

BOCA DO INFERNO: NARRATIVA COM DUPLO CENTRO E NARRADOR BIVOCAL

Eunice de Morais*

O duplo centro

O circo com vários picadeiros passa a ser a metáfora pluralizada e paradoxal para um mundo descentralizado onde só existe ex-centricidade.
Linda Hutcheon.

A pesquisadora canadense Linda Hutcheon afirma que a auto-reflexividade formal do pós-modernismo torna a paródia uma modalidade privilegiada, pois parece oferecer um lugar onde o artista pode falar para e a partir de um determinado discurso, mas sem ser totalmente recuperado por ele. Sem a pretensão de negar a posição privilegiada deste recurso artístico que alcançou a paródia no contexto contemporâneo, devemos reconhecer também que outros modos de apropriação estilística como o pastiche, a citação, a alusão, a sátira ou a farsa quando se utilizam de estratégia irônica, assim como a paródia, podem

* Eunice de Morais é especialista em Lingüística Aplicada ao Ensino de Língua Portuguesa e mestre em Estudos Literários pela UFPR.

também refletir o sentido de contestação aos sistemas narrativos centralizados, totalizados, hierarquizados e fechados sem aspirar à sua destruição.¹

Neste questionamento sobre os sistemas narrativos, há o reconhecimento de que é preciso estabelecer a ordem, mas ao mesmo tempo se considera que essas ordens não passam de elaborações e não são entidades naturais. Assim, ao questionar o centro, torna-se necessário também repensar sobre margens e fronteiras, sobre o que não é centro dentro de uma noção elaborada pelo homem. Ou seja, há uma dependência do questionamento ao que é questionado (fechamento, totalização, centralização). O que se pretende nesta análise do romance *Boca do Inferno* de Ana Miranda, portanto, é refletir sobre conceitos como os de centro, totalização, hierarquia, fechamento e sobre a relação destes conceitos com a experiência, considerando a possibilidade, e talvez até a necessidade, disto se realizar através de um processo de estabelecimento e posterior afastamento dessas mesmas idéias contestadas. Há contraditoriedade neste ato, sim. Mas o que Hutcheon chama de pós-moderno é contraditório. Não é a desintegração ou a decadência da ordem e da coerência que se anuncia, mas “um desafio ao conceito em que nos baseamos para julgar a ordem e a coerência”.²

Estes desafios são evidentes no discurso teórico contemporâneo e o principal, que se originou tanto na teoria quanto na prática, é o desafio à noção de centro em todas as suas formas (descentralização do espaço, do ser, da narrativa...). Segundo Hutcheon,

o movimento no sentido de repensar as margens e as fronteiras é nitidamente um afastamento em relação à centralização juntamente com seus conceitos associados de origem, unidade e monumentalidade que atuam no sentido de vincular o conceito de centro aos conceitos de eterno e universal. O local, o regional e não-totalizante são reafirmados na medida em que o centro vai se tornando uma ficção – necessária, desejada, mas apesar disso uma ficção.³

1 HUTCHEON, L. *Uma teoria da paródia*. Lisboa: Edições 70, 1998.

2 HUTCHEON, L. *Poética do pós-modernismo*: história, teoria e ficção. Rio de Janeiro: Imago, 1987. p. 84.

3 HUTCHEON, 1987, op. cit., p. 85.

O tom paródico do romance *Boca do Inferno* se dá quando o discurso histórico é utilizado como fonte e instrumento de investigação para o questionamento de seu próprio estatuto de verdade, sua autoridade e seu processo de construção. Assim, a história como fonte de pesquisa fornece à narrativa do romance dois focos marginais, que ganharão a função de centro como forma de um ataque à centralização proposta pela narrativa canonizadora da história. Estes dois focos sintetizam o caráter biográfico e histórico do romance, apresentando a vida de um poeta desregrado, porém visto como ser essencial do espírito da época colonial, e um acontecimento histórico, lembrado pelas narrativas biográficas, como a de Pedro Calmon, mais como tempero picante do que como fato realmente importante para a história e a formação da identidade brasileira. No entanto, na narrativa ficcional, este acontecimento histórico amarrado à vida e à obra do poeta barroco constitui um marco no processo de transformações políticas e literárias importantes para a formação cultural e identitária do Brasil.

Assim, a noção de centro deixa de funcionar, no e para o romance, como uma realidade fixa e imutável que serve de pivô entre opostos binários onde sempre um dos lados é privilegiado: branco/negro, homem/mulher, eu/outro, ocidente/oriente, colonizador/colonizado, e passa a ser considerado como uma elaboração, uma ficção, em que o *ou-ou* dá lugar ao *e-também* da multiplicidade e da diferença. O romance *Boca do Inferno* privilegia esta multiplicidade quando, ao narrar a vida de Gregório de Matos, o faz considerando não apenas seu caráter artístico, mas também sua atividade social, política, religiosa e individual; dando a ele não a perspectiva do cânone literário, mas a do indivíduo que se posiciona ativamente contra a situação política e cultural da colônia e que, por isso, é posto à margem do sistema, tornando-se um poeta andarilho.

Gregório de Matos, no romance, é expressão tanto do colonizador, por formação, quanto do colonizado, pela experiência vivida. É neste sentido que o poeta é, no romance, um ex-cêntrico que se identifica “com o centro ao qual aspira, mas que lhe é negado”.⁴ Ou seja, o poeta se identifica com o poder maior que está na Europa e, por sua formação intelectual europeizada, aspira a este poder, no entanto, possivelmente por ser brasileiro e ter a consciência da exploração sofrida pelos brasileiros, este poder, este posicionamento central na história do Brasil e o reconhecimento de sua arte como representante do estilo

4 HUTCHEON, 1987, op. cit., p. 88.

barroco no Brasil, lhe é negado e só será concedido oficialmente no século XIX, quando interesses históricos e literários permitiram.⁵

Deste modo, o romance que queremos apresentar como uma narrativa metaficcional historiográfica vem questionar também as categorias de gênero, pois se assemelha tanto à narrativa biográfica quanto à narrativa histórica, mas esta semelhança se dá no nível da diferença, já que insere estas narrativas no mundo da ficcionalidade, onde a objetividade, a finalidade e a autoridade narrativa são contestadas, mas não destruídas, pois o questionamento que se faz sobre a autoridade e a objetividade do discurso histórico depende da existência deste discurso que lhe serve de instrumento. É preciso, portanto, que o romance primeiro apresente o discurso da história para depois subvertê-lo e esta subversão deve geralmente ocorrer no nível ficcional. É dando voz aos personagens históricos como testemunhos de um outro possível ponto de vista sobre a história que o romance põe em discussão a autoridade do discurso histórico. Este outro ponto de vista cria um novo centro narrativo que era antes visto como periférico, não por ser um acontecimento menos importante, mas porque um outro ponto de vista havia sido protocolado ou eleito como verdade histórica hierarquicamente superior, de acordo com interesses ideológicos difundidos em tempos, espaços e culturas diferentes.

Nossa pretensão, agora, é mostrar como está disposto, no romance *Boca do Inferno*, este centro periférico que parece fomentar uma construção narrativa em duplicidade, já que esta é, entre tantas outras, uma característica própria do estilo barroco, confirmado na produção poética de Gregório de Matos. O que se analisará, portanto, além do tom paródico, é o pastiche do estilo barroco presente na obra do poeta. A ambigüidade de sentidos e a duplicidade construtiva são aspectos importantes da formação estilística e estética do romance, que está mergulhada numa proposta não menos dúplice, paradoxal que é a metaficção historiográfica.

5 CALMON, P. *A vida espantosa de Gregório de Matos*. Rio de Janeiro: Bloch, 1983. Segundo o historiador, em 1713, o poeta Tomaz Pinto Brandão foi o primeiro a lembrar Gregório de Matos, imitando-lhe o estilo e, mais tarde, Nuno Marques Pereira, na segunda parte d' *O Peregrino da América*, cita-o na relação dos poetas da cidade, ao lado de Eusébio de Matos. Entretanto, não o mencionou Rocha Pita na *História da América Portuguesa* por motivos assumidos pelo historiador do século XVIII: "não lhe perdoaria a rima de mim...". A narrativa de Calmon deixa claro que, apesar da poesia de Gregório de Matos não ter, no século XVIII, subido "a dignidade dos prelos, caíra no luxo das livrarias, delas saltando para a tradição popular" (p. 212-217).

Pastiche irônico

Há, na obra do poeta Gregório de Matos, dois centros, que se apresentam através do confronto entre duas figuras antagônicas refletidas na sua formação epistemológica e biográfica. Por um lado, está o poeta em sua formação histórica a partir de um colonialismo português (econômico, jesuítico...) e, por outro, a realização desta formação, enquanto experiência, na colônia – terra que se apresenta como a inversão da Europa.

A visão pessimista em relação ao futuro da Cidade da Bahia e a imagem pejorativa que o poeta constrói são antes fruto do desejo de edificação de uma imagem moral da cidade. É presente o desejo do poeta de que, através da crítica, ocorram mudanças, ainda que estas mudanças se dêem no sentido de uma aproximação aos costumes e crenças européias. Não há intenção meramente destrutiva, no sentido de que a Cidade da Bahia não represente nada (em termos de identidade) nem para o poeta, nem para o Brasil, por ver-se dominada pelas leis ou, ao contrário, por não se deixar dominar totalmente pela cultura de Portugal. Ou seja, o próprio posicionamento do poeta em relação à Cidade da Bahia é paradoxal, pois ao criticar as atitudes do povo baiano ele, ao mesmo tempo, critica a exploração mercantilista feita por Portugal.⁶ Ao mostrar como os vícios aqui se tornam virtudes, comprova a ausência do domínio português no que diz respeito aos aspectos culturais em formação. O que valia como virtude na Europa, nem sempre era possível ser conservado numa terra que os olhos do rei alcançavam apenas através de cartas.

Apesar de ter formação intelectual aos moldes portugueses, Gregório de Matos reconhece a brasilidade, portanto, pelos vícios vistos como virtudes. Considerando que uma não-identidade é também uma forma de identidade, ou seja, o fato de não se identificar totalmente com o “espírito humano”⁷ europeu abre a possibilidade de formação de um novo espírito não menos humano que o imposto pelo colonizador e durante muito tempo aceito pelo colonizado. Assim, a formação intelectual e o ativismo político e social de Gregório de Matos o

6 O melhor exemplo desta crítica é o poema *Triste Bahia*, que fala das transformações ocorridas na cidade devido à chegada da “máquina mercante” que a fez dar “tanto açúcar excelente pelas drogas inúteis”. Deste modo, o poeta coloca os mercadores como o primeiro móvel da ruína da cidade.

7 SANTIAGO, S. Atração do mundo (políticas de globalização e de identidade na moderna cultura brasileira). *Unas Lecturas*, Berkeley, out./nov. 1995. Disponível em: <<http://www.ufjf.br/pacc-equipossilviano.html>>. A expressão é de Joaquim Nabuco e sintetiza a idéia de que “O espírito humano, que é um só e terrivelmente centralista, está do outro lado do Atlântico”.

fazem oscilar, num movimento pendular, entre duas identidades e duas culturas: a do brasileiro e a do europeu e, assim, pé lá e pé cá é que ele melhor representa este espírito multicultural que é o ser brasileiro.

No romance *Boca do Inferno*, este movimento pendular se concretiza em atos e palavras, pois o poeta está dividido entre uma figura que observa a cidade através de uma janela e a descreve e outra que é parte desta cidade circulando por seus becos, prostíbulos, palácios e igrejas. Esta duplicidade de Gregório de Matos é um pastiche daquela apresentada estilisticamente em sua obra poética e possibilita a construção do personagem em sua complexidade humana, característica do espírito barroco que se instalava no Brasil, adequando-se ao contexto e ao ser brasileiro que se formava.

Para que esta caracterização se dê coerentemente, duas características da estética barroca estão fortemente apresentadas no romance: o Cultismo e o Conceptismo. Estas características estão entrelaçadas à forma e ao conteúdo da obra de modo a garantir o seu teor histórico-crítico-literário-biográfico. Assim como para os artistas representantes da estética e do comportamento barroco o romance transmite a sensação inquietadora de que em tudo habita uma natureza dúplice. O que era apresentado pelo uso de antíteses, onde cada afirmação implicava o contrário dela mesma, o paradoxal, está no romance através da personificação de Gregório de Matos. Ele é o ser que guarda o avesso daquilo que mostra e o mundo de Gregório de Matos é o resultado de um jogo feito diante do espelho. Há, portanto, uma busca pela verdade e esta busca está presente no romance enquanto construção sobre o passado que quer contribuir para a compreensão do tempo presente, do ser do presente. Ou seja, no romance *Boca do Inferno*, a busca pela verdade do passado é antes uma preocupação com a identidade brasileira em suas origens, enquanto que no período da estética barroca o que se pretendia era compreender o presente através da realidade presente, numa tentativa de encontrar o ser brasileiro que emergia naquele entrelugar cultural. Talvez despontasse em alguns artistas da época a consciência da formação cultural múltipla e o desejo de independência cultural e, assim sendo, estariam dando início a um sentimento de nacionalismo, de brasilidade que os punha contra as imposições culturais européias e ao mesmo tempo não se sentiam capazes de desligar-se totalmente delas.

A apresentação de Gregório de Matos no romance demonstra uma preocupação em dar a ele a complexidade humana através de seu lugar no mundo barroco, de sua representação como figura histórica e política, através de suas descrições como indivíduo social e como artista. Esta complexidade humana, busca de romancistas e biógrafos, dá ao poeta um caráter paradoxal que é próprio do ser barroco.

O Cultismo, característica mais proximamente relacionada com a estética barroca, é assinalado pelo uso exacerbado de recursos como a antítese, a hipérbole, o paradoxo e a metáfora. São válidas ainda ousadias sintáticas, o trocadilho, o vocábulo estranho, o som raro, a forma física da palavra. Na poesia de Gregório de Matos, estes recursos são facilmente encontrados, mas no romance eles aparecem sutilmente, pois se encontram por vezes difusos na narrativa, outras vezes nas palavras do próprio poeta que recita seus versos como produções inauditas para outras personagens do romance. O narrador, que muitas vezes fala em lugar do poeta, torna sua fala barroca usando um jogo de antíteses. Por exemplo, quando fala das descobertas sobre o caráter maligno das mulheres, “diabos disfarçados”, e chega a uma conclusão que deveria ser surpreendente, caso não estivéssemos ouvindo o narrar sobre o discurso barroco. Segundo o narrador, eram as mulheres “que traíam e levavam a alma do homem ao inferno, mas nada havia de tão delicioso quanto este inferno” (p. 86). No discurso barroco, e claramente no romance *Boca do Inferno*, a realidade adquire cores diversas, próximas às cores de um delírio que, diante da brevidade da vida, se compõe de prazer corporal e espiritual. O que a estética barroca pretende é captar adequadamente o estado de coisas em que a vida é insensata e o corpo é breve, e esta visão traz uma sensação de pecado que leva o poeta a descrições mórbidas e degenerescentes.

No romance, este caráter mórbido é superado pelo tom satírico, que é base para a construção do discurso do poeta no romance. Nenhum dos estilos de Gregório de Matos é tão bem apresentado na obra quanto o satírico. Mesmo o seu lirismo é borrado pelos arroubos do desejo carnal, que torna Gregório de Matos o cafajeste adorado pelas mulheres e, talvez, mesmo nesta construção irônica sobre o poeta se possa ver o pastiche de seu lirismo, já que, considerando a dualidade de sua figura, Gregório de Matos possa ser tanto o personagem cruel e desbocado de seus poemas satíricos quanto o cavalheiro amantíssimo presente nos sonetos líricos. Assim, o que estava nos poemas ora como satírico, ora como lírico, ora como religioso adquire caráter múltiplo e contraditório no romance, onde Gregório de Matos é essencialmente crítica e síntese personificada destes estilos. O eu-lírico presente nos poemas se confunde com o indivíduo Gregório de Matos. Criação e criador, cercados de todas as implicações artísticas, sociais e políticas do século XVII, formam a personagem. Embora o poeta saiba ser lírico tanto quanto satírico enquanto observa a cidade e seu povo, no momento em que ele passa a fazer parte desta cidade, o seu lirismo parece ser dominado pela ironia avaliadora da sátira. Deste modo, Gregório de Matos tanto se mostra como lírico quanto como satírico, mas nunca deixa de ser lírico quando demonstra estar sendo satírico e o inverso também é verdadeiro. Por outro lado,

este é o paradoxo barroco: uma incessante disputa entre o ser e o parecer: “A cidade parecia ser a imagem do Paraíso. Era, no entanto, onde os demônios aliciavam almas para povoarem o Inferno” (p. 12).

É importante observar, neste trecho, que os termos antitéticos *Paraíso e Inferno* aparecem com inicial maiúscula, destacando a relevância dos termos na construção frasal enquanto elementos enunciativos de um discurso que permanece e se desenvolve no percurso histórico do romance e que se prende mais ao caráter moral da cidade do que a aspectos cenográficos. O espaço do romance incorpora aspectos culturais e morais impostos pelo colonizador, mas sem abandonar totalmente as características de origem. Há, com isso, uma espécie de unificação ou congruência entre ser e espaço, os quais são marcados ideologicamente pelo tempo histórico narrado.

A cidade e Gregório de Matos são figuras máximas incorporadoras do espírito da época. A primeira, por sediar tanto eventos históricos quanto a vida do poeta e, a segunda, por representar o sentimento do mundo barroco no Brasil. O que desencadeia esta representação no romance é o assassinato do alcaide Francisco Telles, fato que assinala o recorte que se faz sobre a vida do poeta e sobre a história do Brasil, para apresentar e desenvolver questionamentos e reflexões a respeito das imposições moralizantes dos colonizadores sobre os colonizados, do caráter canonizador da história e da crítica literária. Nesta arena em que se transforma a Cidade da Bahia, constroem-se dois centros: a personagem Gregório de Matos, de caráter múltiplo (histórico e literário; advogado e político; poeta e assassino) e o assassinato que, representando a guerra pelo poder, é um divisor de águas no romance: de um lado está o burguês, porém colonizado, com o apoio da Igreja, e do outro, está o poder colonizador. Há um jogo entre representantes da terra e representantes da coroa. Sobre todas as dualidades paira a ficcionalidade questionadora que propõe um discurso que não é nem o discurso canonizado pela história nem um discurso totalmente novo ou inventado. O discurso do romance propõe a idéia de que entrar na história pela Cidade da Bahia do final do século XVII, ou pela vida de Gregório de Matos, significa entrar num período de formação da identidade cultural brasileira pela boca do inferno num duplo sentido: a) o de que se inicia uma caminhada por um mundo de maldades e desordens e b) o de que o inferno é um mundo multiforme de contradições presente em toda a complexidade humana de Gregório de Matos.

O poeta, neste sentido, é quem melhor representa o local e o período narrado e tem a multiplicidade e a contraditoriedade características do Brasil em processo de formação de uma identidade cultural. Nem mesmo padre Vieira, com sua eloquência de sermoneiro, substituiria o poeta neste mundo representativo da formação identitária brasileira que é o *Boca do Inferno*. O padre Vieira, é

português, tem nacionalidade. E é isto que falta ao nosso poeta que, embora tenha nascido no Brasil, tem uma formação intelectual aos moldes portugueses. O que Ana Miranda faz, no romance, é transpor este caráter polêmico e controverso de Gregório de Matos para toda uma estrutura de época, tornando possível propor questionamentos sobre campos diversos (histórico, literário, político, econômico, social). Historicamente, há mais dúvidas a respeito da vida e da obra de Gregório de Matos do que sobre o padre Vieira, e isto parece contribuir para que a ficção se estenda sobre estas fendas da informação histórica. Assim, questionar esse tempo através da figura de Gregório significa rearticular um discurso fundador de uma identidade, a partir de uma personagem também fundadora e de dentro deste discurso problematizar e questionar a constituição do ser e da cultura brasileira. Por meio destes questionamentos, talvez possamos nos atrever a formular uma resposta para a pergunta: por que Gregório de Matos tornou-se canônico?

Portanto, Gregório de Matos é o Boca do Inferno não apenas pelas palavras que profere, mas pelo ser barroco (brasileiro e português) que representa. É uma entrada para desvendar esta complexidade identitária que é o ser brasileiro, e é esta a busca maior presente no romance enquanto representação histórica.

Parece haver, no romance, um espírito de época se manifestando em toda a colônia, lugar de confronto entre dois centros de poder: o que se forma na colônia e o do colonizador que tenta expandir seus domínios. No poeta, visto por sua obra, esta oposição não resulta nem da supremacia do padrão da metrópole, nem do americano, há nele uma coexistência ambígua de duas culturas, duas tradições, dois centros, fazendo Gregório de Matos oscilar de um centro a outro sem definir-se.⁸ Sua poesia parece estar sempre negando suas próprias formas de expressão, de modo que não é possível definir exatamente qual seria a forma que melhor exprimiria a verdade ou a alma do sujeito.

Se entrarmos na obra do poeta pelos textos que tematizam a cidade, veremos que, apesar da aparência, não existe um padrão de texto, não há um uso homogêneo da linguagem. A sátira é apenas um dos tipos de texto desenvolvidos pelo poeta que está em constante busca por seu próprio registro. O tom satírico

8 Esta construção de Ana Miranda é uma visão do “ser brasileiro” que muito se parece com a descrita por Nabuco e analisada por Santiago em *Atração do Mundo* (1995). Para Nabuco, “os americanos pertencem à América pelo sedimento novo, flutuante do seu espírito e à Europa por suas camadas estratificadas”. Esta dupla formação do espírito brasileiro, segundo ele, possui um equilíbrio aparente, pois “não se pode dar o mesmo peso e valor à busca sentimental do começo e à investigação racional da origem”. Parece, no entanto, que no romance há uma grande valorização da busca sentimental do começo e a investigação racional serve como fundamentação desta busca.

enriquece o caráter paródico (em sentido corrente) dos textos que são inversões estilísticas de formas consagradas, como o soneto, por exemplo.

É neste sentido da subversão da forma clássica do poema através de um conteúdo satírico que Gregório de Matos aponta para a realização de uma poesia barroca com a cara do Brasil *off-centro* (dividido e multiplicado) e onde só há espaço para ex-cêntricos, mas nem por isso deixa de lado a sua formação lusitana, que lhe ensinou o soneto e o uso da palavra. O espírito de época presente na poesia de Gregório de Matos está lá não apenas porque ele vivia no século XVII, mas também porque ele observava, conhecia, atuava e, mais importante, porque ele registrou-se, através da linguagem poética, como homem do seu tempo influenciado e modificado pelo contexto social e histórico.

Deste modo, a formação intelectual de Gregório de Matos está na metrópole, mas a aplicação, o experimento deste discurso ocorre no Brasil, onde a cultura européia domina pela força, mas não deixa de ser contaminada. E é nesta rua de mão dupla que Gregório de Matos caminha, e é nela que a formação da identidade do brasileiro emerge no romance *Boca do Inferno*.

Neste reino de duplicidades que é o romance *Boca do Inferno*, está uma que envolve todas as outras: a duplicidade discursiva da narrativa. Através da análise do narrador do romance, que será apresentada no item seguinte, poderemos perceber que é por meio deste narrador de voz dupla que esta duplicidade discursiva se dá de forma mais concreta. Nela se apresentam, claramente, os discursos da ficção e da história. Esta análise nos possibilitará dizer, enfim, que o romance que ora analisamos apresenta uma narrativa metaficcional historiográfica situada num entre-lugar discursivo, já que apresenta um grau de verossimilhança maior que o permitido para uma narrativa histórica e um grau de veracidade maior que o permitido para uma narrativa ficcional em que normalmente se privilegiaria o caráter imaginativo.

O narrador bivocal

Sistematizando os principais problemas relativos à narração, Norman Friedman em *The Theory of the Novel* (1967)⁹ propõe as seguintes perguntas: 1) Quem fala ao leitor? 2) De que posição (ou ângulo) narra? 3) Que canais de

9 FRIEDMAN, N. Point of view in fiction. In: STEVICK, P. *The theory of the novel*. New York: The Free Press, 1967.

informação usa o narrador para levar a história ao seu leitor? 4) A que distância ele coloca o leitor, em relação à história? Estas questões nos levariam certamente a uma caracterização do narrador presente no romance, porém isto só é possível se consideramos a narrativa e as implicações temporais expressas, principalmente por se tratar de uma narrativa construída sobre o passado histórico e voltada para ideais do presente.

A metaficção historiográfica é uma narrativa que trabalha e se origina sobre a informação construída pela narrativa da história, porém esta informação não é como a jornalística que, segundo Benjamin, “aspira a uma verificação imediata”. A narrativa da história situa-se no que Benjamin chama de “Zona de indiferenciação criadora”¹⁰ e se relaciona com todas as formas épicas. Ora, se considerarmos a metaficção historiográfica como uma reescrita da história, teremos que admitir que, pelo seu caráter histórico, ela aspira à verificação, mas os questionamentos que ela apresenta, através do aspecto ficcional, levam o leitor a desconfiar também da narrativa da história, destituindo-a de certo modo de seu reinado absoluto, quando propõe a narrativa como construído e, portanto, como organizadora de verdades possíveis.

No romance *Boca do Inferno* a informação vem tanto do campo literário quanto do campo histórico. Esta inter-relação discursiva fará com que o narrador se utilize tanto de recursos estéticos e estilísticos da literatura quanto da história narrativa. Neste sentido, a onisciência múltipla do narrador, entendida aqui pela tipologia de Friedman, dá condições para que ele transite 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).

Este narrador que transita entre a historiografia e a narrativa romanesca leva com ele o leitor, que percebe estar sendo contextualizado historicamente em relação ao que está por vir no enredo e que sabe que o mundo de ações imaginárias irá iniciar-se entrecortado de fatos históricos. O narrador, nas introduções de cada parte do romance, ganha a confiança do leitor que o vê como historiador e, em seguida, se aproveita desta confiabilidade adquirida para recriar o fato histórico através da imaginação. Isto é o que ocorre em *O crime*. O narrador, que é um falso historiador, é onisciente em relação a todas as personagens e aparentemente imparcial em relação à morte do alcaide Teles. Sua parcialidade fica aparente através de reflexões sobre a cidade e seu povo, que coincide com a opinião do poeta, pois é construída a partir de seus poemas. O recurso para alternar-se entre narrador historiador e narrador ficcionista, conforme

10 BENJAMIN, W. O narrador. In: _____. *Magia e técnica, arte e política*. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 1993. p. 211.

vimos anteriormente, deu-se pela variação do tempo verbal entre o pretérito perfeito e o imperfeito. O primeiro o coloca próximo de Gregório de Matos e de seu tempo e o segundo o aproxima do leitor/observador que o associa também ao contador de histórias, próximo ao narrador de Benjamin. É este posicionamento discursivo do narrador, que ao mesmo tempo utiliza o tempo verbal da história narrativa e adota o ponto de vista do poeta sobre a história, questionando o ponto de vista desta, que o torna paradoxal e autor-reflexivo.

O narrador do romance não é nem o camponês, nem o viajante apresentado por Benjamin, ele assume-se ao final da obra como leitor, como pesquisador, ao fazer uma relação bibliográfica de pesquisa, tal qual o historiador ele se assume também como escritor. Ao contrário do narrador de Benjamin, ele quer não apenas explicar, mas refletir e levar o leitor à reflexão sobre o sentido de uma vida e o sentido da própria narrativa. Para isto, o narrador se divide entre o reflexo do historiador e do ficcionista. Portanto, para a análise deste narrador é importante a valorização dada por Benjamin à inserção do processo criativo à historiografia. Segundo Benjamin, “a história escrita se relaciona com as formas épicas como a luz branca com as cores do espectro”.¹¹ Como não há, no texto, indicações em contrário, pode-se considerar que a narrativa oral não está fora deste espectro, afinal, o mundo de experiências do seu narrador está inserido no mundo referencial da historiografia. Usando a mesma metáfora de Benjamin, poderíamos dizer que a história escrita se relaciona com a metaficção historiográfica como a luz excessiva está para a penumbra, sem que se possa dizer qual delas é a penumbra ou a luz excessiva, pois em nenhuma delas se tem a visão capaz de perceber o que é interpretação e o que é narrativização, onde começa a verdade (do ponto de vista da história) e onde a verossimilhança. Parece que esta indiferenciação aparente está no fato de a história contar, já que narra sobre um mundo de experiências documentais, e o romance recontar, no sentido de que trabalha sobre outra narrativa, pois o narrador do romance questiona a autoridade do narrador historiador. Isto demonstra que com a difusão da informação e com a extinção da sabedoria, não é apenas a narrativa tradicional que está em franco declínio, mas toda narrativa que se quer como expressão de uma verdade absoluta e universal, seja ela moral ou filosófica.

A epopéia, descrita por Benjamin também como uma “zona de indiferenciação criadora” que contém a narrativa e o romance, é marcada pela memória perpetuadora do romancista em contraste com a breve memória do narrador. Nela, a rememoração, ato solitário do romancista, surge ao lado da memória, musa da narrativa, sendo que “a primeira é consagrada a um herói, uma

11 BENJAMIN, op. cit., p. 209.

peregrinação, um combate; a segunda a muitos difusos”.¹² Ora, no romance *Boca do Inferno*, o narrador se afasta de Gregório de Matos para fazer relatos memorialistas, utilizando o discurso indireto, principalmente nas introduções de cada parte do romance, e aproxima-se dele através da rememoração marcada pelo discurso direto e principalmente pela colocação dos verbos no pretérito perfeito. Em certas ocasiões, o narrador se apropria de trechos de poemas de Gregório de Matos, para dar ao seu discurso a credibilidade que, fora do romance, é dada ao texto do poeta como descrição da época e do contexto emprestado ao romance. O narrador diz:

Ah, aquela desgraçada cidade, notável desventura de um povo néscio e sandeu. Gregório de Matos foi informado sobre a morte do alcaide. Sofria ao ver os maus modos da governança, porém reconhecia que não apenas aos governantes, mas a toda a cidade, o demo se expunha. Não era difícil assinalar os vícios em que alguns moradores se depravavam. Pegou sua pena e começou a anotar. (p. 33)

A rápida mudança do tempo verbal tira o narrador do interior da personagem e o coloca no mundo exterior da ação, como se fosse parte de Gregório de Matos. Ele é interior e exterior, ficção e história; objetivo e subjetivo. O que este narrador apresenta ao leitor, nos parágrafos seguintes, são as anotações do poeta, e a narração indireta destas anotações acaba por confirmar a proximidade do narrador em relação ao poeta devido à onisciência. É interessante notar que a onisciência se dá tanto em relação ao olhar distante sobre a história (marcado pelo pretérito imperfeito) quanto pelo olhar sobre a ação da narrativa, e parece ser isto o que garante confiabilidade ao narrador que, ao mesmo tempo, veste a máscara da história, imitando seu discurso, e interfere nela ficcionalmente. A onisciência do narrador torna-o confiável, quando se aproxima de figuras ou fatos históricos, ainda que estejam carregados de imaginação, de interpretações e reflexões sobre a narrativa e o ponto de vista histórico questionados no romance. Assim, se a narrativa autêntica de Benjamin privilegia a repetição para a perpetuação, através da memorização; a metaficção

12 BENJAMIN, op. cit., p. 211.

historiográfica privilegia a paródia, a repetição em diferença, utilizando-se da rememoração histórica e, no caso de *Boca do Inferno*, literária.

A busca pela história do outro, em outro tempo e outro contexto, revela a falta de experiência do narrador pós-moderno e é esta falta de experiência que o faz, segundo Silviano Santiago, subtrair-se à ação narrada e identificar-se com um segundo observador – o leitor. Em *O narrador pós-moderno*, o ensaísta dirá ainda que “ambos se encontram privados da exposição da própria experiência na ficção e são observadores atentos da experiência alheia. Na pobreza da experiência de ambos se revela a importância do personagem na ficção pós-moderna”.¹³ No caso do romance *Boca do Inferno*, a experiência de Gregório de Matos leva narrador e leitor a reflexões sobre o percurso histórico da formação identitária do Brasil e de sua história literária. A focalização da narrativa sobre Gregório de Matos e sobre o assassinato do alcaide revela já a intenção questionadora do romance sobre o recorte histórico. A sabedoria, característica do narrador de Benjamin, está expressa na narrativa, mas não advém do narrador e sim da personagem vista como construto.

Há, portanto, uma desvalorização da experiência pessoal do presente, tornando o passado um conselheiro para este, porém como nos diz, mais uma vez, Silvano Santiago, citando Benjamin, aconselhar não pode mais ser “Fazer uma sugestão sobre a continuação de uma história que está sendo narrada”,¹⁴ pois a “incomunicabilidade da experiência entre gerações diferentes” impossibilita-nos de ver a história como uma continuidade entre a vivência do mais e a do menos experiente. As narrativas, hoje, estão sempre a recomençar. Não há fechamento hierárquico.

O que muda nas ações do homem de uma geração para a outra é o modo de encará-las. Do mesmo modo, na metaficção historiográfica, o que muda em relação à narrativa da história são questões estruturais e o ponto de vista. Privilegiando os ideais éticos, morais, culturais e filosóficos de Gregório de Matos, o narrador dá voz ao colonizado, ao artista então marginalizado e que postumamente tornou-se canônico.

13 SANTIAGO, S. O narrador pós-moderno. In: _____. *Nas malhas da letra*. São Paulo: Cia. das Letras. 1989. p. 44. A citação se encontra no texto de Benjamin na página 200.

14 SANTIAGO, op. cit., p. 46.

RESUMO

Este texto é etapa de uma análise do romance *Boca do Inferno* (1989) de Ana Miranda em que foi focalizado o entrecruzamento discursivo da história e da ficção. A duplicidade narrativa e do narrador são conseqüências deste entrecruzamento que se dá sob o caráter questionador, paradoxal e auto-reflexivo da metaficção historiográfica, um modo de narrar presente na ficção histórica contemporânea.

Palavras-chave: Boca do Inferno, narrativa, narrador.

ABSTRACT

This text presents a stage of an analyse of *Boca do Inferno* (1989) novel by Ana Miranda, in which we focus the interlacement of historical and fictional speech. The narrative and narrator duplicity are consecutives of this interlacement that presents itself under questioner, paradoxical and auto-reflexive character of the historiographical metafiction, a way of narrate that is present in the actual historical fiction.

Key-words: Boca do Inferno, narrative, narrator.

REFERÊNCIAS

- BBENJAMIN, W. O narrador. In: _____. *Magia e técnica, arte e política*. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 1993.
- CALMON, P. *A vida espantosa de Gregório de Matos*. Rio de Janeiro: Bloch, 1983.
- FRIEDMAN, N. Point of view fiction. In: STEVICK, P. *The theory of the novel*. New York: The Free Press, 1967.
- HUTCHEON, L. *Uma teoria da paródia*. Lisboa: Edições 70, 1998.
- _____. *Poética do pós-modernismo: história, teoria e ficção*. Rio de Janeiro: Imago, 1987.
- MIRANDA, A. *Boca do Inferno*. São Paulo: Cia das Letras, 1989.
- SANTIAGO, S. O narrador pós-moderno. In: _____. *Nas malhas da letra*. São Paulo: Cia. das Letras, 1989.

MORAIS, E. de. *Boca do inferno*: narrativa com duplo centro...

_____. Atração do mundo (políticas de globalização e de identidade na moderna cultura brasileira). *Unas Lecturas*, Berkeley, out./nov. 1995. Disponível em: <<http://www.ufjf.br/pacc-equipetilviano.html>> Acesso em: 05 nov. 2002.