios dirigidos pelos missionários, no antigo Colégio de Santa Cruz, incorporado posteriormente à Coroa portuguesa, após a expulsão dos jesuítas, no período pombalino:

Fortificaram-se todos os lugares deste Estado, esperando pelo inimigo, o qual estava já senhor do principal, segundo as novas certas que corriam. Particularmente na cidade do Rio de Janeiro se pôs todo o cuidado, para não perder agora o bom nome e reputação que antigamente, e que há poucos anos, noutras ocasiões de guerra, alcançaram. A este fim determinou o Sr. Governador Martim de Sá fortificar em primeiro lugar o recebimento da praia, e para isso pediu aos nossos padres ajuda de índios. Foram chamados com toda a brevidade, e com a mesma chegaram e se distribuíram pelos moradores, para que cada um com eles trabalhasse na parte que lhes coube. Mandou o padre reitor em particular entrincheirar a testada do nosso Colégio e ajuntar grande número de arcos e flechas para, no conflito, acudir e prover os que estivessem faltos de armas. O mesmo cuidado houve da nossa parte em fazer ajuntar os índios para o edifício de uma fortaleza que, no mesmo tempo, se levantou na barra. Gastaram-se nela alguns meses, e do Colégio se dava a maior parte dos mantimentos para os trabalhadores, até que de todo se acabou, e dizem que é a melhor ou das melhores de todo este Estado. (VIEIRA, 1997: I, p.48-49)

3.3 ANA MIRANDA E SEUS RECURSOS DE APROPRIAÇÃO DA ESCRITA

Para falar dos recursos de apropriação da escrita realizados por Ana Miranda, é necessário tratar da função do autor. Segundo Foucault (2002), tal função não se dá de forma universal e unívoca em todas as formas discursivas, mesmo dentro de uma própria cultura, como ilustra ao diferenciar os distintos desenvolvimentos das obras científicas e das literárias. A partir da Renascença, distintos fatores sociais, políticos e econômicos contribuíram para a inversão e exaltação do indivíduo que, na arte, corresponderá à figura do autor. Historicamente, os textos passaram a ter autores na medida em que os discursos tornaram-se infração passível de punição.

Com relação ao tema da expressão ou o texto diz tudo ou o leitor diz tudo. No primeiro caso, não importa quem escreve, já que a obra basta por si mesma; no segundo, há também um deslocamento do autor, mas, nesse caso, o sentido estaria estritamente com o leitor.

Atualmente, a escrita encontra-se ligada ao sacrifício da própria vida do escritor, já que este se afasta ao máximo do que escreve, apegando/anulando os seus caracteres individuais. Desse modo, a marca do escritor não é mais do que a singularidade da sua ausência. (FOUCAULT, 2002, p.39)

Para Foucault, existem duas concepções que condicionam a existência do autor: a ideia de obra e a da escrita. A primeira é insuficiente para deletar a existência do autor e deter-se na obra em si mesma, haja vista que a palavra obra e seu significado são tão problemáticos como a individualidade do autor. Já a segunda

“caracteriza o empirismo do autor, tanto pela necessidade do comentário quanto pela necessidade de interpretação, respectivamente denominadas de modalidade crítica e modalidade religiosa.” (FOUCAULT, 2002, p.41)

Deste modo, o papel do autor é definido pelo modo de ser – circulação e funcionamento – dos discursos nas diferentes sociedades em que são inseridos, nos permitindo estabelecer a confiabilidade da informação e a origem do texto literário. Para Foucault, o nome do autor não está associado a um indivíduo real, visto que ele remete a um certo tipo de discurso com estatuto específico. Com isso, aquele que, em determinada cultura, torna-se detentor de uma atribuição de autoria, ou seja, o nome do autor exerce uma atribuição específica no que tange o discurso.

Retomando a discussão a respeito da função do autor, esta não se constrói atribuindo um texto a um indivíduo com poder criador, mas se constitui como uma característica de modo de existência, circulação e de funcionamento de alguns discursos no interior de uma sociedade. Foucault a compreende como uma posição enunciativa, sendo assim, seus textos podem remeter não a um único ou específico indivíduo, mas a uma pluralidade de “eus”.

“o ‘eu’ que fala em um prefácio; outro ‘eu’ que argumenta no corpo do livro, outro, ainda, o que avalia a recepção da obra publicada ou a esclarece [...] a função do autor pode dar lugar a mais de um ‘eu’, simultaneamente, a várias posições-sujeitos que classes distintas podem ocupar. (FOUCAULT, 2002, p.54-57)

Assim, o que faz com que um escritor execute o papel de autor é o fato de, saber delimitar, recortar e caracterizar os textos que lhes são atribuídos, como uma particularização possível da função sujeito. “O sujeito está em constante interação com o outro, que o vigia, disciplina e pune.” (FOUCAULT, 2002, p.79).

Bakhtin defende que autor criador está enraizado e é intrínseco ao objeto estético, pois é ele que dá forma ao objeto estético; é a consciência que abrange a consciência e o mundo da personagem, que abrange e conclui essa consciência da personagem com elementos por princípio transgressores a ela mesma e que, sendo iminentes, a tornariam falsa (BAKHTIN, 2003, p.11). Já o aperfeiçoamento da personagem vem de fora, visto que é o outro quem a completa. O preceito da relação criadora do autor com a personagem criada se dá numa relação que exige certa distância no espaço, no tempo, nos valores e nos sentidos. É esta distância que permite cingir integralmente a personagem. O autor-criador possui uma visão

global de sua personagem, portanto, é necessário que se torne “outro” em relação a si mesmo, como já citado acima com base em Foucault. Assim, “O autor vivencia a vida da personagem em categorias axiológicas inteiramente diversas daquelas em que vivencia sua própria vida e a vida de outras pessoas.” (BAKHTIN, 2003, p.13)

O leitor, então, adota uma visão que pertence ao personagem, à sua maneira de “viver”, o que possibilita dar acabamento ao outro, criar um ambiente que conclua a imagem da personagem, mediante o excedente de visão do autor-criador, de sua vontade, de seu saber e do seu sentimento. O autor-criador possui, paralelamente, uma posição refratada e refratante. Refratada porque se trata de uma visão axiológica – ramo da filosofia que estuda ciência dos valores, padrão dominante de valores, teoria sobre os valores morais - e refratante porque é a partir dela que se recorta e se reordena esteticamente os eventos da vida.

Com isso, Bakhtin esclarece que o discurso do autor-criador não é a voz direta do escritor, mas um ato de apropriação refratada de uma voz social qualquer de modo a ordenar um todo estético. É ele quem direciona todas as vozes alheias e entrega a construção do todo artístico a uma voz criativa. Esta, igualmente, refratada, trata-se de uma voz segunda, a do autor-criador. Este passa a ser responsável não por propiciar o acabamento estético de apenas uma individualidade, mas o de colocar as línguas sociais em inter-relação num todo artístico.

“O autor-pessoa, liberto de sua própria linguagem, desloca-a para outrem ao mesmo tempo que se desloca para outra linguagem” (BAKHTIN, 1990, p.162). Em romances, o reconhecimento de sua própria linguagem realiza-se na linguagem do outro, o reconhecimento de sua própria visão na visão de mundo do outro. Conforme Bakhtin, o sujeito passa a ser uma autoconsciência que se constitui reflexivamente pelo reconhecimento do outro no discurso. Ou seja, um sujeito que somente tem existência quando contemplado na intersubjetividade, já que é ela que permite contemplar a subjetividade. Desta forma, o sujeito vive em interação e conflito com o outro, cuja presença estrutura sua fala.

Concordamos com Foucault quando defende que a figura do autor precisa ser apagada em proveito das formas próprias aos discursos, deste modo, conduz o leitor a investigar o que este desaparecimento permite descobrir. Investigando, assim, espaços, lacunas e funções livres que estes espaços deixaram expostos. O pesquisador explica, que mesmo em tempos atuais, quando se faz a história de um

conceito, de um gênero literário ou de um tipo de filosofia, estas continuam a ser consideradas como recortes moderadamente fracos, secundários e sobrepostos em relação à unidade primeira, sólida e fundamental que, Foucault afirma serem o autor e a obra.

Ao tratar do romance e discutir o autor, é importante discutir o papel do narrador na obra de arte. Continuamos esse tópico com uma revelação feita por Walter Benjamin em *O Narrador*:

É a experiência de que a arte de narrar está em vias de extinção. São cada vez mais raras as pessoas que sabem narrar devidamente. Quando se pede num grupo que alguém narre alguma coisa, o embaraço se generaliza. É como se estivéssemos privados de uma faculdade que nos parecia segura e inalienável: a faculdade de intercambiar experiências. (BENJAMIN, 1994, p.1)

De acordo com o pesquisador, aquilo que deveria ser nato no ser humano parece estar desaparecendo. Qual seria a motivação para este acontecimento? Primeiramente, Benjamin aponta para a queda contínua nas ações da experiência, chega a dizer que crê no total desaparecimento de seu valor, exemplifica com o declínio de qualidade das notícias e da ética em jornais. Aquela experiência transmitida de indivíduo para outro indivíduo trata-se de verdadeiro manancial ao qual os narradores recorrem. As melhores narrativas escritas são as que menos se distanciam ou diferenciam das histórias orais contadas por narradores anônimos. Benjamin aponta que existem dois tipos de narradores anônimos e afirma que a figura do narrador só se torna plenamente tangível se há esses dois grupos. “Quem viaja tem muito que contar”, diz o povo e com isso imagina o narrador como alguém que vem de longe. Mas também escutamos com prazer o homem que ganhou honestamente sua vida sem sair do seu país e que conhece suas histórias e tradições” (BENJAMIN, 1994, p.2). O primeiro grupo seria exemplificado pelo marinheiro comerciante; o segundo pelo camponês sedentário, sendo que ambos estilos de vida produziram suas respectivas famílias de narradores.

Assim, a natureza da verdadeira narrativa tem sempre em si, por vezes, de forma subentendida, uma dimensão utilitária, que pode ser fundamentada em um ensinamento moral, por meio de uma sugestão prática, provérbio ou norma de vida, posicionando o narrador como um conselheiro. Benjamin comenta que, na atualidade, "dar conselhos" tornou-se antiquado, entretanto, isso se deve ao fato de

as experiências estarem deixando de ser comunicáveis. Como efeito colateral, aconselhar é menos responder a uma pergunta que fazer uma sugestão sobre a continuação de uma história que está sendo narrada. Com isso, “para obter essa sugestão, é necessário primeiro saber narrar a história (sem contar que um homem só é receptivo a um conselho na medida em que verbaliza a sua situação). O conselho tecido na substância viva da existência tem um nome: sabedoria.” (BENJAMIN, 1994, p.2). No que tange à sabedoria, Benjamin esclarece que:

A arte de narrar está definindo porque a sabedoria - o lado épico da verdade - está em extinção. Porém esse processo vem de longe. Nada seria mais tolo que ver nele um "sintoma de decadência" ou uma característica "moderna". Na realidade, esse processo, que expulsa gradualmente a narrativa da esfera do discurso vivo e ao mesmo tempo dá uma nova beleza ao que está desaparecendo, tem se desenvolvido concomitantemente com toda uma evolução secular das forças produtivas. (BENJAMIN, 1994, p.2)

O estudioso acredita, piamente, na extinção da narrativa e posiciona o romance no do período moderno como um agente para que isso ocorra. O que o separa da narrativa e até mesmo da epopeia é que ele está essencialmente vinculado ao livro. A propagação do romance só foi possível após a invenção da imprensa. Ou seja, “a tradição oral, patrimônio da poesia épica, tem uma natureza fundamentalmente distinta da que caracteriza o romance. O que distingue o romance de todas as outras formas de prosa - contos de fada, lendas e mesmo novelas - é que ele nem procede da tradição oral nem a alimenta.” (BENJAMIN, 1994, p.5) Com isso, o narrador extrai da experiência o que conta: sua própria experiência ou a dos outros; incorporando tudo que foi narrado à experiência dos seus ouvintes. Entenda a preocupação de Benjamin:

Cada manhã recebemos notícias de todo o mundo. E, no entanto, somos pobres em histórias surpreendentes. A razão é que os fatos já nos chegam acompanhados de explicações. Em outras palavras: quase nada do que acontece está a serviço da narrativa, e quase tudo está a serviço da informação. Metade da arte narrativa está em evitar explicações. Nisso Leskov é magistral. (Pensemos em textos como A fraude, ou A águia branca). O extraordinário e o miraculoso são narrados com a maior exatidão, mas o contexto psicológico da ação não é imposto ao leitor. Ele é livre para interpretar a história como quiser, e com isso o episódio narrado atinge uma amplitude que não existe na informação. (BENJAMIN, 1994,p.7)

Benjamin esclarece que o que mais favorece a memorização das narrativas é a moderada concisão que as salva da análise psicológica. Conforme a naturalidade com que o narrador renuncia às sutilezas psicológicas, haverá maior fluidez para

que a história se grave na memória do ouvinte, ou seja, em boa parte de sua integridade será assimilada a sua própria experiência, impulsionando-o a ímpeto de recontá-la. Tal processo de assimilação ocorre em camadas muito profundas e exige um estado de distensão que vem se tornando cada vez mais raro.

[...] Ela (a narrativa) não está interessada em transmitir o "puro em si" da coisa narrada como uma informação ou um relatório. Ela mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele. Assim se imprime na narrativa a marca do narrador, como a mão do oleiro na argila do vaso. (BENJAMIN, 1994,p.09)

Os narradores apreciam dar início a história com uma descrição das circunstâncias em que se passam os fatos que serão contados, a exceção é para a experiência autobiográfica. Benjamin cita, o que em sua visão seria a melhor definição do que é autor, feita por Paul Valéry:

Falando das coisas perfeitas que se encontram na natureza, pérolas imaculadas, vinhos encorpados e maduros, criaturas realmente completas, ele as descreve como "o produto precioso de uma longa cadeia de causas semelhantes entre si". O acúmulo dessas causas só teria limites temporais quando fosse atingida a perfeição." (BENJAMIN, 1994,p.10)

Benjamin esclarece que um grande narrador possui suas raízes no povo, principalmente nas camadas artesanais. Entretanto, da mesma maneira que essas camadas abrangem o estrato camponês, marítimo e urbano, nos múltiplos estágios do seu desenvolvimento econômico e técnico, igualmente, se estratificam de múltiplas maneiras os conceitos em que o acervo destas experiências se manifesta para nós.

A esta altura do texto, é necessário relatar os recursos de apropriação da escrita utilizados por Ana Miranda. Para tanto, lançaremos mão de um diálogo entre a intertextualidade descrita na Linguística Textual e a Análise do Discurso e seu conceito de interdiscursividade.

De acordo com Charadeau e Maingueneau (2004), em *Dicionário de Análise do Discurso*, a Análise do Discurso é uma ciência que consiste em analisar a estrutura de um texto e, a partir disto, compreender as construções ideológicas presentes no mesmo. É a análise do texto e de seu contexto, não como a pragmática, ou como a Linguística Textual, anteriormente citada, mas a análise da linguagem e sua utilização a partir de um contexto social. O discurso surge em um

determinado momento histórico, presenciando e incorporando as manifestações que ocorrem nesse espaço temporal.

Segundo Fiorin (1990, p. 177),

o discurso deve ser visto como objeto linguístico e como objeto histórico. Nem se pode descartar a pesquisa sobre os mecanismos responsáveis pela produção do sentido e pela estruturação do discurso nem sobre os elementos pulsionais e sociais que o atravessam. Esses dois pontos de vista não são excludentes nem metodologicamente heterogêneos. A pesquisa hoje precisa aprofundar o conhecimento dos mecanismos sintáticos e semânticos geradores de sentido; de outro, necessita compreender o discurso como objeto cultural, produzido a partir de certas condicionantes históricas, em relação dialógica com outros textos.

O discurso em si é a construção linguística junto ao contexto social onde o texto se desenvolve. Ou seja, as ideologias presentes em um discurso são diretamente construídas e influenciadas pelo contexto político-social em que o seu autor está inserido. Mais que uma análise textual, a análise do discurso é uma análise contextual da estrutura discursiva em questão.

A noção de formação discursiva é estabelecida, segundo Foucault, a partir de um conjunto de regularidades que determinam sua homogeneidade e seu fechamento. A formação discursiva apresenta-se como um conjunto de enunciados que não se reduzem a objetos linguísticos, mas também a uma mesma regularidade e dispersão na forma de uma ideologia, ciência, teoria, etc. Segundo Foucault (1997, p.135) “Um enunciado pertence a uma formação discursiva, como uma frase pertence a um texto, e uma proposição a um conjunto dedutivo”. Visto que:

A lei dos enunciados e o fato de pertencerem à formação discursiva constituem uma e única mesma coisa; o que não é paradoxal, já que a formação discursiva se caracteriza não por princípios de construção, mas por uma dispersão de fato, já que ela é para os enunciados não uma condição de possibilidades, mas uma lei de coexistência, e já que os enunciados, troca, não são elementos intercambiáveis, mas conjuntos caracterizados por sua modalidade de existência. (FOUCAULT, 1969, p. 135)

Diante disso, percebemos que o discurso é, como tem demonstrado essa tese, composto pelo objeto linguístico, que aqui chamamos de “recursos de apropriação de escrita”, e pelo objeto histórico, nos momentos em que relatamos os personagens históricos, contextos sociais, memória e discussões a respeito das “vozes” presentes na obra de Ana Miranda. Quando um discurso faz uso de outros discursos, ele está, através do dialogismo, fazendo uso de outras perspectivas em

outros momentos. Trata-se de uma construção discursiva pautada em discursos anteriores. Bakhtin concebe o dialogismo como princípio constitutivo da linguagem e a condição do sentido do discurso:

Examina-se, em primeiro lugar, o dialogismo discursivo, desdobrado em dois aspectos: o da interação verbal entre o enunciador e o enunciatário do texto, [e] o da intertextualidade no interior do discurso (apud BARROS e FIORIN, 1999, p.2).

Em se tratando de literatura, para Bakhtin (1988, p.31 apud BACCEGA, 2000, p. 75) “tudo o que é ideológico é um signo. Sem signo não existe ideologia”. A palavra é um signo verbal e entra na composição do discurso literário. Diante disso, é prudente dizer que a literatura enquanto arte feita com palavras discute o ser social e, ao mesmo tempo, todas outras esferas ideológicas que caibam em seu escopo

De acordo com Baccega (2000, p.78), o discurso literário cumpre um papel ideológico cíclico, já que consegue configurar artisticamente o material que recolhe de outros domínios. Um exemplo são os fatos históricos citados no romance que aqui estudamos.

Diante disso, podemos assumir o conceito de interdiscursividade como a relação entre dois discursos caracterizada por um citar o outro. Toda relação interdiscursiva é também uma relação intertextual. Contudo, a intertextualidade é mais ampla: quando um discurso cita o outro, não há apenas uma referência ao texto ou partes do texto, mas também à situação de produção dele (quem fez, para que, em que momento histórico, com qual finalidade etc.), à ideologia subjacente e aos significados que esse discurso foi assumindo historicamente.

O dialogismo de Bakhtin pode ser tratado como equivalente à noção de interdiscurso, na verdade, “o dialogismo é sempre entre discursos” (FIORIN, 2006, p. 166).

A fim de compreendermos os níveis de Intertextualidade e formas de apropriação textual, descritos pela Linguística Textual, nos apoiamos em Maria Aparecida Rocha Gouvêa (2007) que traz, em seu artigo, a definição de diversos autores renomados e confiáveis. Um deles é Val (1999), que define o texto escrito ou falado como “unidade linguística comunicativa básica”, empregado pelos indivíduos como conjunto de elementos para se comunicar. Desta maneira, para que um texto seja compreendido de forma clara, é preciso que contenha os seguintes aspectos:

- i) Pragmático: age na atuação informacional e comunicativa;
- ii) Semântico-conceitual: depende de sua coerência;
- iii) Formal: depende da sua coesão.

Já Fávero e Koch (2002, p. 25) utilizam-se de duas acepções para conceituar um texto: em sentido lato - todas as manifestações da capacidade textual do ser humano, ou seja, qualquer tipo de comunicação realizado empregando um sistema de signos – e, em sentido stricto - o discurso (linguagem verbal) como a atividade comunicativa de um falante em situação de comunicação dada, englobando o conjunto de enunciados produzidos pelo locutor e o evento de sua enunciação. O que se pode compreender é que o discurso é manifestado, linguisticamente, com a utilização de textos. São destacadas a importância da coesão e coerência na construção processual do texto. Para produzir um texto é imprescindível que se construa, de forma adequada, um conjunto de elementos e suas relações para que ocorra a tessitura do texto. Para ser considerado texto é preciso que haja uma unidade de sentido independente de sua extensão. Subsidiada por Val (1999), Beaugrande e Dressler (apud KOCH, 1983), a autora elenca seis critérios responsáveis pela textualidade de um discurso:

- i) Coerência e a Coesão: relacionam-se com o material conceitual e linguístico do texto, a intencionalidade, a aceitabilidade, a situacionalidade, a informatividade e a intertextualidade. A coesão é totalmente relevante para a coerência textual, pois é responsável pelo sentido do texto; abrangendo aspectos lógicos, semânticos e cognitivos na partilha de conhecimentos entre os interlocutores. Deste modo, a coerência e a coesão têm a característica de promover a inter-relação semântica entre os elementos do discurso.
- ii) Intencionalidade: está relacionada ao objetivo que o produtor do texto possui naquela situação comunicativa. Está intimamente ligada à função linguística que pretende manifestar, isso orientará toda a produção textual.
- iii) Aceitabilidade: faz referência ao receptor da mensagem. Todo texto carrega consigo informações que podem ser relevantes, coerentes, úteis ou não a quem irá recebê-las.

- iv) Situacionalidade: refere-se à coerência pragmática do texto, é preciso que o receptor seja capaz de identificar o emprego da linguagem dentro de um contexto.
- v) Informatividade: trata sobre o grau de informações que o texto possui, estas devem ser novas e conter suficiência de dados. O texto necessita estar permeado por todas as informações necessárias para sua devida compreensão.
- vi) Intertextualidade: ocorre quando um texto se utiliza de outros textos. Lembrando que todo texto é um intertexto, tudo já foi utilizado por outras pessoas em outro momento.

Nosso foco está voltado inteiramente para este último, a Intertextualidade e suas ramificações. Portanto, após a exposição de definições, averiguamos em quais momentos Ana Miranda recorre a uma delas. Para tanto, trechos de seus livros foram dispostos em tabelas e, posteriormente, analisados.

Ainda subsidiados por Gouvêa, a autora menciona a noção de interdiscursividade, sendo a heterogeneidade uma característica essencial na interação enunciativa. Ou seja, para se analisar o interdiscurso, é preciso considerar seus fundamentos semânticos, visto que os discursos na relação interdiscursiva. Com isso é possível compreender que um discurso nunca é autônomo, inédito, pois sempre remete a outros discursos já existentes. A estudiosa traz as pesquisas de Fiorin, em que é exposto que “a interdiscursividade não implica a intertextualidade, embora o contrário seja verdadeiro. É notável que a intertextualidade não se trata de um fenômeno essencial para a composição de um texto e a interdiscursividade é essencial à constituição do discurso, pois não é único e discursa sobre outros discursos.

Assim, a intertextualidade está presente em todo qualquer texto, visto que todo processo discursivo se estabelece a partir de um discurso prévio. Todo texto é composto por inúmeras citações, de forma que as absorve, transformando-as em um outro texto. Relembra que o conceito de intertextualidade foi construído por Kristeva (apud GOUVEA, 1974), a qual defendia a teoria de que a palavra é espacializada, pois funciona em três dimensões: sujeito – destinatário.

Conforme as pesquisas da autora, a intertextualidade está sujeita ao uso do código, de igual modo, ao conteúdo formal da obra:

[...] dificultando a determinação do grau de explicitação da intertextualidade. Para ela, as obras intertextuais não são sintomas de uma crise cultural, mas o fruto do acaso e do gosto pelo uso da intertextualidade. [...] O teórico sugere a hipótese de que toda obra literária se constrói como uma rede dupla de relações diferenciais: com textos literários pré-existentes e com sistemas de significação não literários, como as linguagens orais. [...] o que caracteriza a intertextualidade é introduzir a um novo modo de leitura o valor semântico de outro texto. Cabe ao leitor, a partir de sua cultura e memória, identificar o conteúdo intertextual. [...] A intertextualidade em sentido amplo ocorre sempre de maneira implícita e a intertextualidade em sentido restrito pode ser explícita ou implícita. [...] Segundo a autora, na produção textual há uma relação intertextual com outros textos que, mesmo não aparecendo na superfície do novo texto, exercem papel importante na sua produção. (GOUVÊA, 2007, p.60)

Assim, cita novamente Fiorin (2003), que explica a intertextualidade como sendo um processo de incorporação de um texto em outro, tendo a intenção de reproduzir o sentido incorporado, ou ainda, transformá-lo. O autor identifica três processos de intertextualidade: *citação, a alusão e a estilização*. Já Sant'Anna (2002), aponta quatro processos de intertextualidade: a *paródia, a paráfrase, a estilização e a apropriação*. Já Paulino, Waltey Cury (1997) classificam oito formas de intertextualidade: *a epígrafe, a citação, a referência, a alusão, paráfrase, a paródia, o pastiche e a tradução*. “Para eles, a sociedade é uma grande rede intertextual, em constante movimento, em que o espaço cultural tem um papel importante, pois cada produção dialoga necessariamente com outras” (apud GOUVÊA, 1974, p.60). Entretanto, nosso interesse está vinculado a apenas cinco: *paródia, paráfrase, estilização, citação e alusão*.

Fiorin, ao tentar deixar clara a diferença entre intertextualidade e interdiscursividade, explica:

O termo intertextualidade fica reservado apenas para os casos em que a relação discursiva é materializada em textos. Isso significa que a intertextualidade pressupõe sempre uma interdiscursividade, mas o contrário não é verdadeiro. Por exemplo, quando a relação dialógica não se manifesta no texto, temos interdiscursividade, mas não intertextualidade. No entanto, é preciso verificar que nem todas as relações dialógicas mostradas no texto devem ser consideradas intertextuais. (2006, p. 181).

Diante do objeto desta tese, poderemos deixar claro que o que acontece neste objeto é uma clara presença de intertextualidade e de interdiscursividade. Em um levantamento realizado, comparando as obras de Padre Antônio Vieira, Gregório

de Matos, além de documentos históricos e sociológicos, levantamento este que exigiu sensibilidade para reconhecer os momentos que Ana Miranda utilizava seus recursos de apropriação da escrita na construção de sua própria literatura, encontramos as seguintes referências:

Gregório de Matos:

Textos selecionados para o corpus:

- Juízo anatômico dos achaques que padecia o corpo da República, em todos os membros e inteira definição do que em todos os tempos é Bahia.
- À cidade da Bahia.
- Queixa-se a Bahia por seu bastante procurador confessando que as culpas, que lhe increpam, não são suas, mas sim dos viciosos moradores que em si alverga.
- Fingindo o poeta que acode pelas honras da cidade, entra a fazer justiça em seus moradores, sinalando-lhes os vícios, em que alguns deles se depravam.
- Define a cidade.
- Ao vigário da vila de São Francisco, que por ser demasiado ambicioso, era muito malquisto dos fregueses.
- Elege para viver o retiro de uma chácara, que comprou nas margens do dique, e ali conta, o que passava retirado.
- Embarcado já o poeta para seu degredo, e posto os olhos na sua ingrata pátria, lhe canta desde o mar as despedidas.
- Retrata o poeta as perfeições da sua senhora, à imitação de outro soneto que fez Felipe IV a uma dama, somente com traduzi-lo na língua portuguesa.
- Discrição, entrada, e procedimentos do braço de prata Antônio de Souza de Menezes, governador deste estado.
- Descreve a jocosidade, com que as mulatas, do Brasil bailam o paturi também encontrado sobre o nome: cançoneta. As quatro negras que foram bailar graciosamente a casa do poeta morando junto ao dique.
- Viu uma manha de natal as três irmãs, a cujas vistas fez as seguintes décimas.

- Com o exemplo do lacrimoso penhasco entra a suspirar, faz pausa, e resolve ultimamente a prosseguir, resgatando o silencio a nobreza da causa.
- A outra freira que estranhou o poeta satirizar ao PE. Damaso da Silva, dizendo lhe que era um clérigo tão benemérito, que ela já tinha emprenhado e parido dele.

Padre Antônio Vieira

- Sermão da primeira sexta –feira da quaresma (1644)
- Carta à D. João IV- 20 de maio de 1653- Maranhão.
- Carta LXII Ao rei D. João IV - 20 de maio de 1653
- Carta ao General da Companhia de Jesus -30 de setembro de 1626
- Carta ao Pe. Francisco de Moraes - 06 de maio de 1653
- Sermão de Santo Antônio, 1671
- Sermão do deserto, pregado em Lisboa em 1655.
- Sermão da Primeira quarta-feira da quaresma,Liboa,1649
- Sermão do Bom ladrão, 1955
- Carta escrita na Bahia para o Rei de Portugal em 1697
- Carta de 24 de junho de 1683 ao Marquês de Gouveia
- Carta XXXIII ao Marquês Mordomo Mor. Bahia - 4 de junho de 1683
- Maranhão, 4 de abril de 1654 Carta XLVI a El Rei.
- Sermão da primeira sexta - feira da quaresma, 1651
- Sermão da Terceira domingo de quaresma,1655
- Sermão da Sexagésima, 1655
- Sermão da quinta-feira da quaresma,1669
- Carta para o sereníssimo Rei Dom Pedro II Bahia, 1de junho de 1691

Quando falamos de intertextualidade e interdiscursividade, o cruzamento dos textos só é possível de ser verificado se o indivíduo tiver leitura que dê suporte a isso, caso contrário, não será observado. Mas, no momento que relacionar os textos uns aos outros, o nível de compreensão, profundidade e reflexão tendem a ampliar.

De acordo com Hutcheon, conforme discutido no capítulo anterior, a paródia é uma forma pós-moderna perfeita, pois, paradoxalmente, incorpora e desafia aquilo que parodia. Ela também obriga a uma reconsideração da ideia de origem e

originalidade (são enfraquecidas). “A noção de criação, a unidade de uma obra, de um período, de um tema [...] a marca de originalidade e a infinita riqueza de sentidos ocultos.” Os narradores passam a ser múltiplos e difíceis de localizar ou deliberadamente provisórios e limitados – muitas vezes, enfraquecendo sua própria onisciência aparente. Antifundamentalista: ao textualizar todas as formas de conhecimento, até mesmo a teoria da desconstrução, em sua própria revelação das estratégias retóricas, ainda reclama para si o *status* de “conhecimento teórico”. Nenhum conhecimento consegue escapar à cumplicidade com alguma metanarrativa, com as ficções que possibilitam qualquer pretensão à “verdade.”

Ao se questionar a respeito da relação entre a história e a realidade e a relação entre a realidade e a linguagem, admite-se que o passado existiu, entretanto, seu acesso está totalmente condicionado pela textualidade. Modifica todas as noções simples de realismo ou referência por meio da confrontação direta entre o discurso da arte e o discurso da história. Podemos considerar o texto de Ana Miranda uma paródia, uma vez que está atrelada ao papel de inaugurar um novo paradigma e construir a evolução de um discurso. É como se a maturidade de um discurso se revelasse quando o autor, parodiando, consegue livrar-se das amarras do código do sistema e estabelecendo novos padrões de relação das unidades. Na paródia há uma tomada de consciência crítica, algo que foi recalcado e posteriormente emergiu, trata-se de uma inovação da leitura daquilo que era convencional.

Utilizando ainda da Linguística Textual, listamos os recursos empregados e as evidências das obras acima no romance de Ana Miranda.

“Paráfrase é um discurso em repouso em que alguém abre mão de sua voz para deixar a voz do outro falar. Não há conflito, pois não há oposição. Funciona como se fosse um espelho que reflete o discurso do outro.” (GOUVÊA, 2007, p.61) Ou seja, é como uma conversa entre discursos que concordam entre si, ambos caminham em um mesmo sentido. A paráfrase é visivelmente o recurso estilístico mais utilizado, isso mostra a presença marcante da intertextualidade e interdiscursividades nos textos em geral, muitas vezes a paráfrase aproxima-se da cópia de tão semelhante. A paráfrase é um recurso importante no processo de autoria.

Tabela 1 – Paráfrase

Ana Miranda	Padre Antônio Vieira
<p>“Si quis non oditpatrem, et matrem, et uxorem, et filios, et fratres et sorores, adhuc et animam suam, nonprotest meus esse discipulus, de quem não odiar ao seu pai, e mãe, e mulheres, e filhos e irmãos e irmãs e à sua própria alma, não pode ser meu discípulo”.</p> <p>p. 46</p>	<p>“Qui non oditpatrem suum, et matrem, et uxorem, et filios, et fratres, et sorores, adhuc autem et animam suam, non potest meus esse discipulus (Lc. 14,26): Quem não aborrece a seu pai e a sua mãe, a sua mulher e a seus filhos, a seus irmãos e a suas irmãs, e, o que é mais, a si mesmo, não pode ser meu discípulo”.</p> <p>Sermão da primeira sexta –feira da quaresma, 1644</p>
<p>“Em quarenta anos foram mortos e destruídos, na costa e nos sertões, mais de dois milhões de índios e mais de quinhentas povoações como grandes cidades[...]. E dessas mortes e destruição, nunca se veria castigo”.</p> <p>p. 49</p>	<p>“Em espaço de quarenta anos se mataram e se destruíram por esta costa e sertões mais de dois milhões de índios, e mais de quinhentas povoações como grandes cidades, e disto nunca se viu castigo.”</p> <p>Carta a D. João IV- 20 de maio de 1653- Maranhão.</p>
<p>“aqueles índios bárbaros que viviam nos sertões eram como que infinitos nos números e na diversidade de línguas”.</p> <p>p. 48</p>	<p>“Os índios, uns são gentios que vivem nos sertões, infinitos no número e diversidade de línguas;”</p> <p>Carta a D. João IV- 20 de maio de 1653- Maranhão.</p>
<p>“A tanto chega o ódio e paixão do governador.”</p> <p>p. 186</p>	<p>“que a tanto chega o ódio e paixão do dito Governador.”</p> <p>Carta XXXIII ao Marquês Mordomo Mor. Bahia 4 de junho de 1683</p>
<p>“Nos Brasis, nas Angolas, nas Goas, continuou o jesuíta, — nas Malacas, nos Macaus, onde o príncipe só conhece por fama e se obedece só por nome, aí são necessários os criados de maior fé e os talentos de maior virtude. Dize isso a sua alteza, Gonçalo. Se em Lisboa, onde os olhos do príncipe vêem e os brados do príncipe se ouvem, faltam à sua obrigação homens de grandes obrigações, que será in regionemlonginquam? O que será, nas regiões remotíssimas, onde o</p>	<p>“Nos Brasis, nas Angolas,nas Goas, nas Malacas, nos Macaus, onde o rei se conhece só por fama e se obedece só por nome, aí são necessários os criados de maior fé e os talentos de maiores virtudes. Se em Portugal, se em Lisboa, onde os olhos do rei se vêem e os brados do rei se ouvem, faltam a sua obrigação homens de grandes obrigações, que será in regionemlonginquam? Que será naquelas regiões remotíssimas, onde o rei, onde as leis, onde a justiça, onde a verdade, onde a</p>

<p>príncipe, onde as leis, onde a justiça, onde a verdade, onde a razão, e até mesmo Deus, parecem estar longe?</p> <p>p. 215</p>	<p>razão, e onde até o mesmo Deus parece que está longe?"</p> <p>Sermão da Terceira domingo de quaresma,1655</p>
<p>“Como foi Habacuc para a Babilônia? Tomou-o um anjo pelos cabelos e o levou à força. Que venham, pois, para as colônias, os homens de Portugal para governar, mas que venham com os anjos os trazendo à força pelos cabelos, a guiá-los, a alumia-los, a guardá-los. Mas o que seria se, em vez de vir à força pelos cabelos, vierem por muito gosto, por muito desejo e por muita...negociação? E se em vez de os trazer um anjo, os tragam dois diabos, um da ambição, outro da cobiça? Se estes dois espíritos infernais os levam a toda parte, como não os levarão também ao inferno?”</p> <p>p. 215</p>	<p>“E como foi Habacuc? Tomou-o o anjo pelos cabelos, e pô-lo em Babilônia. Se vos não aproveitar uma e outra escusa, ide, mas com anjo, e pelos cabelos: com anjo que vos guie,que vos encaminhe, que vos alumie, que vos guarde, que vos ensine, que vos tenha mão, e ainda assim muito contra vossa vontade: pelos cabelos. Mas que seria se em vez de ir pelos cabelos fôsseis por muito gosto, por muito desejo, e por muita negociação? E em vez de vos levar da mão um anjo, vos levassem da mão dois diabos, um da ambição, outro da cobiça? Se estes dois espíritos infernais são os que vos levam a toda a parte onde ides, como não quereis que vos levem ao inferno?”</p> <p>Sermão da Terceira domingo de quaresma,1655</p>
<p>“Viviam cativos em péssimas condições, ocupados nas cruéis lavouras de tabaco; não tinham tempo de trabalhar suas roças, nem recebiam alimentos, com o que eles, suas mulheres e filhos padeciam e pereciam de fome”</p> <p>p. 49</p>	<p>“[...] se ocupam em lavouras de tabaco, que é o mais cruel trabalho de quantos há Brasil [...] não lhes dão tempo para lavrarem e fazerem suas roças, com que eles, suas mulheres e seus filhos padecem e perecem;”</p> <p>Carta a D. João IV- 20 de maio de 1653- Maranhão.</p>
<p>“Não nego ao dinheiro seus poderes. Mas não me temo tanto do que se furta como do que não se furta. Muitos ministros há no mundo que jamais se deixaram subornar pelo dinheiro. Mas deixam-se subornar pela amizade, pela recomendação, e não sendo nada disso, nem ouro, nem prata, são os verdadeiros porquês da injustiça do mundo.”</p> <p>p. 216</p>	<p>“Não nego ao dinheiro os seus poderes, nem quero tirar ao dinheiro os seus escrúpulos; mas o meu não é tão vulgar nem tão grosseiro como este. Não me temo tanto do que se furta, como do que se não furta. Muitos ministros há no mundo, e em Portugal mais que muitos, que por nenhum caso os peitarem com dinheiro. Mas estes mesmos deixam-se peitar da amizade, deixam-se peitar da recomendação, deixam-se peitar da independência, deixam-se</p>

	<p>peitar do respeito. E não sendo nada disto ouro nem prata, são os porquês de toda a injustiça do mundo.”</p> <p>Sermão da Terceira domingo de quaresma ,1655</p>
<p>“[...] o ignorante vê a Lua e acha que é maior que as estrelas. O sábio distingue o verdadeiro do aparente. É preciso provar que o ar existe, embora o respiremos, é preciso se poder calcular as probabilidades, ou que há mesmo um anel de luz em volta de Saturno [...]”</p> <p>p. 294</p>	<p>“O rústico, porque é ignorante, vê que a lua é maior que as estrelas; mas o filósofo, porque é sábio e mede as quantidades pelas distâncias, vê que as estrelas são maiores que a lua. O rústico, porque é ignorante, vê que o céu é azul; mas o filósofo, porque é sábio e distingue o verdadeiro do aparente, vê que aquilo que parece céu azul, nem é azul, nem é céu. O rústico, porque é ignorante, vê muita variedade de cores no que ele chama arco-da-velha; mas o filósofo, porque é sábio e conhece que até a luz engana, quando se dobra, vê que ali não há cores, senão enganos corados e ilusões da vista.”</p> <p>Sermão da quinta-feira da quaresma,1669</p>
<p>“Como piedoso homem chora teus males, mas se não houvessem feito o que foi feito, o inimigo desenfreado já não se contentaria com a cidade e seus cabedais, porém com grande ousadia haveria de se apossar das almas da gente sem haver quem lhe pusesse freio a tanto desaforo. Estás acudindo nossa santa fé católica e por lealdade à Coroa real te arriscas. Quanto a mim, querem que obrigarme a fazer como Dom Marcos Teixeira, que trocou o bago com a lança, o roquete com a saia de malha e de prelado eclesiástico fez-se capitão de soldados.”</p> <p>p. 47</p>	<p>[...] como piedoso pai, chorava seus males, vendo que se não ordenavam as coisas à medida do seu desejo, e que o inimigo desenfreado não se contentava já somente com a cidade, mas que com grande ousadia se desmandava por fora, sem haver quem lhe pusesse freio a tanto desaforo, e que alguns portugueses “se metiam e se faziam amigos com eles, para recuperar o que já perderam ou para não perderem o que ainda possuíam; depois de ver bem e considerar os meios com que, segundo o estado das coisas, se podia acudir por nossa santa fé católica e lealdade à coroa real, reprimindo as entradas dos amigos e as saídas dos inimigos, lhe pareceu bem, e determinou, trocar o bago com a lança, e o roquete com a saia de malha, e de prelado eclesiástico fazer-se capitão de soldados”</p>

	Carta ao General da Companhia de Jesus -30 de setembro de 1626
<p>“[...] Vieira lembrou-se de seus infortúnios no Maranhão. Aquela, apesar de tudo, fora a melhor vida sua. Naquele tempo andava vestido de um pano grosseiro fabricado na região, preto desbotado; comia farinha de pau, dormia pouco; léguas e léguas eram vencidas a pé, não havia por aquelas partes nenhum gênero de montaria. O jesuíta trabalhava de manhã até a noite; gastava parte de seu tempo em se encomendar a Deus (amigo, não é o temor do inferno o que há de levar-me ao céu); não saía de sua cela senão para a salvação de alguma alma; chorava seus pecados, fazia com que outros lamentassem os seus; e o tempo que sobrava dessas ocupações dedicava aos livros de madre Teresa e outras leituras semelhantes. Era preciso converter os gentios do Maranhão”.</p> <p>p. 48</p>	<p>“E, para que vós também a tenhais, sabei, amigo, que a melhor vida é esta. Ando vestido de um pano grosseiro cá da terra mais pardo que preto; como farinha de pau; durmo pouco; trabalho de pela manhã até à noite; gasto parte dela em me encomendar a Deus; não trato com mínima criatura; não saio fora senão a remédio de alguma alma; choro meus pecados; faço que outros chorem os seus; e o tempo, que sobeja destas ocupações, levam-no os livros da madre Teresa e outros de semelhante leitura.”</p> <p>Carta ao Pe. Francisco de Moraes, 06 de maio de 1653</p>
<p>“Os magnetes atraem o ferro, os magnates atraem o ouro”</p> <p>p. 57</p>	<p>“noutro sermão, não se haver sem motivo observado que enquanto os magnetes atraem o ferro, os magnatas atraem o ouro?”</p> <p>Sermão do Bom ladrão, 1955</p>
<p>“Vão morder, arranhar, abocanhar, roer, ataçalhar, até me engolir de todo. Quammagnusmirantium, tammagnusinvidentiumpopulus est.”</p> <p>p. 66</p>	<p>“com raiva de os ver tão grandes, os morde, os roe, os abocanha, os ataçalha, e não descansa até os engolir, e devorar de todo?”</p> <p>Sermão de Santo Antônio, 1671</p>
<p>“Temístocles andava muito triste e perguntaram o por quê, se era tão amado. Ele respondeu que era exatamente por isso. Que mau sinal ser amado por toda a Grécia! Os inimigos são a trombeta da fama.”</p> <p>p. 66</p>	<p>“Temístocles, em seus primeiros anos, andava muito triste; perguntado pela causa, sendo amado e estimado como era de toda a Grécia, respondeu: - Por isso mesmo. Sinal é, o ver-me amado de todos [...]. Aqueles inimigos eram as trombetas da fama de Temístocles.”</p> <p>Sermão da Primeira quarta-feira da quaresma, Liboa, 1649</p>

<p>“Roubar uma moeda faz um pirata, roubar uma cidade e seus palácios faz um Alexandre”</p> <p>p. 67</p>	<p>“o roubar com pouco poder faz os piratas, o roubar com muito, os Alexandres.”</p> <p>Sermão do Bom ladrão, 1955</p>
<p>“Marco Varro dizia que os que serviam ao lado dos reis eram os laterones. Mas depois passaram a ser ladrones”.</p> <p>p. 67</p>	<p>“Antigamente os que assistiam ao lado dos príncipes, chamavam-se laterones. E depois, corrompendo-se este vocábulo, como afirma Marco Varro, chamaram-se latrones”.</p> <p>Sermão do Bom ladrão, 1955</p>
<p>“O Brasil, aliás, não passa de um retrato e espelho de Portugal, seara dos vícios sem emendas, do infinito luxo sem cabedal e todas as outras contradições do juízo humano.”</p> <p>p. 70</p>	<p>“Das coisas públicas não digo a Vossa Mercê mais do que ser o Brasil hoje um retrato e espelho de Portugal em tudo o que Vossa Mercê me diz dos aparatos de guerra sem gente nem dinheiro, das searas dos vícios sem emenda, do infinito luxo sem cabedal e de todas as outras contradições do juízo humano.”</p> <p>Carta escrita na Bahia para o Rei de Portugal em 1697</p>
<p>“A tanto chega o ódio e paixão do governador.”</p> <p>p. 186</p>	<p>“que a tanto chega o ódio e paixão do dito Governador.”</p> <p>Carta XXXIII ao Marquês Mordomo Mor. Bahia, 4 de junho de 1683</p>
<p>“Àquele homem, ou meio homem, se entrega este Estado, a ele se fiam as fazendas, as honras, a liberdade e as vidas de tantos e tão leais vassalos. Só pela obediência e respeito de quem tão mal representa a pessoa de sua alteza sofremos essas injúrias.”</p> <p>p. 186</p>	<p>“E quem isto cuida, ou afirma, sem o cuidar, é aquele homem ou meio homem, a quem se entrega este Estado, e de quem se fiam as fazendas, as honras, a liberdade e as vidas de tantos e tão leais vassalos, que só pela obediência e respeito, de quem tão mal representa a pessoa de sua alteza, sofrem todas estas injúrias. Queira Deus que se lhe não acabe a paciência, e v. s. guarde como desejo.”</p> <p>Bahia, 29 de julho de 1683.</p>
<p>“Pobre rebanho, tão desamparado e perseguido. Saberá Deus que esta colônia existe?”</p> <p>p. 192</p>	<p>“mas este pobre rebanho é tão pobre, tão desamparado e perseguido, que nem por poucos dias se pode deixar sem grande risco [...]”</p> <p>Maranhão, 4 de abril de 1654 Carta XLVI a El Rei.</p>

<p>“Amai vossos inimigos e orai pelos que vos perseguem”</p> <p>p. 192</p>	<p>“Mas eu vos digo: Amai a vossos inimigos, fazei bem aos que vos têm ódio (Mt. 5,44)”</p> <p>Citação bíblica - Sermão da primeira sexta feira da quaresma- 1651</p>
<p>“Dize ao príncipe que sendo as terras de Portugal as mais diversas, distantes e dilatadas de todas as monarquias do mundo [...]”</p> <p>p. 214</p>	<p>“[...] mas no Reino de Portugal muito mais, porque ainda que os seus ubis, ou os seus ondes, dentro em si podem compreender-se facilmente, os que tem fora de si, são os mais diversos, os mais distantes e os mais dilatados de todas as monarquias do mundo.”</p> <p>Sermão da Terceira domingo de quaresma ,1655</p>
<p>“Ponha vice-reis, ponha governadores, ponha generais, ponha capitães, ponha justiças, ponha bispos e arcebispos. Mas que muito juízo, muita verdade, muita inteireza, muita consciência é necessária a Portugal para distribuir cada um. Se o príncipe põe o cobiçoso onde há ocasião de roubo, prosseguiu, — e o fraco onde é preciso haver defesa, e o infiel onde é possível renegar, e o pobre onde há ocasião de se desempobrecer, se sua alteza põe assim dessa maneira as pessoas, o que há de ser das conquistas e dos que com tanto sangue as ganharam? Precisamos de homens que obrem proezas dignas de seus antepassados, elevou o dedo indicador. — Que despendam liberalmente com soldados, que pelejem, que defendam, que vençam, que conquistem e que façam justiça. Fez uma pausa. — E não homens que nos aproveitem e nos arruinem, continuou Vieira, com voz extremamente mansa. — Não homens que se enriqueçam e deixem pobre o Estado. Não homens que percam as vitórias e venham carregados de despojos. E quanto mais longe for o lugar, tanto hão de ser os sujeitos de maior confiança e</p>	<p>“[...] onde põe Portugal vice-reis, onde põe governadores, onde põe generais, onde põe capitães, onde põe justiças, onde põe bispos e arcebispos, onde põe todos os outros ministros da fé, da doutrina, das almas. E quanto juízo, quanta verdade, quanta inteireza, quanta consciência e necessária para distribuir bem estes ondes, e para ver onde se põe cada um. Se ponde o cobiçoso onde há ocasião de roubo, e o fraco onde há ocasião de defender; e o infiel onde há ocasião de renegar, e o pobre onde há ocasião de desempobrecer, que há de ser das conquistas e dos que com tanto e tão honrado sangue as ganharam? Oh! que os sujeitos que se põem nestes lugares são pessoas de grande qualidade e de grande autoridade, fidalgos, senhores, títulos! Por isso, mais. Os mesmos ecos de uns nomes tão grandes em Portugal, parece que estão dizendo onde se hão de pôr. Um conde? Onde? Onde obre proezas dignas de seus antepassados, onde despenda liberalmente o seu com os soldados e beneméritos, onde peleje, onde defenda, onde vença, onde conquiste, onde faça justiça, onde adiante a fé e a Cristondade, onde se</p>

<p>maiores virtudes, diz a dom Pedro, Gonçalo. Dize-lhe que quem há de governar a quatro mil léguas longe do príncipe, onde em três anos não pode haver recurso de seus procedimentos, nem ainda notícias, então que verdade, que justiça, que fé e que zelo deve ser o seu!”</p> <p>p. 214 e 215</p>	<p>honre a si, e à pátria, e ao príncipe que fez eleição de sua pessoa. E não onde se aproveite e nos arruine, onde se enriqueça a si e deixe pobre o estado, onde perca as vitórias e venha carregado de despojos. [...] E quanto este onde for mais longe, tanto hão de ser os sujeitos de maior confiança e de maiores virtudes. Quem há de governar e mandar três e quatro mil léguas longe do rei, onde em três anos não pode haver recurso de seus procedimentos nem ainda notícias, que verdade, que justiça, que fé, que zelo deve ser o seu!”</p> <p>Sermão da Terceira domingo de quaresma, 1655</p>
<p>“As coisas que se concedem por respeito são coisas que não se vêem, que não armam a casa, nem se penduram pelas paredes, nem tilintam nas bolsas.”</p> <p>p. 216</p>	<p>“[...] mas no que se fez por respeito, por amizade, por dependência, como estas apreensões são coisas que se não vêem, como são coisas que vos não armam a casa nem se penduram pelas paredes [...]”</p> <p>Sermão da Terceira domingo de quaresma, 1655</p>
<p>“Se houveres de vender tua alma, ou teus amigos, seja antes por dinheiro que por favores.”</p> <p>p. 216</p>	<p>“Quase estou para vos dizer que, se houverdes de vender a alma, seja antes por dinheiro que por respeitos [...]”</p> <p>Sermão da Terceira domingo de quaresma, 1655</p>
<p>“[...] nada havia no entendimento que não tivesse sido sentido, a não ser o próprio entendimento?”</p> <p>p. 265</p> <p>Obs.:pensamento de Gregório de Matos sobre PeAntônio Vieira.</p>	<p>“As razões próprias nascem do entendimento, as alheias vão pegadas à memória, e os homens não se convencem pela memória, senão pelo entendimento.”</p> <p>Sermão da Sexagésima, 1655</p>
<p>“Houve uma notável enchente no rio São Francisco, que levou casas e alagou toda a região. Dois missionários que doutrinavam tapuias nas aldeias daquelas plagas fizeram orações para que o mal cessasse, sem efeito. Entenderam os índios que o deus dos cristãos não era tão</p>	<p>“A este propósito não deixarei de representar a V. Majestade, por ser exemplo próximo, o que os dias passados sucedeu nas cabeceiras do Rio São Francisco, em distância mais de cento e cinquenta léguas desta cidade, onde dois missionários doutrinavam várias nações de tapuias</p>

poderoso como pregavam os padres e resolveram fazer outro deus, escolhendo o índio de mais alta estatura, incensando-o com fumo de tabaco, adorando-o numa igreja construída com ramos de palhas. Sabendo disto, portugueses amarraram o deus indígena, queimaram a igreja. Os índios da aldeia ficaram ao abandono. Vieira intercedeu. Depois mandou, para remédio da fome da aldeia, um bom socorro em dinheiro, não dinheiro dos jesuítas, mas do trabalho e do lucro das impressões de seus escritos.”

p. 319

novos, e muito menos domésticos que estes. Houve uma notável enchente naquele rio, que alagava, e levou casas; e como os padres oferecessem missas e orações para que cessasse a inundação, sem efeito, entenderam os bárbaros que o Deus dos cristãos não era tão poderoso, como os padres lhes pregavam, e se resolveram alguns a fazer outro Deus, que os livrasse, escolhendo para isso o que entre eles tinha melhor presença, e mais avultada estatura. Para o constituírem na divindade o incensaram com fumo de tabaco, que ele recebia com aboca aberta, e logo lhe fizeram sua igreja, ao modo das nossas, fabricada com ramos de palmas. Sabendo isto um dos portugueses, sargentomor dos curraleiros daqueles campos, acompanhado de um só mulato seu, se foi a onde estavam os novos idólatras, e, mandando amarrar com as mãos atrás ao deus, obrigou aos demais que queimassem a igreja que lhe tinham levantado, ameaçando-os com maior castigo se caíssem em outra semelhante ignorância, que mais merecia este nome que o de maldade. E porque os padres se tinham retirado, dizendo que não queriam estar com tal gente, nem eles o mereciam, todos se lhes vieram lançar de joelhos a seus pés, prometendo obediência, e mostrando-se muito sentidos de que os mesmos padres se tivessem queixado ao branco, que assim chamam aos portugueses, bastando o medo de um só para lhes guardarem tal respeito. Eu, contudo, o tive tão grande à sobredita junta, por ser feita em nome de V. Majestade, que não só ordenei logo aos missionários que de nenhum modo falassem mais em tal mudança, senão que, para remédio da fome da aldeia, lhes mandei um bom socorro

	<p>de dinheiro, não do colégio, que não pode acudir a tanto, mas do trabalho dos três dedos com que escrevo esta, e do lucro das impressões que aplico quase todo a este comércio, lembrado que São Paulo, aos companheiros que o ajudavam, sustentava com o trabalho de suas mãos, e que a nós é necessário estendê-lo à miséria dos mesmos que doutrinamos.”</p> <p>Carta para o sereníssimo Rei Dom Pedro II Bahia, 01 de junho de 1691</p>
<p>“Vieira sugeriu ao rei o remédio: a criação da moeda provincial, com preço extrínseco. Os ministros do Brasil, por interesses próprios, não aprovaram este zelo.”</p> <p>p. 320</p>	<p>“Para último, e por único remédio representa e pede este Estado a sua majestade, a moeda provincial, com tal maioria no valor extrínseco, que passada a outras partes seja perda e não interesse.”</p> <p>Carta LXXII</p>
Ana Miranda	Gregório de Matos
<p>Eram também persas, magores, armênios, gregos, infiéis e outros gentios. Mermidônios, judeus e assírios, turcos e moabitas. A todos a cidade dava entrada.</p> <p>p.14</p>	<p>Tenho Turcos, tenho Persas, homens de nação ímpios, Mogores, Armênios, Gregos, infiéis e outros gentios.</p> <p>Tenho ousados Mermidônios, tenho judeus, tenho Assírios e de quantas seitas há muito tenho e muito abrigo.</p> <p>p.74</p>
<p>De noite, aqueles mesmos frequentadores de missas andavam em direção aos calundus e feitiços.</p> <p>p. 14</p>	<p>Que de quilombos que tenho com mestres superlativos, nos quais se ensina de noite os calundus e feitiços!</p> <p>p. 78</p>
<p>lam gastar suas patacas com os mestres do cachimbo. Deliravam, dançavam de maneira que muitos acreditavam ver dentro deles próprios Satanás.</p> <p>p.14</p>	<p>O que sei é que em tais danças Satanás anda metido, e que só tal padre-mestre pode ensinar tais delírios.</p> <p>p.78</p>
<p>Quando se confessavam na igreja, escondiam isso dos padres apesar de não ser raro ver-se um sacerdote em</p>	<p>E quando vão confessar-se, encobrem aos padres isto, porque o têm por passatempo</p>

<p>tais cerimônias.</p> <p>p.14</p>	<p>por costume, ou por estilo.</p> <p>O que sei é que em tais danças Satanás anda metido, e que só tal padre-mestre pode ensinar tais delírios.</p> <p>p.78</p>
<p>Dentro da igreja, prosternavam-se com um leve tocar do joelho no chão, como se fossem um besteiro prestes a atirar.</p> <p>p.14</p>	<p>Logo se põe de joelhos, não como servo rendido, mas em forma de besteiro c'um pé no chão, outro erguido.</p> <p>p. 81</p>
<p>Enquanto aguardavam a missa, alguns admiravam os santos em seus nichos, outros preferiam ficar vendo o movimento das pessoas.</p> <p>p.14 e 15</p>	<p>Para os altares não olha, Nem para os santos nos nichos, Mas para quantas pessoas Vão entrando e vão saindo.</p> <p>p. 81</p>
<p>As mulheres que se dirigiam à igreja usavam brincos, mangas a volá, broches, saias de labirinto. Com essas alfaias iam caminhando ao som do repicar dos sinos do Carmo, São Bento, colégio ou São Francisco.</p> <p>p. 15</p>	<p>As mulheres são piores, porque se lhes faltam brincos manga a volá, broches, troço, ou saia de labirintos.</p> <p>não querem ir para à igreja, Seja o dia mais festivo, mas em tendo essas alfaias, saltam mais do que cabritos.</p> <p>E se no Carmo repica, ei-las lá vão rebolando o mesmo para São Bento, Colégio, ou São Francisco.</p> <p>p.82</p>
<p>Muitos comentavam que as mulheres iam à missa para maldizer seus maridos, ou amantes, ou talvez cair em erros indignos.</p> <p>p.15</p>	<p>Não quero dizer que vão por dizer mal dos maridos dos amantes, ou talvez cair em erros indignos.</p> <p>p.82</p>
<p>Poucos eram os que davam a seus escravos alguma educação. Alguns nem mesmo lhes davam comida em troca do serviço.</p> <p>p.15</p>	<p>Contados são os que dão A seus escravos ensino, E muitos nem de comer, Sem lhes perdoar serviços.</p> <p>p.84</p>
<p>Muitos senhores metidos a fidalgos, com seus bigodes fernandinos,</p>	<p>Oh! Quantos e quantos há De bigodes fernandinos,</p>

<p>faziam de suas escravas prostitutas, viviam como rufiões.</p> <p>p.15</p>	<p>Que até de noite às escravas Pedem salários indignos!</p> <p>p.84</p>
<p>Já não se enforcavam mais comumente os ladrões e os assassinos, tampouco os falsários e os maldizentes.</p> <p>p.16</p>	<p>Que importa que não se enforcuem nem ladrões, nem assassinos, Falsários e maldizentes, e outros a este tonilho</p> <p>p. 86</p>
<p>A cobiça do dinheiro ou a inveja dos ofícios, além disso, era um sentimento comum. Muitos queriam ver seus patrícios abatidos de crédito, ou arrastados pela pobreza, ou morto numa luta destra e sinistra. Nem os sagrados perdoavam, fosse rei, bispo, sacerdote ou donzela metida em seu retiro.</p> <p>p.16</p>	<p>É o amor um mortal ódio, sendo todo o incentivo a cobiça do dinheiro, ou a inveja dos ofícios.</p> <p>Todos pecam no desejo de querer ver seus patrícios ou da pobreza arrastados, ou do crédito abatidos.</p> <p>E sem outra causa mais se dão a destro, e sinistro pela honra, e pela fama golpes cruéis e infinitos.</p> <p>Nem ao sagrado perdoam, seja Rei, ou seja Bispo, ou Sacerdote, ou Donzela metida no seu retiro.</p> <p>p.87</p>
<p>Sofria ao ver os maus modos de obrar da governança, porém reconhecia que não apenas os governantes, mas a toda a cidade, o demo se expunha.</p> <p>p.33</p>	<p>O demo a viver se esponha, por mais que a fama a exalta, numa cidade onde falta Verdade, honra, vergonha.</p> <p>p.41</p>
<p>O fidalgo do solar ao lado tinha vergonha de pedir dinheiro emprestado e preferia furtar para manter a aparência honrada.</p> <p>p.33</p>	<p>O Fidalgo de solar se dá por envergonhado de um tostão pedir prestado para o ventre sustentar: diz, que antes o que furtar por manter a negra honra, que passar pela desonra, de que lhe neguem talvez; mas se o virdes nas galés com honras de Vice-Rei, esta é a justiça, que manda El-Rei.</p>

<p>Sua filha, uma donzela embiocada, mal trajada e malcomida, parecia preferir roupas bonitas à honra, e amancebara-se.</p> <p>p.33</p>	<p>p. 97 – 98</p> <p>A Donzela embiocada mal trajada, e mal comida, antes quer na sua vida ter saia, que ser honrada: à pública amancebada por manter a negra honrinha, e se lho sabe a vizinha, elho ouve a clerezia dão com ela na enxovia, e paga a pena da lei: esta é a justiça, que manda El-Rei.</p> <p>p.98</p>
<p>Os letrados peralvilhos da colônia fazem réus se tornarem autores e obtinham mercês de ambos. Tal homem prevaricava e, quando chamado a responder por seus atos, dizia fazê-los em honra de parentes. Havia, na semana anterior, revogado uma sentença com dinheiro e abraços.</p> <p>p.33</p>	<p>Os Letrados Peralvilhos citando o mesmo Doutor a fazer de Réu, o Autor comem de ambos os carrilhos: se se diz pelos corrilhos sua prevaricação, a desculpa, que lhe dão, é a honra de seus parentes eentonces os requerentes, fogem desta infame grei: esta é a justiça, que manda El-Rei.</p> <p>p.99</p>
<p>O irmão desse letrado, um mercador avarento, tirava duzentos por cento no que comprava e no que vendia. Morrera num assalto e deixara uma viúva. Porém, apesar dos grandes lucros, o mercador dissipara todo o seu dinheiro com mulheres de alcoucee, deixara a viúva sem um vintém e com a casa empenhada. A mulher recebia a fradalhada que ali ia para manter a honra da casa. E ela gemia, gritava e ardia em brasa.</p> <p>p.33 e 34</p>	<p>O Mercador avarento, quando a sua compra estende, no que compra, e no que vende, tira duzentos por cento: não é ele tão jumento, que não saiba, que em Lisboa selhe há de dar na gamboa; mas comido já o dinheiro diz, que a honra está primeiro, e que honrado a toda Lei: esta é a justiça, que manda El-Rei.</p> <p>A viúva autorizada, que não possui um vintém, porque o marido de bem deixou a casa empenhada: ali vai a fradalhada, qual formiga em correição, dizendo que à casa vão manter a honra da casa se a virdes arder em brasa, que ardeu a honra entendeis: esta é a justiça, que manda El-Rei.</p>

	p.99-100
<p>“...pretas carregadas com roupa, de que formam as barrelas. Não serão as mais belas, mas hão de ser por força as mais lavadas. Eu, namorado desta e aqueloutra, de um a lavar me rende o torcer doutra.</p> <p>p.83</p>	<p>Por bem afortunado Me tenho nestes dias, Em que habito este monte a par do Dique Vizinho tão chegado Das taráiras frias, Será traíra, o peixe? A quem a gula quer, que eu me dedique: Aqui vem o alfenique Das pretas carregadas Com roupas de que formam as barrelas: Não serão as mais belas, Mas hão de ser por força as mais lavadas; E eu namorado desta, e daqueloutra De uma o lavar me rende o torcer de outra.</p> <p>p.155</p>
<p>Quiseram tosquiar o nosso gado, e saíram do intento tosquiados.</p> <p>p.39</p>	<p>Quisestes tosquiar ao vosso gado, e saístes do intento tosquiado; não vos cai em capelo o que o provérbio tantas vezes canta: que quem ousadamente se adianta, em vez de tosquiar, fica sem pelo?</p> <p>p.141-142</p>
<p>Fábula dos rapazes e bandarras, contos do lar, cantigas das guitarras.</p> <p>p.40</p>	<p>Fábulas de rapazes, e bandarras, E objeto de cantigas de guitarras.</p> <p>p.42</p>
<p>Que de dois efes se compõe esta cidade, a meu ver: um furto, outro foder.</p> <p>p.113</p>	<p>De dous ff se compõe esta cidade a meu ver um furto, outro foder.</p> <p>p.102</p>
<p>Com neve e rosas quis assemelhar-vos, mas fora honrar as flores e abater-vos: dois zéfiros por olhos quis fazer-vos, mas quando sonham eles de imitar-vos?</p> <p>p.115</p>	<p>Com neve e rosas quis assemelhar-vos, Mas fora honrar as flores e abater-vos; Dois zéfiros por olho quis fazer-vos; Mas quando sonham eles de imitar-vos?</p> <p>p.238</p>

<p>Falta-lhe verdade, vergonha e honra.</p> <p>p.123</p>	<p>O demo a viver se esponha, por mais que a fama a exalta, numa cidade onde falta Verdade, honra, vergonha.</p> <p>p.41</p>
<p>Que me quer o Brasil que me persegue? Com que ódio, a canalha, que consegue?</p> <p>p.154</p>	<p>Que me quer o Brasil, que me persegue? Que me querem pasguates, que me invejam? Não veem que os entendidos me cortejam, E que os nobres é gente que me segue?</p> <p>p.47</p>
<p>Que aqui honram os mofinos e mofam dos liberais.</p> <p>p.154</p>	<p>Como se vir homem rico, tenha cuidado em guardar, que aqui honram os mofinos, e mofam dos liberais.</p> <p>p.196</p>
<p>Eu era, lá em Portugal, sábio, discreto e entendido. Poeta melhor que alguns, douto como os meus vizinhos. Chegando a esta cidade logo não fui nada disto. Aqui sou um herege, um asnote, mau cristão, pior ministro.</p> <p>p.163</p>	<p>Eu era em Portugal sábio, discreto, entendido, poeta, melhor que alguns doutros como os meus vizinhos.</p> <p>Chegando a esta cidade, logo não fui nada disto: porque o direito entre o torto parece que anda torcido.</p> <p>Sou um herege, um asnote, mau cristão, pior ministro, mal entendido entre todos, de nenhum bem entendido.</p> <p>p.152-153</p>
Ana Miranda	Textos Históricos e Sociológicos
<p>A cidade fora edificada na extremidade interna meridional da península a treze de latitude sul e quarenta e dois de longitude no litoral Brasil. Ficava diante de uma enseada e larga que lhe deu o nome: Bahia (...) no meio desse golfo estava a cidade sobre uma montanha de rocha talhada de pique [...]</p> <p>p.11</p>	<p>Fica esta a altura de treze graus de latitude para sul (...) sua barra é espaçosa e admirável com duas léguas e meia para a boca do mar (...). Desde Santo Antônio um dos melhores golfos.</p> <p>A Bahia do século XVIII / Luiz dos Santos Vilhena, p.41</p>
<p>Em 1678 chegou o governo D. Roque</p>	<p>Antônio de Menezes, O Braço de</p>

<p>da Costa Barreto que administrou até 1682, quando foi substituído por Antônio Luis Teles de Menezes, apelidado de O Braço de Prata, seu governo foi um governo de discórdia (...)</p> <p>p.98</p>	<p>Prata, entrou em seu palácio (...)</p> <p>A Bahia do século XVIII / Luiz dos Santos Vilhena, p.17</p>
<p>[...] Alguns chegam em extrema miséria rotos e despidos, e em pouco tempo retornavam ricos, com casas alugadas, dinheiros e navios.</p> <p>p.10</p> <p>[...] Essa cidade acabou-se, pensou Gregório de matos, não é mais a Bahia de antigamente [...].</p> <p>p.9</p>	<p>[...] vinham para estas partes naqueles princípios, menos algumas pessoas nobres, e de distinção, gente mal domada, uns por crimes, outros por decretos e assim viviam como homens irregulares, dados a todo gênero de vícios. Não tardou pra purgação acontecer.</p> <p>Uma breve história do Brasil / Mary Del Prio e Renato Venâncio, p.82</p>
<p>As pessoas que caminhavam pela praça naquele momento eram, na grande maioria, negros, escravos ou mestiços trabalhadores. Muitos iam para as igrejas. [...]</p> <p>p.25</p>	<p>[...]Traços católicos, negros, indígenas e judaicos misturaram-se, pois na colônia, tecendo uma religião sincrética e especificamente colonial.</p> <p>O Diabo e Terra de Santa Cruz / Laura Mello, p.97</p>
<p>Tenho ouvido notícia. Soube das disputas entre facções dos Menezes e dos Ravascos. Como começou essa rixa? [...].</p> <p>p. 124</p>	<p>[...] Mais tarde, Braço de Prata viu-se envolvido num conflito entre duas facções políticas. Usando resolveu costurar uma aliança com alcaide mor, Francisco Telles de Menezes com outro partido [...].</p> <p>Padre Antônio vieira / Clovis Bulcão, p.220</p>

Fonte: o autor

Para comprovar o estilo de Ana Miranda, buscamos também alguns textos históricos e sociológicos como: A Bahia do século XVIII de Luiz dos Santos Vilhena, Uma breve história do Brasil de Mary Del Prio e Renato Venâncio, O Diabo e Terra de Santa Cruz de Laura Mello e Padre Antônio vieira de Clovis Bulcão. Esses fragmentos evidenciam o tão falado estudo sobre a História e Memória da Bahia do século XVIII.

Além da paráfrase, outro recurso utilizado é a alusão. Trata-se de:

um processo de reprodução de construção sintática em que certas figuras são substituídas por outras, mantendo-se uma relação hiperonímica. Pode-se afirmar que a alusão é um tipo de intertextualidade fraca, pois se constitui apenas por uma leve menção a outro texto ou a um fragmento textual. (GOUVÊA, 2007, p.62)

Toda obra é construída a partir de referências, algumas mais pertinentes e marcantes outras tem sua intensidade enfraquecida. Nos excertos selecionados é possível notar a intertextualidade entre os textos, assim como a preocupação em trazer acréscimos autorais para os mesmos, logo a alusão apresenta-se tão importante quanto os demais recursos estilísticos, mas com um diferencial autoral significativo à obra. Um excerto que vale ser comentado de forma mais específica é o uso da história e memória, que trabalho de forma mais generalizada o fato e a obra de Ana Miranda que transforma um personagem histórico em personagem ficcional, trazendo uma carga emocional que não pode ser encontrada no texto comparativo a este e reforça a importância da intertextualidade na complementação e produção de uma obra.

Tabela 2 – Alusão

Ana Miranda	Padre Antônio Vieira
<p>“Devido à cobiça, principalmente dos maiores da terra, mandavam fazer estradas pelo sertão, e guerras, quando traziam índios cativos em cordas. Faziam-lhes tormentas, como atar dez murrões acesos nos dedos da mão de um chefe de aldeia para que lhe desse escravos, dizendo que o haviam de deixar arder enquanto lhos não desse.”</p> <p>p. 49</p>	<p>“As causas deste dano se reduzem todas à cobiça, principalmente dos maiores, os quais mandam fazer entradas pelos sertões, e às guerras injustas sem autoridade nem justificação alguma; ainda que trazem alguns verdadeiramente cativos por estarem em cordas para serem comidos, ou por serem escravos em sua terra, os mais deles são livres, e tomados por força ou por engano, e assim os vendem e se servem deles como verdadeiros cativos.[...] As causas de até agora se ter feito tão pouco fruto com estas gentes são, principalmente, as tiranias que com eles temos usado, havendo capitão que obrigou a atar dez murrões acesos, nos dez dedos das mãos de um Principal de uma aldeia, para que lhe desse escravos, dizendo que o havia de deixar arder enquanto lhos</p>

	<p>não desse, e assim o fez.”</p> <p>Carta à D. João IV- 20 de maio de 1653- Maranhão.</p>
<p>“Mesmo o maior velhaco, mesmo um eremita. Teles de Menezes conjugava o verbo furtar e odiar em todos os tempos. Um cão mandativo, um abominador optativo, um perverso conjuntivo, um salafário infinitivo.”</p> <p>p. 67</p>	<p>“Tanto que lá chegam, começam a furtar pelo modo indicativo, porque a primeira informação que pedem aos práticos é que lhes apontem e mostrem os caminhos por onde podem abarcar tudo. Furtam pelo modo imperativo, porque, como têm o mero e misto império, todo ele aplicam despoticamente às execuções da rapina. Furtam pelo modo mandativo, porque aceitam quanto lhes mandam, e, para que mandem todos, os que não mandam não são aceitos. Furtam pelo modo optativo, porque desejam quanto lhes parece bem e, gabando as coisas desejadas aos donos delas, por cortesia, sem vontade, as fazem suas. Furtam pelo modo conjuntivo, porque ajuntam o seu pouco cabedal com o daqueles que manejam muito, e basta só que ajuntem a sua graça, para serem quando menos meeiros na ganância. Furtam pelo modo potencial, porque, sem pretexto nem cerimônia, usam de potência. Furtam pelo modo permissivo, porque permitem que outros furtem, e estes compram as permissões. Furtam pelo modo infinitivo, porque não tem o fim o furtar com o fim do governo, e sempre lá deixam raízes em que se vão continuando os furtos.”</p> <p>Sermão do Bom ladrão, 1955</p>
<p>“No ano passado houve uma arruaça em Coimbra, onde um grupo de estudantes e gente baixa simulou um auto-de-fé queimando a minha figura. O que mais podem fazer contra mim? Queimar-me vivo? Honradas exéquias. Enquanto isso, na Universidade do México me dedicaram umas conclusões de teologia. Não faço caso das palmas e das trombetas, porque tudo é vento e</p>	<p>“Na universidade de México me dedicaram umas conclusões de toda a theologia, que eu remetto e dedico a vossa excellencia: e posto que daempreza da phenix, das palmas, e das trombetas, nenhum caso faço, porque tudo é vento e fumo, não posso deixar de me magoar muito, que no mesmo tempo em uma universidade de portugueses se afronte a minha estátua, e em outra</p>

<p>fumo. Mas não pode deixar de me magoar muito que ao mesmo tempo em uma universidade de Portugal me afrontem, como no Brasil, e em outra universidade de castelhanos me homenageiem. Por certo que nem a uns nem a outros merecia eu semelhantes correspondências. Fosse eu sueco, ou espanhol, aqui não me estariam tratando assim.”</p> <p>p. 185</p>	<p>universidade de castelhanos se estampe a minha imagem. Por certo que nem a uns nem a outros merecia eu semelhantes correspondências. Mas assim havia de ser, para que quanto em uma parte se faltou a justiça, tanto se excedesse na outra. E para que não pareça que são isto influências da América, quando na que é sujeita a Castella me honram d'este modo, na que é sujeita a Portugal me fazem as afrontas, de que vossa excellência será informado por outras vias.”</p> <p>Carta de 24 de junho de 1683 ao marques de Gouveia.</p>
Ana Miranda	Gregório de Matos
<p>As jovens andavam sempre com suas mães, ou escravas. Se não havia grande recato, estavam as donzelas em perigo, quebrantadas de amores, recebendo recadinhos [...] Durante as missas, casquilhos aproveitavam para passar bilhetes com poemas, mensagens para donzelas ou, como em Portugal, para distribuir beliscões nas mais jovens.</p> <p>p.15</p>	<p>E como os meus ares são muito coados e finos, se não há grande recato têm as donzelas perigo</p> <p>Ou as quebranta de amores o ar de algum recadinho, ou pelo frio da barra saemco'o ventre crescido.</p> <p>p.85</p>
<p>Os homens, mesmo dentro da igreja, andavam armados de espadas e cotós limpos.</p> <p>p.15</p>	<p>Que importa não dar aos corpos golpes, catanadas, tiros, e que só sirvam de ornato espadas e cotós limpos?</p> <p>p.86</p>
<p>A mulher do fidalgo andava com adornos. Uma casada cheia de enfeites, tendo o marido malvestido, esse tal marido só podia ser corno.</p> <p>p.33</p>	<p>A casada com adorno e o Marido mal vestido, crede, que este mal Marido penteiamonho de corno: se disser pelo contorno, que se sofre a Fr. Tomás, por manter a honra o faz, esperai pela pancada, que com carocha pintada de Angola há de ser Visrei: esta é a justiça, que manda El-Rei.</p> <p>p.98</p>
Ana Miranda	Textos Históricos e Sociológicos

<p>Teles de Menezes gritou de dor e desespero tentando atacar seu inimigo. [...] Antônio de Brito foi mais rápido cortando fundamente a garganta de Teles de Menezes com seu gadanho. [...] Teles de Menezes agonizando, estirado na rua, ainda encontrou foças pra dizer: O Braço de prata vai me vingar [...].</p> <p>p.164</p> <p>[...] Também foram presos os capitães de presídios Diogo de Souza, o Torto, e José Santos del Poços. (..) homens de bem que estavam no colégio foram trancafiados por terem praticado um único crime, serem amigos de Ravesco[...].</p> <p>p.129</p>	<p>Também na Bahia, em 1682, houve tumulto e assassinio de um militar, o alcaide-mo Francisco Teles de Menezes, despótico e abusivo, protegido pelo Governado Antônio de Souza Menezes, que desatinou e ante o Povo amotinado em favor do assassino, acusou a Companhia de Jesus do homicídio, prendeu padres e homens grados, enchendo as prisões de inocentes.</p> <p>Uma breve história do Brasil / Mary Del Prio e Renato Venâncio, p.161</p>
<p>A companhia do Brasil irradiava-se de norte a Sul do Brasil fortificada em igrejas, missões pra catequese os indígenas e colégio pra evangelização de novas gerações [...]</p> <p>p. 87</p>	<p>Os mais importantes deram-se em torno da escravização dos indígenas, verdadeira pedra no sapato – ou melhor, nas alpargatas – dos padres que desejavam a catequese e a conversão do gentio. Desde o século XVI, a Companhia de Jesus conseguiu que o governo proibisse tal prática [...]</p> <p>Uma breve história do Brasil / Mary Del Prio e Renato Venâncio, p. 22</p>

Demonstrando mais claramente os anos de estudo de Ana Miranda sobre a realidade que romanciza, a citação é um recurso que confirmar ou alterar o sentido do texto citado e também pode ser feita em outralinguagem. A citação em textos científicos, por exemplo, deve vir marcada graficamente. Já em textos literários, costumam ser encontradas sem ossinaisgráficos, em trechos incorporados ao texto. Uma paralelo pertinente a ser estabelecido talvez seja a preferência pelo uso de paráfrases ao uso de citações. Dos três comparativos estabelecidos foi possível encontrar apenas três citações, evidentemente que este trabalho centrou-se em extrair citações a obras específicas, mas ainda assim ao

compararmos tal recurso estilístico ao uso de paráfrases torna-se visível a preocupação em fazer uso das próprias palavras.

Tabela 3 – Citação

Ana Miranda	Padre Antônio Vieira
<p>“Quais são as causas? Quais são os motivos? Quais são os porquês?, continuou Vieira. — Não há coisa no mundo que leve um homem ao inferno sem seu porquê, Gonçalo. Os porquês cegam, arrastam, precipitam os maiores homens do mundo.”</p> <p>p. 215</p>	<p>“[...] quais são as causas? Quais são os motivos? Quais são os porquês? Não há coisa no mundo por que um homem deva ir ao inferno, contudo, ninguém vai ao inferno sem seu porquê. Que porquês são logo estes que tanto cegam, que tanto arrastam, que tanto precipitam aos maiores homens do mundo?”</p> <p>Sermão da Terceira domingo de quaresma, 1655</p>
Ana Miranda	Gregório de Matos
<p>Antes de entrar, muitos faziam o sinal da cruz, sendo que, alguns deles, como observa Gregório de Matos, persignavam-se ao contrário do que ensinava o catecismo.</p> <p>p.14</p>	<p>Entra um destes pela igreja, sabe Deus com que sentido, e faz um sinal da cruz contratio ao do catecismo.</p> <p>p.81</p>
<p>Triste Bahia, oh quão dessemelhante estás, e estou, do nosso antigo estado, recitou Gregório de Matos [...] Pobre te vejo a ti, a mi empenhado, rica te vejo eu já. Tu a mi abundante. [...]</p> <p>A ti tocou-te a máquina mercante que em tua larga barra tem entrado; a mim foi-me trocado e tem trocado tanto negócio, e tanto negociante.</p> <p>p.112</p>	<p>Triste Bahia! Ó quão dessemelhante Estás e estou do nosso antigo estado!</p> <p>Pobre te vejo a ti, tu a mi empenhado, Rica te vi eu já, tu a mi abundante.</p> <p>A ti trocou-te a máquina mercante, Que em tua larga barra tem entrado, A mim foi-me trocando, e tem trocado, Tanto negócio e tanto negociante.</p> <p>p.44</p>

Fonte: o autor

Durante o trabalho ainda encontramos trechos em que podemos visualizar o texto original tal qual foi publicado pelo seu autor. Abaixo alguns casos em que ocorre a cópia literal (apropriação) dos textos originais.

Tabela 4 – Cópia Literal

Ana Miranda	Padre Antônio Vieira
<p>“Ah! Quem pudera desfazer o passado, e tornar atrás o tempo e alcançar o impossível, que o que foi não houvera sido!”</p> <p>p. 48</p>	<p>“Ah! Quem pudera desfazer o passado, e tornar atrás o tempo e alcançar o impossível, que o que foi não houvera sido!”</p> <p>Carta nº 16 ao Padre Francisco de Moraes Do Maranhão, 1653.</p>
<p>“Amigo, não é o temor do inferno o que me há-de levar ao céu”</p> <p>p. 48</p>	<p>“Amigo, não é o temor do inferno o que me há-de levar ao céu”</p> <p>Carta ao Pe. Franscisco de Moraes 06 de maio de 1653</p>
<p>“Mofino e miserável daquele que não tem inimigos. Ter inimigos parece um gênero de desgraça mas não os ter é indício certo de outra muito maior.”</p> <p>p. 66</p>	<p>“Mofino e miserável aquele que os não teve. Ter inimigos parece um gênero de desgraça, mas não os ter, é indício certo de outra muito maior.”</p> <p>Sermão da Primeira quarta-feira da quaresma, Liboa, 1649</p>
<p>“Perde-se o Brasil nas unhas escorregadias dos governantes.”</p> <p>p. 67 e 70</p>	<p>“Perde-se o Brasil nas unhas escorregadias dos governantes.”</p> <p>Padre Antônio Vieira (1608-1697). Col.Irm. José Francisco Rodrigues</p>

Fonte: o autor

O recurso da apropriação é divergente da estilização, que visualizamos nas tabelas anteriores. É o oposto da paráfrase. A apropriação devora o material produzido por outro autor, dando a ele um novo significado. É um trabalho de colagem de textos alheios e sua inserção em um novo contexto. Diante dessas evidências, é visível a retomada da discussão sobre originalidade, tão recorrente na teoria da literatura.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Para finalizar as reflexões desta tese, resgatamos algumas questões colocadas na introdução: seria apenas intertextualidade o que observamos nas obras de Miranda? Miranda é realmente tão inovadora? Repetir o mesmo modelo seria estratégia de venda? Se em algumas obras ela se embasa totalmente em outros escritores, ela é a única autora? O que seria produção própria de Miranda? Como se dá o processo de romancização de personagens históricos realizado por Ana Miranda?

Ana Miranda foi reconhecida como escritora literária em 1989, quando publicou seu *Boca do Inferno*, entretanto, já havia escrito livro de poesias em fins da década de setenta. De acordo com Macedo, a obra que despontou Miranda no mercado literário está sujeita a certa polêmica, visto que Antônio Vieira e Gregório de Matos viram personagens, assim, questiona-se a respeito de sua autenticidade e levanta o questionamento no que tange os direitos autorais.

Nesse sentido, as discussões e perspectivas que se procurou trazer ao trabalho se configuram como importantes contribuições, cada uma delas integrando a imensa tessitura do emaranhado de pensamentos que busca entender a teia contemporânea, sobretudo as mudanças de perspectivas que se vem consolidando no âmbito do conceito de originalidade, graças às reformulações nos estudos literários – a elaboração do conceito de intertexto - à desconstrução da noção de sujeito centrado, à recorrência de um processo criativo mais e mais calcado na reciclagem cultural que criaram, por via de consequência, uma nova constituição para a figura do autor. (MACEDO, p.1)

Conforme Macedo, foram vendidos 50 mil exemplares, o que elevou Miranda ao topo do núcleo literário, mesmo assim, a maneira em que este foi escrito não escapou de duras críticas, como a de Luciana Stegagno Picchio, de que este retorno ao passado é totalmente desnecessário, sem nenhuma razão concreta. O romance *Boca do Inferno* surgiu em meio a muitas controvérsias e mudanças dos paradigmas literários, com uma escrita que consolidou o seu estilo, possibilitou que Ana Miranda continuasse com novas posteriores publicações. Contudo, a sua maioria continuou com a mesma fórmula de seu primeiro romance, explorando aspectos históricos, mesclando-os com a biografia de escritores brasileiros reconhecidos - Augusto dos Anjos, Clarice Lispector e Gonçalves Dias. Nenhuma outra obra da autora chegou perto de causar o impacto de *Boca do Inferno*. Acreditamos que impulsionada pelo

sucesso da primeira tentativa, pelo volume representativo de vendas, pelo reconhecimento enquanto autora literária, Miranda arriscou-se em repetir a receita, que já não era mais uma novidade.

Num dos primeiros artigos publicados na imprensa, o *Boca do inferno* é apresentado, dias antes do seu lançamento, como “uma joia rara, trabalhada em sua ourivesaria com devoção de monge, pesquisada com rigor de cientista, e brilhante em seus resultados como as mais finas pedrarias”. A matéria faz referência ao estilo da autora, trata-a como a maior revelação dos últimos anos das letras nacionais, elogia o seu procedimento e suas escolhas artísticas – a revisitação do século XVII brasileiro – exaltando o seu talento e comemorando o ingresso do país no “romance histórico moderno”, gênero que vinha adquirindo conotação e importância na literatura internacional desde a publicação de *Memórias de Adriano*, de Marguerite Yourcenar, de 1951, e consagrando-se nos anos 1980 com Umberto Eco e José Saramago. (MACEDO, p.4)

Em entrevista ao jornalista Carlos de Souza, este questiona a opinião de Ana Miranda sobre o sucesso de venda de mais de 40 mil exemplares na época do lançamento do *Boca do Inferno*, ainda mais num país como o Brasil, tido como de poucos leitores, em que livro seria um objeto de baixo consumo. A autora afirma ser um mistério, entretanto, crê que este é o resultado de todo o esforço que teve para escrevê-lo, durante dez anos. Além disso, a presença de Gregório de Matos e de padre Antonio Vieira podem ser um chamariz da atração e aceitação por parte dos leitores.

Anatol Rosenfeld comenta que mesmo numa cultura muito complexa como a nossa, com a especialização e autonomia das várias esferas – tais como ciência, artes, filosofia – não só haja interdependência e mútua influência entre esses campos, mas, além disso, certa unidade de espírito e sentimento de vida, que impregna, em certa medida, todas estas atividades, inclusive na produção de romances. Neste, a perspectiva cria a *ilusão* do espaço tridimensional, projeta o mundo a partir de uma consciência individual. Para o autor, é notável que o romance do nosso século seja uma modificação análoga à da pintura moderna, modificação que parece ser essencial à estrutura do modernismo. Aliás, todo o tipo de arte pode refletir o momento histórico em que é criado e a arte literária é uma das mais influenciadas pelo meio. É exatamente o que vemos e vimos ao longo dessa tese no romance de Ana Miranda. Nas palavras de Castro:

O termo romance (do latim romanice: “em língua românica”, através do provençal romans) designa um gênero literário narrativo considerado por muitos como herdeiro da epopeia. O romance, cuja principal obra representante é Dom Quixote, de Cervantes, é um gênero literário escrito em prosa que, genericamente, narra uma história completa, com temporalidade, ambientação e personagem definidos. Sendo criação do ser humano, todavia, o romance, assim como os demais gêneros literários, metamorfoseia-se, criando novas formas para si, criando, enfim, novas modalidades de romances. (CASTRO, s/d, p. 1)

Entendemos que o romance desenvolve-se a partir de certa desrealização da realidade, recusando-se a reproduzir ou a copiar a realidade empírica, sensível, projetando-se, portanto, a sua própria realidade, imersa e criada de si e por si. Com isso, fica claro que o romance moderno concebe sua própria realidade, que não necessita corresponder àquela apresentada aos nossos sentidos. As tentativas de Ana Miranda, apesar de pautadas em muita pesquisa, se tornam ficção.

Voltamos a Llosa quando afirma que a leitura do romance transporta o leitor de tal maneira, que permite que ele deixe de ser o que é, habitualmente, e se misture/confunda com os seres criados pelo romancista, sendo conduzido por eles. Para Llosa, as mentiras do romance não são despreziosas, pois preenchem as carências da vida. Por isso, quando a vida parece plena e absoluta e, graças a uma fé que tudo justifica, os homens se conformam com seu destino, o romance não prestam serviço algum. Na opinião do autor, a literatura está mergulhada na ambiguidade. “Suas verdades são sempre subjetivas, meias-verdades, relativas, verdades literárias que com frequência constituem inexactidões flagrantes ou mentiras históricas [...]” (VARGAS LLOSA, 2004, p. 24). É o eterno jogo das verdades das mentiras e as mentiras na verdade. O texto construído, ao final do processo, ainda se trata de ficção.

Não diferente do que acontece nas obras utilizadas nesta tese, a presença da metaficção nos romances é revelada como uma estratégia pela qual se explora a relação entre realidade e ficção e, portanto, os limites da realidade em que vivemos. É o narcisismo explícito de Linda Hutcheon: “Overt forms of narcissism are present in texts in which the selfconsciousness and self-reflection are clearly evident, usually explicitly thematized or even allegorized within the fiction” (HUTCHEON, 1985, p.23).

De acordo com Benjamin, desde o princípio a obra de arte sempre foi reproduzível; as artes gráficas, por exemplo, foram reproduzidas pela primeira vez com a xilogravura, após longo tempo a escrita também passou a ser reproduzida

pela impressão. Entretanto, mesmo na reprodução mais perfeita ainda falta uma coisa: o aqui e agora da obra de arte, ou seja o contexto, as circunstâncias que envolvem o momento em que foi criada. Portanto, o aqui e agora do original constitui o conceito da sua autenticidade.

A autenticidade de uma coisa é a condensação de tudo que, desde sua origem, nela é transmissível, desde a sua duração material ao seu testemunho histórico. “Ao multiplicar o reproduzido, coloca no lugar de ocorrência única a ocorrência em massa.” (BENJAMIN, 1994, p.04). Ou seja, o valor singular da obra de arte “autêntica” tem o seu fundamento no ritual em que adquiriu o seu valor de uso original e primeiro. Com isso, a reprodutibilidade técnica da obra de arte emancipa-a da sua existência parasitária no ritual. Neste sentido, tratar a obra como ficção, apesar de todos os recursos utilizados, confere seu status de autêntico.

Todavia, voltamos a outro questionamento, reproduzindo Foucault: o que é um autor e como se forma um autor no contexto de uma sociedade em que a tecnologia digital transforma a linguagem num elo virtual entre o homem e o mundo?

No que tange a escritora que temos em foco, Ana Miranda, é relevante expor o pensamento de Corrales no sentido de se apropriar de um passado para alterar um presente que dará um novo sentido a este passado. Atualmente, a literatura comparada volta-se a si mesma, investigando correlações, analisando contrastivamente e dialogicamente, assentindo o “imenso mosaico de nossa escritura.” (CORRALES, s/d,p.05) Através do entrelaçamento de textos literários, pode ser entendido, como a obra literária se interliga com outras obras, formando elos de uma infundável corrente, recorrente em todos os períodos da literatura. O autor acrescenta ainda:

Para Bakhtin o sujeito perde seu papel principal no enunciado e é substituído por duas vozes sociais que fazem dele um sujeito histórico e ideológico; e considera esse dialogismo como princípio constitutivo da linguagem e a condição de sentido do discurso. O autor introduz o estatuto da palavra como uma unidade mínima da estrutura; para ele o texto deve ser situado na história e na sociedade. A palavra literária é então a intersecção as superfícies textuais. [...] E Kristeva continua: - a palavra literária não é um ponto, um sentido fixo, mas um cruzamento de superfícies textuais (KRISTEVA, 1969)- a tarefa da semiótica literária consistirá em encontrar os formalismos correspondentes aos diferentes modos de encontro das palavras no espaço dialógico do texto. Em 1969 a autora cunhou o termo “Intertextualidade”. (CORRALES, s/d,, p.07-08)

Corrales, explica que a Intertextualidade diacrônica teve papel importante em diversos ramos do conhecimento e, pois antes mesmo de receber esta nomenclatura, ela já existia. Mas seria apenas intertextualidade o que observamos nas obras de Miranda?

“Que importa quem fala, disse alguém, que importa quem fala”(FOUCAULT, 2002, p.125). Foucault almeja discernir nessas palavras, uma “indiferença” que coloca como um dos princípios éticos fundamentais da escrita contemporânea. Segundo o filósofo essa “indiferença” pode ser especificada através de dois temas. Primeiro o de que a escrita hoje se libertou do tema da expressão, só se refere a si própria, mas não se aprisiona na forma da interioridade, ela identifica-se com a sua própria exterioridade. “Na escrita, não se trata da manifestação ou da exaltação do gesto de escrever, nem da fixação de um sujeito numa linguagem; é uma questão de abertura de um espaço onde o sujeito da escrita está sempre a desaparecer”. (FOUCAULT, 2002, p.125)

Conforme mencionamos no tópico anterior, a escrita está associada ao sacrifício da própria vida, haja vista o apagamento voluntário que não tem de ser representado nos livros, já que se cumpre na própria existência do autor. A obra que antes possuía dever de garantir a imortalidade e o nome de seu autor, passou a ter o direito de apagá-lo. De acordo com o filósofo, a relação da escrita com a morte também se manifesta no apagamento das características individuais do sujeito que escreve, a marca do escritor não é mais do que a singularidade de sua ausência.

O autor não chega ao êxito com o nome próprio, a relação entre ele e aquilo que nomeia não ocorre de igual maneira como a relação entre o nome próprio e o indivíduo que designa. Seu nome não pode ser um nome próprio como os outros, exatamente por não se tratar de um elemento em um discurso. Foucault esclarece que, no que tange os discursos, desempenha determinado papel: assegura uma função classificativa; um tal nome permite reagrupar um certo número de textos, delimitá-los, selecioná-los, opô-los a outros textos, o nome do autor passa a ser doador de sentido e confiabilidade de seu texto.

Ana Miranda recebeu inúmeras críticas publicadas em jornais e diversas foram respondidas pela autora, sua proposta de “reciclagem cultural” rendeu-lhe as posteriores publicações já citadas.

Nas palavras de Macedo:

Com efeito, reconhece-se que, numa época em que não só a cultura vira mercadoria, mas também a mercadoria se transforma em objeto cultural, numa época em que tudo se modela a partir da idéia de mercado, perdeu força um dos mais impositivos princípios estéticos do modernismo, a busca da novidade e sua realização através dos movimentos de ruptura promovidos pelas vanguardas, que denotavam um sentido de evolução da arte hoje já desacreditado. Com isso, desmontam-se as grandes oposições: essência e aparência; latente e manifesto; significativo e significado; autenticidade e inautenticidade. No primeiro artigo da Folha de S. Paulo, citado acima, sua autora, Fernanda Scalzo, começa assinalando que “o livro da escritora cearense Ana Miranda é um dos raros casos em que o consumidor, no caso o leitor, leva, pelo menos em alguns momentos, lebre por gato. Quem leu as 331 páginas do livro mal sabe que consumiu muitas de Antônio Vieira e do poeta Gregório de Matos” [...] A jornalista afirma que, ao longo do romance, em função das rimas e da musicalidade, os poemas de Gregório de Matos são mais claramente percebidos, enquanto os trechos do Padre Vieira ficam escamoteados nas falas do narrador ou do personagem jesuíta, sendo incorporados ao discurso de Ana Miranda, que se investe desse estilo. O problema mais evidente, e justamente apontado no artigo, é a ausência de sinalização gráfica que demarque a autoria, dando margem à confusão das vozes. Afinal, quem é o dono da história (ou do texto)? [...] (MACEDO, p.5-6)

Apesar de inúmeras críticas como a citada acima e a estratégia que encontramos nesta tese, em entrevista à Revista de História, Ana Miranda afirma que até hoje *Boca do Inferno* é seu livro mais vendido e justifica:

“É ele que carrega a minha imagem de escritora. Agora, acho um livro muito respeitoso da constituição clássica do romance, cervantina, não é? Com aquelas formas narrativas, harmonicamente desenvolvidas, com diálogos, etc. É como se eu tivesse fazendo um exercício de domínio da técnica de construção do romance. Eu quebrei um pouco isso já no *Retrato do Rei*. Rompi com a linearidade. É uma obra um pouco mais ousada. Na verdade, na medida em que mergulhei no meu trabalho, fui fechando a popularidade que conquistei com o *Boca do inferno*.” (FIGUEIREDO, Luciano; MELO, Alice de, 2011, s.n)

Mas seria apenas intertextualidade o que observamos nas obras de Miranda? Entendemos que não é somente a intertextualidade que pode ser observada no texto da Ana Miranda devido ao seu processo de criação literária (ficar garimpando Gregório, Vieira, documentos históricos e onde quer que seja mais que ela tenha pesquisado). Temos a clara impressão de que Ana Miranda “aproveitou-se” do momento metamórfico que havia na literatura para lançar um romance que fugia aos padrões existentes e deu certo (seguindo as tendências do Novo Romance Histórico e pós-modernas). Consagrou-se como literária, ganhou prêmios, foi reconhecida, inclusive, em outros países, o que não a livrou de críticas e acusações de não autenticidade. Apesar de continuar no ramo literário e possuir outras publicações,

Boca do Inferno continua como o livro que a representa enquanto escritora, o livro que a fez ser escritora. Entre suas demais produções, apenas *Desmundo* despontou-se de forma significativa, quando ela pôde participar de perto da adaptação do que se tornou minissérie do canal aberto mais assistido no país.

Ainda hoje existem certas limitações na definição do que pode ser considerado uma obra, em virtude da inexistência de uma “teoria da obra” que possibilite conduzir à delimitação da obra de um determinado escritor. Os textos, os livros e os discursos começam a ter autores na medida em que o autor se tornou passível de ser punido, ou seja, na medida em que os discursos se tornaram transgressores. (FOUCAULT, 2002, p.127) O papel do autor não se exerce de maneira homogênea em relação a todos os discursos, em todas as épocas e em todas as civilizações, são feitas adaptações conforme o contexto histórico e realidade em que ele se encontra.

Aquele que toma a palavra e se vê no direito de falar como se fosse o portador da verdade e da justiça, portador de uma universalidade; aquele que se torna uma consciência para todos, está desaparecendo e, em seu lugar, aparece a universidade e o intelectual denominado “específico” – específico para as lutas políticas particulares que envolvem o seu conhecimento e perícia. (FOUCAULT, 2002, p.129) Em conformidade com o filósofo:

[...] a figura em que se concentram as funções e os prestígios deste novo intelectual, não é mais a do escritor genial, mas a do cientista absoluto, não mais aquele que impunha sozinho os valores de todos, que se opõe ao soberano e aos governantes injustos, e faz ouvir seu grito até na imortalidade; é aquele que detém, com alguns outros, a serviço do Estado ou contra ele, poderes que podem favorecer ou matar definitivamente a vida. Ou seja, os intelectuais técnicos estão substituindo os literatos. (FOUCAULT, 2002, p.130)

As discussões acerca da cópia, da influência e da originalidade são bastante antigas e acompanham a evolução da escrita e conseqüentemente da literatura, a discussão sobre o direito autoral também é inerente à intertextualidade e interdiscursividade. Não sabemos se o objetivo de Ana Miranda era exatamente ser inovadora. E nem é esse mesmo o mérito dela. Acreditamos que *Boca do Inferno* e suas demais obras foram reconhecidas pela pesquisa gigantesca que ela fez e faz para construir algo tão verossímil e único. É realmente admirável o que Ana Miranda

faz em seu processo de romancização de personagens históricos, literários e até pessoas comuns da sociedade brasileira. Todavia, repetir o mesmo modelo de criação literária evidencia uma possível estratégia de venda. Reconhecemos o esforço enquanto pesquisadora, e é visível que seu processo de construção literária, uma vez experimental, ganhou status de modelo a seguir, forma, que a consagrou e a tornou um sucesso de vendas no mercado editorial brasileiro. Seria Ana uma intelectual técnica da qual Foucault retrata?

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA Lucilia de Almeida; DELGADO, Neves. **Memória, história e representações literárias**. Revista do Arquivo Público Mineiro, sem ano. Disponível em:
http://www.siaapm.cultura.mg.gov.br/acervo/rapm_pdf/Memoria_historia_e_representacoes_literarias.PDF. Acesso em: julho 2015.
- ARISTÓTELES. **On the soul – parvanaturalia – on breath**. Harvard University Press, Cambridge, 1986.
- ASSIS, Machado de. **Obra completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2004.
- AZEVEDO, Ivete Monteiro de. **A expressão do tempo no romance histórico: um estudo de Boca do Inferno de Ana Miranda**. Niterói: Universidade Federal Fluminense, 2008.
- AZEVEDO, J. Lúcio de. **Introdução**. In: VIEIRA, António. Cartas. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1997.
- BACCEGA, Maria Aparecida. **Palavra e discurso: literatura e história**. São Paulo: Ática, 2000.
- BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e estética**. São Paulo: Hucitec, 1990.
- BAKHTIN, Mikhail. **Epos e romance: sobre a metodologia do estudo do romance**. In: Questões de literatura e de estética: a teoria do romance. São Paulo: Editora UNESP, 1998.
- BARROS, Diana L. P. ; FIORIN, José L. **Dialogismo, polifonia, intertextualidade**. São Paulo: Edusp, 1999.
- BARROS. José D'Assunção. **Sobre a definição de história**. Café História – História feita com cliques, 2011. Disponível em:
<http://cafehistoria.ning.com/profiles/blogs/sobre-a-definicao-de-historia>. Acesso em: julho 2015.
- BARROS, A.J.S.; LEHFELD, N.A.S. **Fundamentos de metodologia científica**. São Paulo: Makron, 2000.
- BARTHES, R. Michelet. **O discurso da história**. In: O rumor da língua. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 163-180.
- BAUMGARTEN, Carlos. **O novo romance histórico brasileiro**. 2000. Disponível em: http://www.fflch.usp.br/dlcv/posgraduacao/ecl/pdf/via04/via04_15.pdf Acesso em: julho de 2012.

BENJAMIN, Walter. **Magia e Técnica, Arte e Política: Ensaios sobre Literatura e História da Cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BULCÃO, Clóvis. **Padre Antônio Vieira. Um esboço bibliográfico**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

CABRAL, Bernardo. **Vieira e a Constituição do Brasil**. Rio de Janeiro: Jornal de Letras, 2008.

CARVALHO, Gabriela Cristina. **Resenha Yuxin – Alma**. Londrina: Revista Boitátá, 2011. p. 151 – 154. Disponível em: <http://revistaboitata.portaldepoeticasorais.com.br/site/arquivos/revistas/1/gabriela.pdf> Acesso em: julho de 2012.

CASTRO, Helder Brinate. **Uma questão de autoria no romance moderno: a história do autor em “Cidade de Vidro”**. Rio de Janeiro: UERJ, s/d. Disponível em: http://www.filologia.org.br/ix_jnlflp/completos/Uma%20quest%C3%A3o%20de%20autoria%20no%20romance%20moderno%20-%20H%C3%89LDER.pdf. Acesso em: março de 2015.

CERVO, Amado Luiz; BERVIAN, Pedro Alcino; DA SILVA, Roberto. **Metodologia Científica**. São Paulo: Pearson Prentice Hall, 2007.

CHARAUDEAU, P.; MAINGUENEAU, D. **Dicionário de análise do discurso**. São Paulo: Contexto, 2004.

CIDADE, Hernani. **Posfácio**. In: VIEIRA, Antônio. Defesa perante o Tribunal do Santo Ofício. Salvador: Livraria Progresso Editora, 1957.

CIDADE, Hernani. **Prefácio**. In: VIEIRA, Antônio. Defesa perante o Tribunal do Santo Ofício. Salvador: Livraria Progresso Editora, 1957.

CORDEIRO, Adriana. **II Bienal Brasil do Livro e da Leitura: Entrevista Ana Miranda**. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=kRM7BmbK3I> canal E! Acesso em: julho de 2012.

CORRALES, Luciano. **A intertextualidade e suas origens**. Rio Grande do Sul: PUC, s/d. Disponível em: <http://ebooks.pucrs.br/edipucrs/anais/Xsemanadeletras/comunicacoes/Luciano-Corrales.pdf>. Acesso em: abril de 2015.

COSTA LIMA, Luiz Costa. **História, ficção e literatura**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

DEL PRIORE, Mary; VENÂNCIO, Renato. **Uma breve história do Brasil**. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2010.

EAGLETON, Terry. **Teoria da Literatura: uma introdução**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

ESTEVES, Antônio. **Considerações sobre o romance histórico**. Cascavel: Revista de Literatura, História e Memória, 2008.

FAUSTO, Boris. **História do Brasil**. São Paulo: Editora da USP, 1994.

FÁVERO, Leonor L. KOCH, Ingedore G. V. **Linguística textual: uma introdução**. São Paulo: Cortez, 2002.

FIGUEIREDO, Vera Follain de. **O romance histórico contemporâneo na América Latina**. Revista Brasil de Literatura. Rio de Janeiro: 1997. Disponível em: <http://members.tripod.com/~lfilipe/Vera.html>. Acesso em: julho 2015.

FIORIN, J. L. **Tendências da análise do discurso**. Estudos Linguísticos, 1990.

FIORIN, José Luiz. **Interdiscusividade e intertextualidade**. In BRAIT, Beth (org.). Bakhtin: outros conceitos-chave. São Paulo: Contexto, 2006.

FIORIN, J.L. **Polifonia textual e discursiva**. In: BARROS, D.L.P. de; FIORIN, J.L. (Org.). Dialogismo, polifonia, intertextualidade: Em torno de Bakhtin. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2003.

FLECK, Gilmei Francisco. **A Conquista do "entre-lugar"**: a trajetória do romance histórico na América. Niterói: Gragoatá n. 23, 2007. Disponível em: <http://www.uff.br/revistagracoata/Gragoata23.pdf#page=149> Acesso em: junho 2015.

FOUCAULT, Michel. **O que é um autor?** Portugal: Veja / Passagens, 2002.

FOUCAULT, M. **A arqueologia do saber**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

FREYRE, Gilberto. **Casa-grande e senzala**: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal. São Paulo: Global, 2003.

GÄRTNER, Mariléia; GEBRA, Fernando. **Entre espelhos, dobras e duplos: desconstruções discursivas em Boca do Inferno, de Ana Miranda**. Jornada Internacional de Estudos do Discurso, 2008. Disponível em: <http://www.dle.uem.br/jied/pdf/ENTRE%20ESPELHOS,%20DOBRAS%20E%20DUPLOS%20gebra%20e%20gartner.pdf>. Acesso em: julho de 2012.

GOUVEA, Maria Aparecida Rocha Gouvêa. **O princípio da intertextualidade como fator de textualidade**. Volta Redonda: Cadernos UNIFOA, 2007. Disponível em: <http://web.unifoa.edu.br/cadernos/edicao/04/57.pdf>. Acesso em: junho de 2015.

HUTCHEON, Linda. **Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox**. Nova York: Routledge, 1985.

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

HUTCHEON, Linda. **Uma Teoria da Paródia**. Lisboa: Edições 70, 1989.

INDURÁIN, Carlos M. **Retrospectiva sobre la evolución de la novela histórica**. In: SPANG, K. La novela histórica. Teoría y comentarios. Barañáin: UNSA, 1995.

JAMESON, F. **O romance histórico ainda é possível?** *Novos Estudos*. São Paulo: CEBRAP, 2007. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-33002007000100009. Acesso em: agosto 2014.

KOCH, Ingedore Grunfeld. **Introdução à Linguística Textual: trajetória e grandes temas**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Campinas: Editora da UNICAMP, 1990.

LUKÁCS, Gyorgy. **A teoria do romance**. São Paulo: Editora 34, 2000.

MACEDO, Anne. **Ana Miranda na boca da crítica**. Disponível em: <http://observatoriodacritica.com.br/arquivos/publicacoes/annegreice/Ensaio%20Anne%20Greice.pdf>. Acesso em: julho de 2012.

MAGALHÃES, Sérgio. **Semíramis**. Disponível em: <http://www.livrariafeiradolivro.com.br/a-vida-de-jose-de-alencar-sob-a-otica-de-semiramis/> Acesso em: julho de 2012.

MARBELA, J. **Teoria e história da historiografia**. In: A História escrita: teoria e história da historiografia. Contexto, São Paulo, 2006.

MATOS, Gregório de. **Poemas escolhidos**. Organização, seleção e prefácio de Miguel Wisnik. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2010.

MEIRELES, Maurício. **Ana Miranda: “a sensação é que todos os meus livros são resultados de sonhos”**. Disponível em: <http://oglobo.globo.com/cultura/ana-miranda-sensacao-que-todos-os-meus-livros-sao-resultado-de-sonhos-11668799>. Acesso em: julho de 2014.

MIRANDA, Ana. **Boca do inferno**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

MORAIS, Eunice. **Refigurações de nação no romance histórico e a paródia moderna de Ana Miranda**. Curitiba: UFPR, 2009. Disponível em: <http://dspace.c3sl.ufpr.br/dspace/bitstream/handle/1884/25776/Tese%20Eunice%20Morais%20-%20Versao%20final.pdf?sequence=1>. Acesso em: junho 2012.

NISKIER, Arnaldo. **Padre Antônio Vieira e os Judeus**. Rio de Janeiro: Imago, 2004.

PAULINO, Graça; WALTY, Ivete; CURY, Maria Zilda. **Intertextualidades: teoria e prática**. Belo Horizonte: Editora Lê, 1997.

PAZ, Octávio. **Ambiguidade do romance**. In: _____. Signos em rotação. São Paulo: Perspectiva, 1972.

PEIXOTO, Afrânio. **História do Brasil**. São Paulo: Cia Editora Nacional, 1944.

PELOSO, Silvano. **Antônio Vieira e o Império Universal** – A Clavis Prophetarum e os Documentos Inquisitoriais (Tradução e organização de Sonia Netto Salomão; cronologia e tradução dos textos latinos de Simone Celani). Rio de Janeiro: De Letras, 2007.

PINHO, Adeíto. **O ato de narrar à luz da crítica de Adonias Filho**. Feira de Santana: Sitientibus, 2009. Disponível em: http://www2.uefs.br/sitientibus/pdf/40/1_o_ato_de_narrar.pdf. Acesso em: julho de 2012.

PRIORE, Mary del. **Histórias íntimas: sexualidade e erotismo na história do Brasil**. São Paulo: Planeta, 2011.

PUCCA, Rafaella Berto. **O pós modernismo e a revisão da História**. Londrina: Terra Roxa e outras terras – Revista de Estudos Literários, 2007. Disponível: http://www.uel.br/pos/letras/terraroxa/g_pdf/vol10/10_7.pdf. Acesso em: agosto 2014.

RIBEIRO, Rejane. **Aspectos dos romances históricos tradicional e pós-moderno**. Olímpia: Scientia FAER, 2009. Disponível em: http://www.f aer.edu.br/revistafaer/artigos/edicao1/74-81__rejane_de_almeida_ribeiro%5B1%5D.pdf. Acesso em: julho de 2012.

ROSENFELD, Anatol. **Reflexões sobre o romance moderno**. In: _____. Texto/Contexto. São Paulo: Perspectiva, 1969.

SANT'ANNA, Sérgio. **Entrevista com Ana Miranda**. Disponível em: <http://www.blogdacompanhia.com.br/2013/04/entrevista-com-ana-miranda/> Acesso em: julho de 2014.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. **Paródia, paráfrase e cia**. São Paulo: Ática, 2002.

SANTOS, Zeloí Aparecida Martins dos. **História e Literatura: uma relação possível**. FAP – Revista Científica, 2003. Disponível em: <http://www.fap.pr.gov.br/arquivos/File/RevistaCientifica2/zeloiodossantos.pdf>. Acesso em: junho de 2012.

SENA, Jorge. **Sobre o Romance**. São Paulo: Editora 70, 1985.

SILVA, Lilian Márcia Ferreira da. **Interdiscursividade e constitucional subjetudinal em Desmundo de Ana Miranda**. Uberlândia: UFU, 2010. Disponível em: http://www.bdtd.ufu.br/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=3291. Acesso em: junho de 2013.

SILVEIRA, Allan Valenza da. **O romance Desmundo, de Ana Miranda – entre a Literatura e a História**. Curitiba: UFPR, 2006. Disponível em: http://www.historia.ufpr.br/monografias/2006/1_sem_2006/allan_valenza_silveira.pdf. Acesso em: agosto de 2014.

SMOLKA, Bustamante Ana Luiza. **A memória em questão: uma perspectiva histórico-cultural**. Educação & Sociedade, 2000.

SOUZA, Bianca Kelly. **Que importa quem fala? – O desaparecimento do autor segundo Michel Foucault**. Rio Grande do Sul: PUCRS, 2011. Disponível em: <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/intuitio/article/view/9676>. Acesso em: abril de 2015.

SOUZA, L de M. **O diabo e a Terra de Santa Cruz: feitiçaria e religiosidade popular do Brasil Colonial**. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

TV O POVO. **Portrait Ana Miranda**. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=DgelymwJluuc>. Acesso em: julho de 2012.

VAL, Maria da Graça Costa. **Redação e Textualidade**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

VARGAS LLOSA, Mario. **Dom Quixote, um Liberal no Século de Ouro**. São Paulo: O Estado de São Paulo, 2004.

VASSALLO, Ligia. **Tecendo o Romance**. Juiz de Fora: Ipotesi - Revista de estudos literários, 2011. Disponível em: <http://www.ufjf.br/revistaipotesi/files/2011/05/8-Tecendo-o.pdf>. Acesso em: julho de 2012.

VIEIRA, António. **Cartas** (introdução, coordenação e notas de J. Lúcio de Azevedo). Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1997.

VIEIRA, António. **Defesa perante o Tribunal do Santo Ofício** (introdução e Notas de Hernani Cidade). Salvador: Livraria Progresso Editora, 1957.

VIEIRA, António. **Obra Completa**. Disponível em: http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/PesquisaObraForm.do?select_action=&o_autor=101. Acesso em: janeiro de 2013.

VILHENA, Luís dos Santos. **A Bahia no Século XVIII**. Salvador: Editora Itapuã, 1969.

WATT, Ian. **A Ascensão do Romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.