

## ***Boca do inferno: os procedimentos da intertextualidade e da metaficção historiográfica***

Ludmilla Carvalho Fonseca<sup>1</sup>  
Maria Raimunda Gomes<sup>2</sup>

**Resumo:** A metaficção historiográfica é uma das manifestações do Pós-modernismo. No romance histórico, observa-se o processo de criação e re-significação do contexto histórico baseado em releituras do contexto social. Com base em subsídios teóricos acerca do discurso como linguagem, do recurso da intertextualidade (M. Bakhtin, J. Kristeva, Y. Reuter, G. Genette), dos procedimentos do romance histórico e da metaficção historiográfica (G. Lukács, R. Zilbermann, L. Hutcheon), a proposta desse trabalho é analisar o estatuto do narrador, a construção da personagem, o recurso da intertextualidade e os procedimentos da metaficção historiográfica no romance *Boca do inferno* (1990), de Ana Miranda. Nesse sentido, pretende-se abordar o processo da intertextualidade no discurso poético da personagem histórica Gregório de Matos e no discurso sermônístico de Pe. Antônio Vieira. Com subsídios nas teorias acerca da perspectiva narrativa dos recursos da intertextualidade, desenvolve-se um trabalho de pesquisa com as poesias gregorianas e os sermões de Vieira, tendo como objetivos detectar trechos das poesias e dos sermões, além de averiguar a

---

<sup>1</sup> Graduanda do 4º ano do curso de Letras/Inglês da Universidade Estadual de Goiás – UEG e bolsista do PIVIC. *E-mail:* milauieg@yahoo.com.br.

<sup>2</sup> Professora Dr<sup>a</sup>. do curso de Letras/Inglês da Universidade Estadual de Goiás – UEG e orientadora do projeto de pesquisa *Boca do Inferno: História e Intertextualidade*. *E-mail:* mraigomes@terra.com.br.

reelaboração e a recriação da linguagem e da temática dos dois escritores em *Boca do inferno*. É na proposta da discussão da ficção Pós-moderna que o romance de Ana Miranda se configura, envolto na perspectiva do já citado recurso da intertextualidade, como montagem, apropriação parafrásica e citação, que o caracterizam como romance histórico.

**Palavras-chave:** Boca do Inferno; Intertextualidade; Metaficção historiográfica.

## ***Boca do inferno: the procedures of the intertextuality and of the historiographical metafiction***

**Abstract:** Historiographical metafiction is one of the manifestations of Post-modernism. In the historical novel we can observe the process of creation and re-signification of the historical context based on new reading of the social context. This work aims to analyse the narrative structure of the narrator, the construction of the character, the device of intertextuality and the procedures of the historiographical metafiction in the novel *Boca do Inferno* (1990) by Ana Miranda. Such analysis is based on theoretical support about discourse as language, the device of intertextuality (Bakhtin, J. Kristeva, Y. Reuter, G. Genette), the procedures of the historical novel and the historiographical metafiction (G. Lukács, R. Zilbermann, L. Hutcheon). Therein, we intend to approach the process of intertextuality in the poetical discourse of the historical character Gregório de Matos and in the sermonistic discourse of Antônio Vieira. Based on theories concerning the

narrative perspective of the device of intertextuality, we develop a research on the Gregorian poems and on the sermons of Vieira. The objectives of this research are to detect excerpts from these poems and these sermons, examine the re-elaboration and the re-creation of the satirical language and the themes of both writers in the novel *Boca do Inferno*. It is in this proposal of discussion of the Post-modern fiction that the romance of Ana Miranda is placed, embedded in the perspective of intertextuality, such as assemblage, paraphrastic appropriation and quotation in the manner of the historic romance *Boca do Inferno*.

**Keywords:** Boca do Inferno; Intertextuality; Historiographical metafiction.

## Introdução

O romance *Boca do inferno* (1990), de Ana Miranda, teve a sua linguagem elaborada por meio dos procedimentos da intertextualidade, notadamente dos textos poéticos de Gregório de Matos e sermões de Padre Antônio Vieira, que foram estilizados ou citados literalmente. Esses procedimentos não são inéditos no mundo literário, já eram conhecidos pelos poetas greco-latinos da Antiguidade e, também, pelos clássicos modernos da literatura ocidental. Na estética do Modernismo brasileiro, recorrer à paródia, uma forma de intertextualidade, era repensar o passado literário sob uma nova perspectiva histórica, ideológica e estética. Ao se fazer um estudo da intertextualidade ou do plurilinguismo no romance, é preciso atentarmos

para a teoria de Bakhtin contida em seu livro *Questões de literatura e de estética* (1998), no qual se debate esse assunto. Daí, a necessidade de parafrasearmos o tópico “O discurso no romance”, de que se compõe o livro.

O romance, segundo Bakhtin (1998, p. 73), “tomado como um conjunto caracteriza-se como um fenômeno pluriestilístico, plurilíngüe e plurivocal”. O pesquisador depara-se com certas unidades estilísticas heterogêneas, que repousam em planos estilísticos diferentes e que estão submetidas a leis estilísticas distintas. A originalidade estilística do gênero romanesco está justamente na combinação destas unidades subordinadas, mas relativamente independentes na unidade superior do todo: o estilo do romance é uma combinação de estilos; sua linguagem é um sistema de línguas. A verdadeira premissa da prosa romanesca está na estratificação interna da linguagem, na diversidade social das linguagens e na divergência de vozes individuais que ela encerra.

A orientação dialógica do discurso para os discursos de outrem, conforme Bakhtin (1998, p. 85), “criou novas e substanciais possibilidades literárias para o discurso, conferiu-lhe a sua particular artisticidade em prosa que encontra a sua mais completa e profunda expressão no romance”. O prosador-romancista não elimina as intenções alheias da língua feitas de diferentes linguagens em suas obras, não destrói as perspectivas socioideológicas que tomam corpo além das linguagens do plurilinguismo, ele as introduz em sua obra. O prosador utiliza-se de discursos, já povoados pelas intenções sociais de outrem, obrigando-os a servir às suas novas intenções. Por conseguinte, as intenções do

prosador refratam-se e o fazem sob diversos ângulos, conforme o caráter socioideológico de outrem, de acordo com o reforço e a objetivação das linguagens que refratam o plurilinguismo.

“A pluridiscursividade e a dissonância penetram no romance e organizam-se nele sistema literário harmonioso. Nisto reside a particularidade do gênero romanesco”, afirma Bakhtin (1998, p. 105). As palavras dos personagens, possuindo no romance certa autonomia semântico-verbal, perspectiva própria, sendo palavras de outrem numa linguagem de outrem, podem refratar as intenções do autor e até figurar como a segunda linguagem do autor.

O romance, de acordo com Bakhtin (1998, p. 124), “admite introduzir na sua composição gêneros diversos, tanto literários (novelas intercaladas, peças líricas, poemas, sainetes dramáticos, etc.), como extraliterários (de costumes, retóricos, científicos, religiosos e outros)”. Todos esses gêneros que penetram no romance introduzem nele suas linguagens, e, portanto, estratificam a sua unidade linguística e aprofundam de uma nova maneira o seu plurilinguismo. As linguagens dos gêneros extraliterários, incorporadas ao romance, recebem frequentemente tamanha relevância, que a introdução do gênero correspondente (por exemplo, o epistolar) pode criar época não só na história do romance, mas também na da linguagem literária.

Com base nessa discussão sobre a formação do romance, na visão bakhtiniana, haveremos de observar que em *Boca do inferno* é possível averiguar a diversidade social da linguagem na fala da personagem Gregório de Matos, que possui seu duplo na figura da personagem

Luiz Bonicho, pois ambos valem-se de gírias e palavrões, como também do discurso lírico, político e religioso, trazendo à tona, nesse discurso, as diferentes camadas sociais do período colonial. Outrossim, haveremos de notar no discurso político-religioso da personagem Pe. Vieira - que tanto se contrapõe, quanto se complementa nos discursos do governador Braço de Prata e de Bernardo Ravasco (irmão de Vieira), a presença da cultura humanística, seiscentista, preñe de citações latinas, ou seja, referendada pelo bilinguismo.

O romance *Boca do inferno* é estruturado em seis partes, com os seguintes subtítulos: “a cidade”, “o crime”, “a vingança”, “a devassa”, “a queda” e “o destino”. Na primeira parte, temos a localização geográfica da cidade da Bahia, no período colonial, vinte e nove anos após a expulsão holandesa. A cidade é vista, inicialmente, sob a óptica da personagem Gregório de Matos, ainda que a descrição da Bahia seja feita por meio do intertexto da “Carta ao Geral da Companhia de Jesus”, (VIEIRA, 2002, p. 133), por ocasião da primeira invasão holandesa nessa cidade, no ano de 1624.

Já na segunda parte, temos a narração do assassinato do alcaide Francisco de Teles de Meneses e também a apresentação de personagens que estão de forma direta ou indireta envolvidas no crime: Antônio de Brito, Gonçalo Ravasco, Donato Serotino, Luiz Bonicho, a família Ravasco Vieira e a dama de companhia, Maria Berco. Quanto à terceira parte, haveremos de assistir à vingança do governador Antônio de Sousa de Meneses juntamente com o alcaide Antônio Teles de Meneses (irmão do morto). Nas três últimas partes, presenciaremos as perseguições feitas aos judeus e ao

poeta Gregório de Matos; a deposição do governador Braço de Prata; e o desfecho do destino de cada personagem.

Para darmos continuidade à análise desse romance, ainda será feita uma discussão de outras correntes críticas que polemizam as ideias bakhtinianas a respeito do dialogismo ou da intertextualidade na composição da prosa romanesca.

### **Intertextualidade, Dialogismo e Metaficção**

Outro estudioso do assunto “intertextualidade” é Affonso Romano de Sant’ Anna, com seu livro, *Paródia, paráfrase & cia* (2001). Segundo ele, a paródia, a paráfrase, a estilização e a apropriação redefinidas e dinamizadas conceitualmente nos ajudam a esclarecer o enigma do que é literário e a entender a formação da ideologia através da linguagem. Ainda de acordo com Sant’anna (2001), ao interpretar os conceitos de Tynianov a respeito da estilização e da paródia, considera que uma e outra vivem uma vida dupla: além da obra, há um segundo plano estilizado ou parodiado. Na paródia, os dois planos devem ser necessariamente discordantes; e na estilização não há mais discordância entre o estilizando e o estilizado; porém da estilização à paródia não há mais que um passo quando a estilização tem uma motivação cômica que se converte em paródia.

Affonso Romano de Sant’anna também repensa o conceito de paródia conforme Bakhtin, comparando-a com outro processo de intertextualidade, que é a estilização. Esses processos são semelhantes no que

é concernente ao emprego da fala de um outro, mas diferem na introdução de uma fala oposta à fala original. A fusão das vozes é possível na estilização ou no relato do narrador, mas não é possível na paródia, pois é necessário marcar com clareza a fala do outro, porque as duas vozes se posicionam de forma antagônica no discurso. A paródia se encontra junto ao que é novo e diferente, inaugurando um novo paradigma. Nas palavras de Sant'anna (2001, p. 49), "Falar de paródia é falar de intertextualidade das diferenças", pois uma paródia deforma o texto original, modificando sua estrutura ou sentido. A estilização, diferentemente da paródia, reforma o texto, modificando sua forma, porém conservando a estrutura.

José Luiz Fiorin, estudioso desse assunto e organizador da coletânea de textos *Dialogismo, polifonia e enunciação* (1999), concebe a intertextualidade como um processo de incorporação entre textos, com duas funções distintas, que são a reprodução do sentido incorporado ou a transformação do mesmo. Em seu texto *Polifonia textual e discursiva*, o autor analisa vários processos intertextuais, dentre os quais destacamos a citação e a estilização. A citação é um processo que confirma ou altera o sentido do texto citado, que ocorre quando um discurso reutiliza "ideias" que são recursos temáticos ou figurativos de outros. A estilização reproduz procedimentos ou estilo do discurso de outro autor. Estilo, nesse contexto, é o conjunto das recorrências formais localizadas no plano da expressão e também no plano do conteúdo.

Luiz Busatto, outro teórico da área, em seu livro *Montagem em invenção de Orfeu* (1978), analisa os processos intertextuais presentes na obra poética de Jorge

de Lima, poeta modernista brasileiro. Segundo Busatto (1978), “Uma grande parte da significação do segundo termo reside na referência ao primeiro” (p. 7), e não se deve considerar que o segundo texto pode substituir o primeiro, e dessa forma, um texto é a base para a construção de outros textos. Quanto ao texto poético, Kristeva (apud BUSATTO, 1978) afirma que o mesmo se produz a partir da afirmação e da negação simultâneas de outros textos.

Dando continuidade às reflexões de Bakhtin, a autora Diana Luz Pessoa de Barros, em *Dialogismo, polifonia, intertextualidade* (1999), aborda as concepções de Bakhtin com relação a dialogismo, intertextualidade e carnavalização.

Em se tratando do dialogismo, Bakhtin afirma que, apesar do dialogismo se apresentar como característica essencial da linguagem e como princípio constitutivo, é o monologismo que rege a cultura ideológica dos tempos modernos. Mesmo assim, é no dialogismo que se concebe a condição do sentido do discurso, desvelando momentos em que o discurso se mascara. “Para o autor, só se pode entender o dialogismo interacional pelo deslocamento do conceito de sujeito. O sujeito perde o papel de centro e é substituído por diferentes (ainda que duas) vozes sociais, que fazem dele um sujeito histórico e ideológico” (BARROS, 1999, p. 2-3). Ou seja, no texto o dialogismo é o espaço de interação entre o *eu* e o *tu* ou entre o *eu* e o *outro*. Assim, o enunciador e o enunciatário utilizam a persuasão e a interpretação na construção dialógica do sentido.

Barros estabelece a diferença entre dialogismo e polifonia, que segundo ela costumam ser usados como

sinônimos erroneamente. De acordo com a autora, “emprega-se o termo polifonia para caracterizar um certo tipo de texto, aquele em que se deixam entrever muitas vozes, por oposição aos textos monofônicos, que escondem os diálogos que os constituem. Reserva-se o termo dialogismo para o princípio constitutivo da linguagem e de todo discurso” (BARROS, 1999, p. 5-6).

A diferenciação entre os termos *polifonia*, *monofonia* e *dialogismo* levou à separação entre discurso autoritário e discurso poético. No primeiro, há uma perda da diversidade de posições, no qual o discurso se cristaliza criando uma verdade única. Para que haja reconstrução do diálogo desaparecido, são necessários outros textos que de modo externo recuperem a polêmica omitida. Já no segundo, o discurso ocorre internamente, devido ao diálogo intertextual, à complexidade e aos antagonismos dos conflitos sociais. Para Diana Barros, discurso poético é qualquer discurso que apresente os elementos polifônicos (que fogem da verdade única, do discurso cristalizado), podendo ser prosa ou poesia, dança, teatro, pintura e outros.

Assim, há uma reformulação do mundo através do discurso, onde a realidade é vista sob novos prismas refazendo o real, ou seja: “Os discursos poéticos se caracterizam, em resumo, pela ambivalência intertextual interna que, graças à multiplicidade de vozes e de leituras, substitui a verdade ‘universal’ única e peremptória pelo diálogo de ‘verdades’ textuais (contextuais) e históricas”.

Dessa forma, Bakhtin, assevera Barros, discute os efeitos dos discursos monofônicos e polifônicos, nos quais a sociedade insere marcas ideológicas através da língua que, para o referido autor, é complexa e viva. Dessa forma,

o signo linguístico se torna uma “arena” onde classes sociais diferentes usam o mesmo sistema linguístico para formular discursos ideologicamente opostos.

Yves Reuter, em seu livro *A análise da narrativa – o texto, a ficção e a narração* (2002), utiliza os conceitos de Gérard Genette para formular sua teoria acerca da intertextualidade, que Genette preferiu chamar de transtextualidade. Reuter afirma que toda narrativa está inserida em uma cultura. Ela não só diz respeito às realidades extralinguísticas do mundo, mas também a outros textos, escritos ou orais, que a antecedem ou acompanham e que ela retoma, imita, modifica. É a intertextualidade ou, como foi dito anteriormente, transtextualidade que Genette estudou em sua obra *Palimpsestos* (1982), onde expõe cinco tipos de relações possíveis: intertextualidade; paratextualidade; metatextualidade; hipertextualidade e arquitextualidade.

Segundo Genette (apud REUTER, 2002, p. 168), intertextualidade é a “relação de co-presença entre dois ou vários textos”. Essa relação pode se dar a partir de três grandes formas: a citação, o plágio ou a alusão. Já a paratextualidade designa as relações: que o texto mantém com três outros tipos de escritos: o próprio livro na qualidade de objeto e os escritos que o compõem (capa, sobrecapa, formato, lombada, título, epígrafe, prefácio...); os escritos que precedem e acompanham a composição do livro (notas, esboços, manuscritos...); alguns comentários, autógrafos ou não que o cercam... (GENETTE, 1985 apud REUTER, 2002, p. 170).

Seguindo as ideias de Genette (apud REUTER,

2002), a metatextualidade é a relação que envolve a crítica, o comentário e que estabelece uma ligação entre um texto e outro com o qual se relaciona. Essa relação, que ocorre externamente, pode ser inserida em um romance que comente, visivelmente ou não, um ou vários outros escritos. A metatextualidade está muito perto da intertextualidade, quando em um texto se comenta outro.

A hipertextualidade é a relação que une um texto a outro que lhe é anterior, onde não ocorrem comentários, mas relação de imitação ou transformação, com finalidade lúdica, satírica ou séria. Essa relação é bem conhecida pelo nome de “textos de segundo grau”, agrupando pastiches, paródias ou transposições. Finalmente, a arquitextualidade – que dentre as cinco relações é a mais abstrata – concebe a inserção de um texto em um gênero. A noção de gênero é uma das mais úteis e mais empregadas na crítica literária.

Reuter afirma que Genette viu estas cinco relações em um quadro literário, mas os romances se referem constantemente a outros discursos sociais (jornalísticos, publicitários, políticos, científicos). Dessa forma, faz-se necessário considerar dois tipos de fenômeno. Primeiramente, o realismo que se constrói menos como uma remissão direta ao mundo extralinguístico do que como uma remissão a discursos sobre o mundo. O efeito do real passa pelo que se chama de doxa: “um discurso sobre o mundo relativamente consensual, partilhado por uma comunidade cultural” (2002, p. 175). A literatura de massa não hesita em buscar apoio nesse discurso, já a literatura de vanguarda, a partir do final do século XIX,

busca distinguir-se através da singularidade, de discursos particulares, da paródia ou da ironia. Em segundo lugar, o romance pode tornar-se um romance de tese, com características extraliterárias. Isso se dá quando ele passa a caracterizar-se por empréstimos variados, desviados, confrontados, ou quando referir-se a um só tipo de discurso (teórico, político).

Linda Hutcheon, em sua *Poética do pós-modernismo* (1991), afirma que a crescente uniformização da cultura de massa é uma das forças totalizantes, e que o pós-modernismo existe para desafiar. Desafiar, mas não negar; pois ele realmente busca afirmar a diferença e não a identidade homogênea. As diferenças pós-modernas são sempre múltiplas e provisórias. O pós-modernismo se recusa a propor qualquer estrutura ou, como a denomina Lyotard (apud HUTCHEON, 1991), “narrativa-mestra”. As narrativas-mestras do liberalismo burguês estão sofrendo ataques: existem ataques céticos contra o positivismo e o humanismo. Hutcheon, referindo-se ao ponto de vista na narrativa pós-moderna, considera as subsequentes complicações narrativas referentes à utilização de três vozes (1ª, 2ª e 3ª pessoas) e três tempos verbais (presente, futuro e passado). A terceira pessoa do pretérito perfeito, tradicional e constatadora, correspondente à história e ao realismo, é inserida, e, ao mesmo tempo, é atingida pelas outras. Tipicamente moderno, o texto recusa a onisciência da terceira pessoa e, em vez disso, se envolve num diálogo entre uma voz narrativa e um leitor imaginário. No entanto, opera e joga com as convenções do realismo literário e da factualidade jornalística. Na ficção, os narradores passam a ser perturbadoramente múltiplos e difíceis de localizar

ou deliberadamente provisórios e limitados. O centro já não é totalmente válido. Dessa forma, haveremos de ver em *Boca do inferno* as várias vozes narrativas, isto é, os diferentes pontos de vista sobre a verdade dos fatos, portanto, a verdade relativizada. Assim sendo, presenciaremos o discurso das personagens Gregório de Matos e Antônio Vieira, personagens ex-cêntricas, ou seja, à margem do poder político.

## **O discurso sermonístico da personagem Padre Vieira**

A construção da personagem Padre Vieira em *Boca do inferno* é feita não só pela linguagem da romancista Ana Miranda, como também pela estilização da linguagem parenética de Padre Vieira. No romance de Miranda, a história de Padre Vieira terá início após dois anos de seu regresso de Portugal, onde ele sofrera um processo de inquisição, acusado de judaísmo e de crenças supersticiosas. Ao voltar para a Bahia, ficará recluso no convento dos jesuítas, proibido pela Inquisição de exercer atividades religiosas e políticas, passando a ocupar seu tempo em reescrever seus sermões para poder publicá-los. Dessa forma, tornar-se-á verossímil o discurso romanescos de Vieira, eivado de palavras de sua parenética; é como se sua mente estivesse ocupada com as ideias dos sermões que vinham à tona, sendo recontextualizados no romance, mediante os acontecimentos políticos no governo de Antônio de Souza, na Bahia, e do rei de Portugal, D. Pedro, que tomara o trono de seu irmão, Afonso. A intriga que

envolve Vieira, no romance, acontece com o assassinato do alcaide Teles de Menezes, sendo a culpa atribuída aos Ravasco, família de Vieira. O tempo cronológico da história é marcado pela data de 04 de junho de 1683, em que acontece o romance; e o espaço é a Bahia, sede do governo colonial.

É mediante a óptica de Bernardo Ravasco, irmão de Vieira, que nós, leitores, seremos informados de que Padre Vieira já está velho, afastado da política, levando uma vida de filósofo e escriba. Assim que a personagem Bernardo Ravasco comunica ao irmão a notícia do crime, em que o filho de Bernardo, Gonçalo Ravasco, estava envolvido, Vieira responde como se estivesse fazendo uma pregação no púlpito de uma igreja. Ao trazer para o romance o assunto do *Sermão oitavo dos desvelos de São Francisco Xavier acordado*, por meio do procedimento da apropriação parafrásica, em que o sermão não é transcrito literalmente, mas é reutilizado, plasmado pela linguagem romanesca, o discurso de Vieira se torna mais verossímil no que concerne ao enredo. Assim é que Vieira contesta “o ideal da virtude medieva, dos que abandonavam tudo para seguir a Deus” (MIRANDA, 1990, p. 46), para seguir o pensamento de São Francisco Xavier, de que a religião não significa alheamento ao mundo.

Vieira encoraja o irmão que se encontra abatido pelos acontecimentos, valendo-se das palavras do *Sermão oitavo dos desvelos de São Francisco Xavier acordado*, para justificar esse triste mal (o crime), que se não houvesse sido cometido, “o inimigo desenfreado já não se contentaria apenas com a cidade e seus cabedais, porém com grande ousadia haveria de se apossar das almas da gente” (MIRANDA, 1990, p. 47). Após o diálogo de Bernardo

Vieira, este revive o seu passado de catequese, no Maranhão, onde pacificava os índios e sofria com a sua escravização pelos imorais da terra. Por meio do discurso indireto livre, em que a voz do narrador se mistura com o pensamento do personagem, vemos o quanto Vieira sofre com essas recordações: “Viviam os cativos em péssimas condições, ocupados nas cruéis lavouras de tabaco [...] suas mulheres e filhos padeciam de fome [...] Vieira não queria mais pensar naquilo, porém eram lembranças que sempre o atormentavam” (MIRANDA, 1990, p. 49).

Vieira queixa-se ao irmão, pois julga ter mais inimigos do que amigos, sendo, por isso, mais odiado do que amado, a exemplo de Santo Antônio, que encontrou resistência em alguns fiéis que não aceitavam a doutrina católica. Vieira se compara a Santo Antônio, pois o que era por ele pregado não era acolhido de bom coração pelos infieis. Esse discurso da personagem remete ao *Sermão de Santo Antônio*, escrito em 1671. Ocorre aqui uma apropriação parafrásica, segundo Sant’anna (1999), pois o texto de Miranda (1990, p. 66) apresenta partes desse sermão com algumas modificações, em um só parágrafo:

Os que se curvam hoje à minha passagem, amanhã me farão alvo de todas as setas. (MIRANDA, 1990, p. 66).

[...] se hão de converter em setas que se empreguem em vós (VIEIRA, 2003, p. 430).

Vão morder, arranhar, abocanhar, roer, atassalhar até me engolir de todo (MIRANDA, 1990).

[...] os morde, os rói, os abocanha, os atassalha, e não descansa até os engolir, e devorar de todo (VIEIRA, 2003).

Padre Vieira, ao tomar conhecimento de que Braço de Prata, o governador, juntamente com sua milícia, invadia casas, saqueava e queimava-as, à procura dos supostos criminosos do assassinato do alcaide, vale-se de algumas palavras de seu *Sermão pelo bom sucesso das armas de Portugal contra as de Holanda* (1640), para demonstrar a sua indignação:

Para isso descobrimos os mares e regiões nunca dante navegados [...]. Para isso descobrimos as regiões e os climas não conhecidos?" (MIRANDA, 1990, p. 54).

Em *Boca do inferno* a autora novamente faz uso da apropriação parafrásica, conservando a idéia de Vieira, modificando poucos elementos de seu discurso: "Para que abrimos os mares nunca dante navegados? Para que descobrimos as Regiões e os climas não conhecidos? (VIEIRA, 2003, p. 451).

Sabemos que esse sermão foi pregado na Igreja de Nossa Senhora da Ajuda, na Bahia, e tinha como intuito persuadir os colonos portugueses e até mesmo os índios aculturados a resistirem e lutarem mais contra os holandeses que haviam invadido a Bahia em 1640. Aqui no romance, esse sermão será recontextualizado, de forma que podemos entender que Vieira sugere uma semelhança entre o governador Antônio de Souza e sua polícia com os hereges holandeses, que também saquearam a Bahia.

Os saques que Antônio de Souza e seus homens realizam sem vergonha de cometer delitos, voltam a ser o tema dessa fala de Vieira, que mais uma vez

se mostra indignado em relação à arbitrariedade do Braço de Prata: “Nossos homens públicos são ou contemplativos ou ladrões” (MIRANDA, 1990, p. 67). O discurso de Vieira no *Sermão do Bom Ladrão*, pregado em 1655, perante D. João IV e sua corte, pretendia atingir os administradores do reino, pois a temática central do romance é a ladroagem pública. O narrador faz apropriação parafrásica desse sermão, pois modifica apenas algumas palavras do discurso de Vieira, mantendo fidelidade à mensagem do sermão.

Durante a preparação da fuga de Gonçalo, para Lisboa, ele é aconselhado pelo seu tio, Pe. Vieira, que evoca, nesse momento de aflição, alguns trechos do *Sermão da Terceiro Domingo da Quaresma*. Vieira pede ao sobrinho que cite a D. Pedro algumas palavras dessa parenética; pois, embora tenha sido pregado em 1655, na presença de D. João IV, rei de Portugal, com o propósito de assegurar proteção e direitos aos índios, os Ravasco encontram-se, em 1683, quase trinta anos depois de o sermão ter sido pregado na Capela Real, na mesma situação dos índios, arruinados e injustiçados:

Dize ao príncipe que [...] precisamos de homens que obrem proezas dignas de seus antepassados [...] E não homens que nos aproveitam e nos arruinem [...] Não homens que se enriqueçam e deixem pobre o Estado [...] Dize isso a Sua Alteza, Gonçalo. Se em Lisboa, onde os olhos do príncipe vêem [...] faltam à sua obrigação homens de grandes obrigações, que será in regionem longinquam? (MIRANDA, 1990, p. 214-215).

Esse discurso da personagem Vieira ocorre mediante o processo de hipertextualidade e architextualidade, uma vez que há uma relação de imitação e transformação com finalidade lúdica ou séria; e inserção do texto sermonístico no gênero romance. Tal procedimento ratifica a ideia de Linda Hutcheon, de que a ficção no Pós-Modernismo dialoga com a tradição sem desprezar ou ironizar o passado, diferentemente do que se deu no Modernismo.

O discurso do antagonista Antônio de Souza é permeado pelas vozes dos poderosos do Império colonial, que odiavam Vieira. Por isso ele acusa o jesuíta de ser um homem rendido ao poder econômico porque pactuava com os judeus, “que representavam a riqueza” (MIRANDA, 1990, p. 80). Também enxerga interesses escusos no empenho desse religioso contra a escravidão indígena; e considera um contrassenso ele ser a favor da escravidão negra. É como se respondesse à fala de Vieira que, ao dialogar com o seu irmão Bernardo, dizia não ser “um solitário de Tebaida” (MIRANDA, 1990, p. 66), tampouco uma geleia embolorada como Tomás de Kempis, por não ter optado pelo claustro, mas por uma igreja militante. Por causa dessa postura religiosa, o governador via como uma ameaça ao Império a companhia jesuítica, notadamente Pe. Vieira:

Os jesuítas não se afastavam do convívio social, não viviam na solidão do claustro [...] Haviam transformado a Igreja medieval em uma outra Igreja e não sentiam, como Tomás de Kempis, uma diminuição de sua pureza ao tocar os pés fora do convento. Imiscuíam-se no terreno matéria do mundo (MIRANDA, 1990, p. 80).

Ana Miranda faz um levantamento de documentos e livros que, segundo ela, “foram particularmente úteis nos estudos para o romance *Boca do inferno*” (1990, p. 327). Esse artifício literário, denominado, por Genette, “paratextualidade”: escritos que acompanham a composição do livro como capa, título, prefácio etc., procura, em Miranda, comprovar a verossimilhança dessa metaficção historiográfica, procedimento já utilizado no romance do Romantismo, mas não como uma referência bibliográfica no final do romance, da maneira de um artigo científico ou tese. Poderíamos afirmar ser típico da escrita do Pós-Modernismo afixar-nos que a ficção também pode ser um trabalho de pesquisa e que as fronteiras entre ficção e um tratado de História já não são nítidas, suas perspectivas se borraram e o narrador da historiografia não é mais confiável do que o da ficção.

Entre os vários livros históricos que relatam a vida de Pe. Vieira, e que foram pesquisados por Miranda, encontra-se *Aspectos do Padre Antonio Vieira*, de Ivan Lins, publicado pela Livraria São José, em 1956. Não nos sendo possível pesquisar no mesmo livro, substituímo-lo por outro desse mesmo autor, *Sermões e Cartas do Padre Antônio Vieira*, pela Ediouro. E assim pudemos averiguar, na historiografia de Ivan Lins acerca de Pe. Vieira, a polêmica sobre a conduta da ordem religiosa de Tomás de Kempis, que morria para o mundo, versus a de Inácio de Loyola, fundador da Companhia de Jesus, que ficava atenta a tudo que se passava no mundo. Como vimos, essa discussão foi reelaborada por Miranda, mediante a transtextualidade, produzindo outros significados na prosa romanesca:

O principal de quase todas as ordens religiosas [...] era segregar seus membros do convívio social [...] Um monge transferia-se para a solidão e o silêncio do claustro a fim de só cuidar de sua salvação [...] Na Companhia de Jesus, ao revés, devem os seus membros considerar-se destinados a uma vida ativa (LINS, s.d., p. 22-23).

Sabe-se que Pe. Vieira, conforme Ivan Lins (p. 96), interferiu junto a D. João IV a favor dos judeus perseguidos pela Inquisição durante o século XVII. Fez amizade com os judeus de Ruão (França), em 1646; e conheceu o rabino Manassés ben Israel, em Amsterdã. Esse acontecimento no plano real serviu de motivo para engendrar um episódio em *Boca do inferno*, que envolvesse Vieira e um judeu. O padre, para tirar Bernardo Ravasco, seu irmão, da prisão, procura a ajuda do judeu Samuel Fonseca, proprietário de um engenho de açúcar no Recôncavo baiano. Este possui amizade como o desembargador João da Rocha Pita, que não lhe negaria o favor de ser o ouvidor-geral do crime. E sendo um homem justo, poderia livrar Bernardo Ravasco, que era inocente. Poderíamos ver na figura de Samuel Fonseca a do rabino Manassés ben Israel; e na triste história do filho de Samuel, o jovem Gaspar, que é assassinado por ajudar a família Ravasco, o ódio religioso e racial devotado ao povo judeu:

Bem, talvez eu possa ajudar, afinal estou neutro e tenho, assim como vós, amigos no governo, apesar de judeu e perseguido [...] Não posso me esquecer do quanto devemos a vossa atuação e a vossa inteligência quando da criação da Companhia Geral do Comércio para o Brasil, que foi para nós

um grande benefício, mais ainda, um duro golpe na Inquisição, nossa velha inimiga, que deixou de recolher o confisco de nossos bens para, com nosso próprio dinheiro, nos queimar em fogueiras nos suntuosos autos-de-fé (MIRANDA, 1990, p. 171).

## **Discurso Poético da Personagem Gregório de Matos**

De acordo com Yves Reuter (2002), voz e perspectiva narrativas compõem a instância narrativa ou combinação. A combinação em *Boca do inferno* é de narrador heterodiegético e perspectiva passando pela personagem. Nesta combinação, segundo Reuter (2002), as intervenções do narrador tendem a se rarefazer, para não se distanciarem da visão da personagem. Seguindo esta estrutura narrativa, Ana Miranda irmana o narrador heterodiegético com a personagem Gregório de Matos dando impressão ao leitor de que o poeta possui voz narrativa. Ou seja, o narrador, às vezes, camufla sua demiurgia, e, nesses momentos, sobressaem os monólogos, os diálogos entre Gregório de Matos e outras personagens, e o discurso indireto livre, como quando G. de Matos se expressa através do monólogo (ou solilóquio) na seguinte passagem: “O que ouço? Roçagares de saias? Ah, mulheres, minhas pretas” (MIRANDA, 1990, p. 303), ou quando ocorrem os diálogos entre ele e as demais personagens – o texto, então, transmite a ideia de que o poeta passa a ter voz narrativa quando emite opiniões e críticas relativas às questões políticas, sociais, e religiosas, como no diálogo abaixo:

‘Ser poeta é uma maldição da nossa língua’, disse Gregório de Matos. ‘Sabemos, no entanto, que a Companhia jamais deu poetas ao mundo’. Deu soldados. E aqui estou eu na política, tiranizado pelos acontecimentos’, disse Bernardo Ravasco. ‘O senhor sempre teve um espírito guerreiro’, disse Antônio de Brito (MIRANDA, 1990, p. 40).

Há ainda o discurso indireto livre que, fundindo as ideias do narrador com as do poeta, encobre a demiurgia do primeiro e dá a noção de que o segundo assume a voz narrativa: “Todos levaram seus golpes, todos sofriam com as intrigas cruéis e nefandas. Gregório de Matos suspirou. Era muito mais difícil viver ali. Por que voltara?” (MIRANDA, 1990, p. 16).

O discurso poético que compete a Gregório de Matos é convertido, por Ana Miranda, em discurso romanesco com auxílio de recursos de intertextualidade, como a montagem e a citação. Para Santos (2000, p. 39), “enquanto o modernismo lutava pelo máximo de forma e originalidade, os pós-modernistas querem a destruição da forma romance, como no *nouveau roman* francês, ou então querem o pastiche, a paródia, o uso de formas gastas (romance histórico) [...]”. Nessa nova abordagem literária, quase sempre os textos vêm recheados com citações, colagens e referências à própria literatura. Isto é, a literatura pós-moderna é intertextual; para lê-la, é preciso conhecer outros textos.

Nesse contexto, para Lévi-Strauss (apud BUSATTO, 1978, p. 2), o processo de montagem ou bricolagem “consiste na utilização de fragmentos de objetos prontos na elaboração da obra de arte”. Como já foi dito, esta

técnica de utilizar fragmentos de outros textos foi usada por Ana Miranda. A título de exemplo:

Da janela, Gregório de Matos acompanhou com os olhos a passagem do governador entre pessoas de diversos mundos e reinos distintos. Reinóis, que chamavam de maganos, fugidos de seus países ou degredados de seus reinos por terem cometido crimes, pobres que não tinham que comer em sua terra, ambiciosos, aventureiros, ingênuos, desonestos, desesperançados, saltavam sem cessar no cais da colônia [...] A todos a cidade dava entrada (MIRANDA, 1990, p. 14).

O trecho relaciona-se à poesia de Gregório de Matos, porém não é uma citação, mas sim uma montagem, que nos reenvia ao soneto “Triste Bahia! oh quão dessemelhante”.

No caso de *Boca do inferno*, o emprego de fragmentos da poesia de G. de Matos na elaboração do romance (montagem) se dá por meio do processo intertextual de apropriação parafrásica, pois a autora se apropria, em alguns momentos, dos poemas de G. de Matos falando através deles. Dessa forma, seguindo a ideia de Sant’Anna, a autora prolonga os textos do poeta (textos anteriores) no romance *Boca do inferno* (texto atual).

Além da montagem – na qual ora copia-se fielmente o texto, ora introduz-se diferenças – Ana Miranda utiliza também a citação, “forma mais literária e mais explícita” (GENETTE, 2002, p. 168), como, por exemplo, na seguinte passagem: “O bigode fanado feito a ferro está ali num desterro, e cada pêlo em solidão tão rara, que parece ermitão da sua cara: da cabeleira, pois,

afirmam cegos, que a mandaste comprar no arco dos Pregos” (MIRANDA, 1990, p. 99). Este trecho é uma citação dos fragmentos de uma poesia, na qual G. de Matos descreve de forma crítica o governador Antônio de Souza de Menezes (Braço de Prata).

O fragmento acima pertence a uma sátira do poeta, porém a autora também fez, no romance, referências às poesias líricas dele, ora em forma de citação – como já foi elucidado – ora por meio da técnica de montagem. As poesias são contextualizadas através desses recursos com a finalidade de fornecer aspectos verossímeis à personagem, e, principalmente, de dar coerência ao contexto histórico da época. Durante a análise de *Boca de inferno*, foi possível encontrar cópias fiéis às partes de algumas poesias e também referências, com as quais a autora trabalha contextualizando-as. Estão no livro (de forma explícita ou implícita) as seguintes poesias: “Senhora: é o vosso pedir [...]”; “Triste Bahia! oh! quão dessemelhante [...]”; “Ó vós, quem quer que sejais [...]”; “A nossa Sé da Bahia [...]”; “Recopilou-se o direito [...]”; “Oh não te espantes não, Dom Antônio [...]”; “Adeus praia, adeus Cidade [...]”; “Com cachopinha de gosto [...]”; “Entrou bêbado um dia [...]”<sup>1</sup>.

Provavelmente, ter uma educação universitária humanista contribuiu para que Gregório de Matos retratasse a sociedade brasileira de seu tempo, buscando desmascará-la através da sátira que, segundo Gracián (apud HANSEN 2004, p. 79), “é uma espécie de sentença aplicada à ocasião, sacada de suas mesmas circunstâncias, que fornecem seu duplo desenvolvimento sério-cômico”.

Dessa forma, Gregório, conforme Spina (1995, p. 50), “fez da sátira o seu breviário”: é ele no Brasil quem

inicia o filão da farsa e do espírito destrutivo, com prejuízo de todos os preconceitos, do amor próprio e da própria família, ao contrário do que se deu com Vieira, que antepôs à sátira “as agudezas poéticas e a diplomacia” (SPINA, 1995, p. 54). Entendidas como instrumento de ação, as sátiras gregorianas atacavam os valores morais, a estrutura político-social e religiosa da Cidade da Bahia. Diante desse estilo literário, o poeta agia de forma radical contra a ordem social vigente do período colonial, rompendo com os padrões morais preestabelecidos. Utilizou-se da sátira de forma incisiva, fazendo dela um instrumento demolidor da estrutura tradicional de seu tempo. Gregório de Matos, diferentemente do arquétipo de intelectual burguês, se comportava como um intelectual de espírito livre que seguia seus instintos, agia de forma excêntrica, e, assim, anunciou um novo padrão intelectual que necessitava exaurir a vida.

A personagem Gregório de Matos é desdobrada na figura do vereador Luiz Bonicho. Apesar da imagem física de Bonicho ser diferente da de Gregório, pois ele é pequeno e pálido, possui um enorme nariz e traz nas costas uma corcova, enquanto o poeta é alto, magro e elegante, ambos possuem histórias parecidas ao serem perseguidos pelo governador Braço de Prata. Também essas personagens utilizam-se da mesma linguagem culta e satírica; às vezes Bonicho cita trechos da poesia de G. de Matos e ambos veem a Bahia com a mesma visão sinistra; “agora estão falando sobre um assunto que conheço como ninguém: a Terra do Cão. Estamos à porta do Fogo Eterno” (MIRANDA, 1990, p. 41).

O vereador também nos revela a sua formação

humanística ao vangloriar-se de ser mestre em Teologia e de conhecer as leis, que ele também ajudou a estabelecer, por isso diz não se arrepende de ser corrupto embora tema a ira do governador por ter sido cúmplice do assassinato do alcaide Francisco: “Venais? Está bem, somos venais. Mas quem não o é nesta cidade? Achar que aqui é possível administrar justiça igual para todos? [...] Não, não é possível” (MIRANDA, 1990, p. 42). Tanto Bonicho quanto G. de Matos sofrerão o peso da vingança de Braço de Prata; o primeiro terá seu braço amputado pelo alcaide Antônio e seus bens sequestrados pelo governador, quando ia embarcar para Portugal; o segundo conseguirá escapar de um atentado a mando do Braço de Prata, mas suas amigas do prostíbulo serão molestadas por sua causa e o primeiro judeu com quem fizera amizade, a despeito de seu preconceito com esse povo, será assassinado. Apesar de essas personalidades históricas terem tido cargos importantes na Colônia, cairão em desgraça; e por isso, valendo-nos da terminologia de Linda Hutcheon, elas serão personagens à margem do poder ou ex-cêntricas, aquelas que propiciarão ao leitor uma visão histórica diferente da versão maniqueísta da historiografia, que ora costuma identificar Gregório de Matos como herói, ora como vilão. Em *Boca do inferno*, essas personagens são homens com as contradições de seu tempo e de sua formação cultural.

Se lermos nos livros de História do Brasil ou de Literatura Brasileira que Gregório de Matos foi um boêmio, um libertino, o romance de Miranda compactua com essa lenda ou com essa verdade. Na ficção, por levar uma vida desregrada, vivendo no alcouce com as prostitutas, Gregório de Matos é demitido de sua

função de desembargador da Relação Eclesiástica. Sem a remuneração da Igreja e com a herança dilapidada, passa a viver às custas de Anica de Melo, dona de um prostíbulo. As suas aventuras amorosas com freiras, negras e prostitutas, lembradas pelo poeta, ao enumerar os nomes e atributos de algumas, remetem-nos à sua poesia satírica: “Anica, cheirava a hortelã”; “Teresa, alva e trigueira”; “Maria João”; “abadessa dona Marta, porteira do mosteiro de Odivelas”; “Armida, enrolada em peles preciosas”; “a freira dona Mariana do Desterro, que se chamava jocosamente de Urtiga”; “dona Fábria Carrilhos”; “Ana Maria, a que veio da Índia”; “a alva Brites de olhos negros e negros cabelos”; “Betica, uma confusão de bocas”; “Joana, a formosa, a singular”.

Gregório de Matos sofre uma paixão platônica por Maria Berco, que simboliza, na poesia do poeta, a musa, “D. Ângela”. Essa personagem, Maria Berco, bela e fiel ao marido, dama de companhia de Bernardina Ravasco, envolve-se no assassinato do alcaide contra a sua vontade. É presa e condenada à morte. Gregório, arriscando a própria vida, advoga em defesa de Maria Berco, livrando-a da forca. Mas recusa o amor dessa mulher, quando ela encontra-se livre para amá-lo. Podemos entender que no romance a personagem Gregório de Matos vivencia a dualidade de sua poesia barroca, o amor dividido entre a paixão idealizada e o sensualismo desenfreado:

## **Considerações Finais**

O objetivo central do trabalho baseou-se em uma pesquisa teórica de obras de autores de teoria

e crítica literária, que nos possibilitou averiguar a relação entre o romance e a crítica, a partir da leitura da narrativa *Boca do inferno*, de Ana Miranda, e, outrossim, detectar os recursos de intertextualidade utilizados pela autora, como a alusão, a montagem, a citação, entre outros. O objetivo de investigar esses procedimentos foi alcançado a partir do momento em que se deu o reconhecimento de trechos citados ou contextualizados de poesias de Gregório de Matos e de sermões de Antônio Vieira no romance.

Foi possível ainda reconhecer o caráter pós-moderno dessa narrativa, pois a autora se utiliza do processo de metaficção historiográfica, recriando o momento histórico do Brasil Colonial, trazendo para a ficção personalidades históricas; e ainda mescla sua narrativa com os discursos dos dois escritores – Gregório de Matos e Padre Vieira.

Mediante estas discussões, o trabalho apresentou as visões de mundo dos protagonistas da história e revelou-nos a linguagem lírica e satírica dos anos seiscentos reelaborada pelo narrador. Também vimos, com relação às ideias de Linda Hutcheon, em *Poética do Pós-Modernismo*, na qual é abordada a recriação da história e é evidenciado o papel das margens, isto é, a história também pode ser contada sob a perspectiva dos excluídos do poder, o quanto a personagem Gregório de Matos revela-nos, por meio de seu discurso, um ser marginalizado pelo sistema político e social. Era um colonizador que não compactuava com os crimes, com a corrupção do império português; não cobiçava a pilhagem para retornar rico ao Reino. Amava e odiava a Bahia; não conseguia se identificar com a nacionalidade

portuguesa, tampouco com a brasileira. Um homem culto que preferiu viver nos prostíbulos a faltar-se nos palácios; um homem barroco por excelência.

E a propósito de Pe. Vieira, verificamos que essa personagem foi caracterizada também com as contradições do homem barroco, pois a sua vida oscilou entre os faustos dos palácios e a pobreza do claustro, o trabalho nas missões indígenas, na prisão da Inquisição, entre momentos de glória no império de D. João IV e de miséria e aflição, no de D. Pedro, filho de D. João IV.

Averiguamos que *Boca do inferno* tanto parafraseou quanto parodiou outros gêneros reinterpretando-os, o que trouxe à tona as ideias de Bakhtin, que considera o romance um gênero inacabado. Houve um processo de dialogismo penetrado pelo riso e pela sátira, revelando-nos que as personagens romanescas são seres essencialmente sociais, e que o plurilinguismo se materializa no romance por meio dos sujeitos do discurso. Nesse sentido, as vozes das personagens oprimidas, Gregório, Vieira e Ravasco, e as opressoras, o governador e o alcaide, teceram a trama da história, deixando aflorar os conflitos político-econômicos e culturais do Brasil-Colônia.

## Referências

- BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e de estética: a teoria do romance**. São Paulo: Unesp, 1998.
- BARROS, Diana Luz Pessoa de. Dialogismo, polifonia e enunciação. In: BARROS, D. L. P. de; FIORIN, J. L. (Orgs.). **Dialogismo, polifonia, intertextualidade**. São Paulo: EDUSP, 1999.
- BUSATTO, Luiz. **Montagem em invenção de Orfeu**. Rio de Janeiro: Âmbito Cultural Edições, 1978.
- HANSEN, João Adolfo. **A sátira e o engenho**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.
- HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo**. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- LINS, Ivan. **Sermões e cartas do Padre Antônio Vieira**. Rio de Janeiro: Ediouro.
- MATOS, Gregório de. **Literatura comentada**. São Paulo: Abril, 1981.
- \_\_\_\_\_. **Poemas satíricos**. São Paulo: Martin Claret, 2004.
- MIRANDA, Ana. **Boca do inferno**. 4. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- PÉCORA, Alcir. (org). **Sermões: Padre Antônio Vieira**. São Paulo: Hedra, 2000. T. I.
- \_\_\_\_\_. **Sermões: Padre Antônio Vieira**. São Paulo: Hedra, 2001. T. II.

REUTER, Yves. **A análise da narrativa: o texto, a ficção e a narração.** Rio de Janeiro: DIFEL, 2002.

SANT'ANNA, Afonso Romano de. **Paródia, paráfrase & cia.** São Paulo: Ática, 1999.

SANTOS, Jair Ferreira dos. **O que é pós-moderno.** São Paulo: Brasiliense, 1980.

SPINA, Segismundo. **A poesia de Gregório de Matos.** São Paulo: EDUSP, 1995.

VIEIRA, Pe. Antônio. **Escritos históricos e políticos .** São Paulo: Martins Fontes, 2002.