



www.observatoriodacritica.com.br

Ana Miranda na boca da crítica

Anne Macedo¹

A crítica literária, como *locus* privilegiado, espaço de importantes debates acerca das tendências artísticas que se manifestam na sociedade, tem procurado captar as transformações capazes de sinalizar alterações que, apesar de aparentemente pertinentes ao campo cultural, mantêm relação com aspectos importantes da vida cotidiana, institucional, social e política. 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. Tomando-se como percurso inicial da reflexão a polêmica suscitada pelo romance de estréia da escritora Ana Miranda, *Boca do Inferno*, nos qual Antonio Vieira e Gregório de Matos viram personagens, este ensaio se propõe como uma

¹ anne.macedo@yahoo.com.br

primeira provocação, um ponto de partida para se alcançar uma outra questão: a que versa em torno dos direitos autorais e que será tratada em outro trabalho².

O primeiro romance de Ana Miranda, *Boca do inferno*, publicado pela Companhia das Letras em agosto de 1989, trazia, em nota de orelha, e a título 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”³, uma das principais da ficção dos anos 1990.⁴

Sucesso editorial, o romance vendeu 50.000 exemplares⁵ e fez a autora despontar na cena literária brasileira. Apesar do reconhecimento inicial, seu trabalho e modo de escrita foram bastante criticados: o “Boca do Inferno” renascia, e o seu ressurgimento instaurava novas polêmicas. Gregório de Matos deixava a Salvador barroca do século XVII e aportava nos cenários de um Brasil que vivia a expectativa do retorno à democracia, aspecto contextualizado na análise da estudiosa italiana Luciana Stegagno Picchio sobre o primeiro romance de Ana Miranda:

um retorno ao passado que, entretanto, não comporta aparentemente nenhuma incômoda e sobretudo perigosa ideologia a justificar esta revisitação (permita-me usar a palavra) do passado. Certo, há ainda,

² Este ensaio é parte da tese de doutorado intitulada *Máquina de[re]escrever*, defendida na UFBA em 2010 e orientada por Rachel Esteves Lima. A tese recebeu apoio da CAPES que concedeu bolsa sanduíche.

³ MIRANDA. *Boca do inferno*: romance. 4ª Ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

⁴ O estudioso afirma que a ficção dos anos 1990 parece ter privilegiado duas tendências: o romance urbano e o romance histórico, enfatizando essas manifestações literárias como resposta a uma crise do momento atual, resultado da descrença nas utopias modernas e da constatação de certa instabilidade pós-moderna. As configurações delineadas em uma época de economia e cultura globalizadas que ainda mais evidenciam a nossa condição periférica e a nossa identidade fragmentada, híbrida, forneceram e fornecem à literatura a sua matéria, e a ficção se lança à tarefa de buscar no passado os estilhaços deixados pelo tempo, com vistas a reinventar o presente. Cf. GOMES, Renato Cordeiro. O histórico e o urbano – sob o signo do estorvo – Duas vertentes na narrativa brasileira contemporânea. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, n. 3. 1996. p.121-130.

⁵ Cf. MORAIS, Eunice. Entrelaços da ficção contemporânea: Ana Miranda e o romance histórico. Disponível em <www.eunicemorais.blogspot.com/.../ana-miranda-e-o-romance-historico.html>. Acesso em 12/09/07.

mormente nos países ibéricos, escritores como o português Saramago que rejeitam a etiqueta de narrador histórico, mesmo porque para eles a história é apenas um pretexto, lupa para decifrar o presente através do passado, sob a marca de um irônico *nihil sub sole novi*. Mas aqui as motivações são diversas. A nova fome de história que distingue em época pós-moderna a atual literatura sul-americana (tanto de língua espanhola quanto portuguesa), tem um sabor quase romântico de pesquisa das raízes nacionais. Depois de tanto romance e conto social, em perspectiva regional ou urbana, aqui a recuperação histórica é um modo de reapropriação do corpo todo de um país saído de uma ditadura⁶.

A publicação do romance estava, decerto, em sintonia com as mudanças de paradigmas na produção artística e literária, resultante de uma “virada antropológica”, fruto das transformações pós-estruturalistas que propiciavam grandes mudanças de perspectiva nas ciências humanas. Estavam em voga, desde os anos de 1970, discussões acerca da identidade, das diferenças, das minorias. A arte transformou-se em *locus* privilegiado para o debate sobre essas questões, e o seu movimento muitas vezes apontava para o próprio mecanismo de produção, recurvando-se sobre os textos, sobre a linguagem e sua capacidade de representação do real, dobrando-se e redobrando-se para dentro da história ou das histórias, de acordo com a lógica barroca deleuziana⁷. A dicção assumia posição privilegiada ante a desconfiança do seu potencial de apreensão da verdade e ao questionamento da sua própria inteligibilidade, sendo entendida como espaço de conflito, de onde emergem diferenças e exclusões, bem como âmbito no qual se engendram as relações e os jogos do poder.

O romance *Boca do inferno* surgiu em meio a muitas controvérsias e firmou-se como modo de escrita que consolidou o seu estilo, abrindo espaço para posteriores publicações da romancista, em sua maioria explorando o viés histórico, combinando-o com a biografia de escritores brasileiros importantes, fórmula que se repetiu nos seus outros romances que retratam personalidades da literatura brasileira –

⁶ STEGAGNO PICCHIO, Luciana. Congiure e delitti a Bahia. *L'indice dei libri del mese*. Torino, marzo 1992. n. 03, p.09. Tradução minha.

⁷ DELEUZE, Gilles. *A dobra: Leibniz e o barroco*. Tradução de Luiz B. L. Orlandi. 4 ed. Campinas: Papyrus, 2007.

Augusto dos Anjos, Clarice Lispector e Gonçalves Dias⁸ - mas já sem o impacto causado por este que trata da vida e das perambulações de Gregório de Matos na Bahia do século XVII. Em que pese a distância temporal que favorece as apropriações literárias dos versos do poeta seiscentista e dos escritos de Antônio Vieira, as contendas críticas que cercam a obra do satírico baiano sem dúvida funcionaram como catalisador para tornar o livro ainda mais polêmico, também em razão das investidas da romancista que atingiram, da mesma forma, a obra do jesuíta, além do material de crítica literária, biografias e diversos estudos disponíveis acerca daqueles que foram os dois principais nomes do barroco brasileiro.

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”⁹. 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.

Ao sucesso inicial, elogios efusivos como “com o romance *Boca do inferno*, Ana Miranda sacode as letárgicas letras nacionais e traz o espírito libertário, apaixonado, elegante e anárquico de Gregório de Mattos: a boca maldita”¹⁰, seguiram-se críticas mordazes, como as publicadas na *Folha de S. Paulo* em 05/10/1990, contra as

⁸ Trata-se dos romances *A última quimera*, 1995; *Clarice*, 1999; *Dias e Dias*, 2002.

⁹ Nasce uma estrela. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 12/09/1989. Idéias-Livros.

¹⁰ Um poeta dos infernos. *Jornal de Brasília*, Brasília – DF, 01/12/1989. Caderno 2.

quais se opõe o “curto e grosso” artigo de ombudsman, assinado por Caio Túlio Costa, de 07/10/1990, e respondido na seção Paineis do Leitor, de 12/10/1990, por Alcir Pécora. A polêmica se estendeu e ganhou as páginas do *Jornal do Brasil* de 21/10/1990, com o ensaio de Pécora e a resposta de Ana Miranda. A série de ataques e defesas protagonizadas na imprensa dimensiona o impacto do romance no panorama literário brasileiro e, ao mesmo tempo, funciona como uma espécie de batismo de fogo, ritual de passagem ao qual a escritora sobrevive, firmando-se e abrindo caminho para as suas obras posteriores, assegurando no país o espaço literário do romance histórico pós-moderno e de uma poética da reciclagem cultural, intervenções que, há quase vinte anos, não eram, e talvez hoje ainda não o sejam, pacificamente aceitas pela crítica literária. As controvérsias que se seguiram à estréia de Ana Miranda provavelmente contribuíram para ampliar as reflexões sobre as transformações da arte e da literatura, no âmbito mais complexo das grandes mudanças históricas que se conformaram a partir da segunda metade do século XX. 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; significante e significado; autenticidade e inautenticidade¹¹.

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

¹¹ Cf. FUSILLO, Massimo. *Estetica della letteratura*. Bologna, Il Mulino, 2009. p.100.

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”¹². Ao longo da matéria, a jornalista transcreve algumas opiniões de Alcir Pécora, aliás, cuidadosamente qualificado como professor de literatura portuguesa da UNICAMP, condição que o definiria como autoridade no assunto e, portanto, referência na qual se baseia o seu discurso.

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)?

A matéria alude à impressão de Alcir Pécora, ao ler o *Boca do Inferno*, e intuir, reconhecendo depois, que o trecho em que a cidade é apresentada pelo personagem Gregório de Matos remete à *Carta Ânua*, escrita pelo jovem Vieira em 1626. A aproximação entre o documento histórico e a escrita da Ana Miranda é entendida como copidescagem e representa o que ele chama de “grau maior de apropriação problemática da fonte”, pelo fato de se atribuir ao personagem principal, o satírico poeta baiano, um texto do jesuíta. Parece pertinente pensar que o incômodo do crítico ultrapassa o mal-estar causado pelo fato de o livro ser montado em cima de fontes, quando flagra o uso que altera ou mesmo descaracteriza a imagem dos personagens literários, no caso, a de Antônio Vieira, que “aparece apenas como uma personagem histórica, pintada em tons românticos, mais liberal do que foi. O escritor

¹² SCALZO, Fernanda. Boca do inferno usa textos de Vieira sem citar a fonte. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 05/10/1990. Ilustrada.

que criou uma escola estilística desaparece”¹³. Isso aconteceria também, segundo ele, quando a romancista dispõe livremente dos fragmentos extraídos desse ou daquele escritor ou crítico, como acontece, por exemplo, com um diálogo em que a fala de Vieira é, literalmente, uma nota de rodapé de João Lúcio de Azevedo, organizador de *Cartas do Padre Antônio Vieira*, publicação de 1925¹⁴.

Se o artigo de Scalzo trazia em seu bojo análises de Alcir Pécora, também franqueou a palavra à autora que, expondo as suas razões, vinha a público esclarecer o seu processo criativo, e afirmou ter usado “as obras de Gregório de Matos e do padre Antônio Vieira como suporte na concepção de seu romance histórico”, e que a descrição da cidade pelo seu personagem, o poeta seiscentista, não é a Carta Ânua, mas resulta das várias pesquisas empreendidas durante a elaboração do livro. A descrição tem o conteúdo do texto do jesuíta, mas as palavras são outras. Sobre a ausência de referências, a autora deu respostas insuficientes que, de resto, poderiam indicar uma certa surpresa diante da abordagem: “Sobre o que achava do uso dessas fontes sem haver no livro nenhuma referência explícita a elas, Ana Miranda disse que não achava nada e que se achasse que poderia ter posto uma nota introdutória explicando essas fontes, teria posto”¹⁵. Já em relação à falta de aspas, Ana Miranda asseverou que “quando eu escrevo com as minhas palavras, não tem sentido pôr entre aspas. Senão o livro seria cheio de notas, cada coisa é um detalhe. Não é um trabalho científico, é um trabalho ficcional”¹⁶.

Assim é que o romance histórico se configura como espaço privilegiado de possibilidades, lugar onde os fatos podem ser encenados e ganham movimento, ganham

¹³ Ibidem.

¹⁴ AZEVEDO, João Lúcio de. *Cartas do Padre Antônio Vieira*. V.01-02-03. Coimbra, Editora da Universidade de Coimbra, 1925 -1928.

¹⁵ SCALZO, *cit.*

¹⁶ Idem.

vida. Ele tem que encantar e convencer o leitor. A historiografia, por outro lado, tem a sua importância, mesmo se escrita em um modo entediante, mas se tiver pretensão de cativar, torna-se pastiche¹⁷. O romance em questão, servindo-se de recursos mais livres no seu processo criativo, a colagem, a invenção desmedida, a imitação, acabou transgredindo um lugar estabelecido como realidade histórica, dentro de uma lógica ainda vinculada a um regime de verdade, e criou um objeto estranho, monstruosa montagem de vozes e textos, uma espécie de instalação literária que comunica passado e presente.

A polêmica segue na coluna do ombudsman, “Insondável Realidade”, no mesmo jornal. O artigo publicado no dia 07/10/1990, conforme já referido, e assinado por Caio Túlio Costa, defende as apropriações não aspeadas da romancista, sustentando o seu uso como literário e afastando-o da noção de plágio. A defesa do procedimento artístico de Ana Miranda se baseia no conceito de intertexto que, entretanto, não chega a ser plenamente formulado. Para o autor da matéria, a citação é um mecanismo de ressignificação capaz de produzir arte¹⁸.

A esses comentários, Alcir Pécora responde com outro artigo publicado na *Folha de S. Paulo*, em 12/10/1990, dizendo apenas ter descoberto que as apropriações de Vieira se davam na narração do romance e não apenas nas falas do personagem, o que distancia o romance do gênero histórico, e o aproxima de uma estrutura baseada na colagem e apropriação de fontes, insistindo no equívoco da autora ao deixar de mencioná-las. Em seguida, exime-se de ter acusado a romancista de plágio, palavra que

¹⁷ VEYNE, Paul. Foucault revoluciona a história. In: _____. *Como se escreve a história*. Brasília: Universidade de Brasília, 1982. p. 23.

¹⁸ COSTA, Caio Túlio. Insondável realidade. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 07/10/1990. Ombudsman.

não havia sido literalmente veiculada no artigo do dia 05/10, e declara que a romancista faz citação¹⁹.

Essa polêmica não deixa de se relacionar ao fato de a escrita de Ana Miranda se apresentar como um objeto cultural múltiplo: é historiografia, é ficção, é biografia, é crítica literária, tudo enfeixando um trabalho assentado em pesquisas e no recurso das fontes. A ficção se apresenta como um panorama histórico e literário da época barroca, e todos os seus ingredientes estão à disposição do leitor que, juntando as peças, atribuirá ao texto uma significação. As vozes se encontram e se desencontram, se interceptam nas colagens, se camuflam, se confundem... Onde acaba Vieira e começa Ana Miranda, onde é Gregório de Matos, ou o que restou dele em nossa memória cultural, onde termina o passado e começa o presente? O trabalho de pesquisa do romance histórico perpassa também esse embaralhamento de dicções, e intervém na ordem dos discursos, dominando a linguagem, imaginação e reflexão, local para onde afluem verdade ficcional e factual, formando as águas caudalosas das meta-histórias.

A polêmica se deslocou para outro importante periódico, o *Jornal do Brasil*, que publicou contemporaneamente os artigos “Limites éticos da Ficção” e “Entre a imaginação e a verdade”, produzidos por Pécora e pela própria Ana Miranda. No primeiro, Alcir Pécora narra passo a passo o incômodo que o acometeu ao ver, logo nas primeiras páginas do romance, um texto que lhe soava familiar e que impeliu sua memória ao trabalho de identificação do excerto do qual afinal encontrou a referência: Antônio Vieira. Com um pouco mais de reflexão o crítico chegou à *Carta Ânua* e deu-se por satisfeito ao desvendar o percurso de Ana Miranda. Passando à busca da indicação do uso da fonte, constatou a ausência de referências. Este parece ser um dos pontos centrais das suas críticas à romancista, razão pela qual segue afirmando que

¹⁹ PÉCORA. Alcir. Boca do Inferno. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 12/10/1990. Painel do Leitor.

reconhece “que a apropriação – muitas vezes, literal – de fontes e textos, não apenas de Vieira, mas de Gregório de Matos ... e outros possíveis, era verdadeiramente parte constitutiva da economia daquela ficção”²⁰ e vincula o romance a tendências pós-modernas, nas quais as fontes históricas são usadas como recurso narrativo.

O reconhecimento da apropriação como recurso narrativo desarticula o plágio, palavra que nunca foi mencionada nos artigos anteriores, mas que fica em suspenso quando se considera a expressão de Scalzo “lebre por gato”. Pécora elabora sua postura para o caso Ana Miranda, definitivamente desqualificando o plágio como pertinente à questão, diante da percepção das transformações relativas ao modo de se conceber a arte na contemporaneidade, desencadeadas também por reflexões filosóficas como a desconstrução e a diferença. No entanto, seu foco se concentra no tocante à ética e ao respeito pela história e pela cultura, insistindo, ainda, numa certa prerrogativa do uso das fontes, no sentido de tornar as apropriações menos problemáticas, usando aspas para as falas dos personagens, documentos ou textos que lhes pertencem, evitando as transposições de discurso pouco condizente com a realidade histórica e autoral. Nessa altura, o que Pécora parece minimizar é a liberdade criativa da ficção: não se trata de pesquisa acadêmica, que exige um uso mais rigoroso das fontes; ao contrário, o seu uso mais livre pode, inclusive, tornar o texto mais atraente, mais estranho e, por isso mesmo, incisivo, inquietante, como um forasteiro, metáfora utilizada por Heloisa Costa Milton²¹, para se referir a essa escrita que invade o território da história e a recria. Se lhe é permitida a “invasão”, esta também poderia parecer limitada por razoáveis ponderações à manipulação de dados e signos históricos, relativos a conteúdos pré-estabelecidos e consagrados como base de realidade de onde supostamente partiria a

²⁰ PÉCORA, Alcir. Limites éticos da ficção. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 21/10/1990.

²¹ MILTON, Heloisa Costa. O romance histórico e a invenção dos signos da história. In: CUNHA, Eneida Leal; SOUZA, Eneida Maria de (Org). *Literatura comparada: ensaios*. Salvador: EDUFBA, 1996.

imaginação. No entanto, a prerrogativa ficcional afirma-se e, insubmissa, garante circulação e liberdade de movimentos a esse forasteiro.

Este parece ser o sentido da réplica de Ana Miranda, “Entre a imaginação e a verdade”, publicada também no dia 21/10/1990, no mesmo jornal. A escritora reitera o trabalho arqueológico realizado junto aos textos de autores da época do barroco e aos documentos do mesmo período, e a utilização dessas pesquisas na elaboração do romance, sendo usado esse material pesquisado nos diálogos e nas reflexões dos personagens, mesmo os ficcionais. Para ela, é muito natural que Gregório de Matos e Antônio Vieira, ou os seus textos, apareçam no livro, mas nem por isso o estilo do romance deixa de ser dela; na visão da escritora, a história e os textos antigos têm sido a base sobre a qual se assentam inúmeros trabalhos literários, e muitos grandes autores não fizeram citação de fontes, nem notas explicativas ou bibliográficas. Ana Miranda afirma não ser novidade o uso diferenciado que historiadores e poetas fazem desse material: ao historiador interessa a verdade histórica, enquanto o escritor prima pela verdade poética. Para ela, “a citação das fontes pode induzir os leitores a imaginarem que se busca na ficção a verdade histórica”²².

A autora afirma o seu jogo, abertamente ficcional, sem nenhum compromisso com o estatuto da verdade. A posição da romancista parece aludir a um tipo de romance que se afirma como linguagem, como narrativa que busca se estabelecer enquanto diferença, distanciando-se de uma postura vinculada a uma obrigatoriedade perante o real que se impõe ao ato humano criativo e que está relacionada às pressões das estruturas de poder e controle presentes numa organização social, objetivando restringir os limites do imaginário, de forma a adequá-lo a uma aceitabilidade determinada pelo consenso regulador vigente em uma determinada

²² MIRANDA, Ana. Entre a imaginação e a verdade. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, RJ, 21/10/1990.

sociedade. Nesse sentido, é pertinente trazer à cena discursiva a obra de Luiz Costa Lima, *O controle do imaginário e a afirmação do romance: Dom Quixote, As relações perigosas, Moll Flanders, Tristram Shandy*.²³ O estudo estabelece uma teorização sobre o fenômeno do controle do imaginário. Partindo, inicialmente, da análise do Renascimento italiano, essa reflexão alcança as obras produzidas nos séculos XVII e XVIII, e avalia, neste contexto temporal, a ação do controle e suas transformações nas cidades-estados italianas, no Renascimento, na Espanha à época da Contra-Reforma e na França, com a queda do absolutismo. A questão do controle do imaginário é abordada tendo como premissa a sua configuração como algo implícito em comunidades reguladas por normas; entretanto, esse mecanismo regulador não se torna sensível se a sociedade ou a instituição que o sustenta não se encontra sob ameaça. O controle do imaginário se alimenta, então, das tensões sociais, mas não é claramente perceptível, como é, por exemplo, a censura, cujos mecanismos repressores se tornam muito nítidos quando requeridos e utilizados como policiamento da conduta política.

Segundo Costa Lima, a dialética entre simulação e dissimulação apresenta-se como uma alternativa ou uma tática para se lidar com essas instâncias de controle. Essa reflexão parte da percepção do autor a respeito das relações de poder na sociedade renascentista e no modo como se legitimavam determinadas categorias – cortesãos, escribas, *condottieri* – cujo prestígio sugeria notória autoridade, mas que, não se assentando sobre bases tidas como legítimas, precisavam adotar uma atitude de astúcia capaz de forjar no imaginário coletivo o reconhecimento de um *status* pessoal. Essa problemática aparece em *Il Cortigiano* (1528), de Baldassare Castiglione que, de acordo com o autor, interpreta a conduta do cortesão. Esse personagem é então definido por Costa Lima como uma ficção externa (porque estaria fora do campo artístico),

²³ COSTA LIMA, Luiz. *O controle do imaginário e a afirmação do romance: Dom Quixote, As relações perigosas, Moll Flanders, Tristram Shandy*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

comparado a alguém que deliberadamente se envolve numa moldura, cria uma ficção de si mesmo, cumpre suas tarefas com uma demonstração de leveza, como se aquela nobre atribuição lhe fosse inequivocamente própria. O cortesão aparece, na articulação desse discurso, como uma possível metáfora da arte que foge ao controle, inserindo-se nos intervalos do sistema e das regras. A dissimulação seria a palavra própria para definir o trabalho deste que desenvolveu a arte de transformar a realidade. Mas essa ficção externa, a dissimulação, na tentativa de neutralizar o controle, provoca o seu fortalecimento, ao se utilizar do seu aparato. Em contraposição – e partindo de um *corpus* composto por romances como *Dom Quixote*, *As relações perigosas*, *Moll Flanders* e *Tristram Shandy*, que instauraram um outro tipo de relação com os processos de controle, vez que recusa a reversão imposta pela assimilação dos mesmos mecanismos empregados pela ordem constituída, o blefe, a ambigüidade –, a ficção interna se apresentaria como um mecanismo mais eficaz no combate ao controle porque, opondo-se ao teatro de máscaras do cortesão, assume-se enquanto invenção desmedida, mentira declarada, simuladora de realidades, consubstanciando-se numa narrativa que utiliza a própria noção de ficção como recurso discursivo, a metalinguagem, ficção que se dobra sobre si mesma e se oferece como possibilidade comunicativa²⁴.

²⁴ Num mundo onde se retirava do ser humano até mesmo o controle do seu destino - a salvação – não mais um mérito decorrente do livre arbítrio e das boas obras e ações positivas, mas tão somente do pertencimento a uma fé e de uma força da história que arrasta inexoravelmente o ser humano, a imanência, era cada dia mais clara e objetiva a ação do controle, não apenas no que respeita ao imaginário, pequena parcela desse poder que alcança muitos outros aspectos da vida humana. Para além da sua caracterização como algo, ao mesmo tempo, inerente e necessário ao homem, o controle, numa definição mais antropológica, resulta da natureza carente do ser humano que o submete, fazendo-o adotar a disciplina. Cf. GEHLEN, A. *Der Mensch. Seine Natur und Seine Stellung in der Welt* (1950), edição da Athenäum Verlag, Frankfurt a. M. – Bonn, 1966. Apud COSTA LIMA, Luiz. *O controle do imaginário e a afirmação do romance: Dom Quixote, As relações perigosas, Moll Flanders e Tristram Shandy*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. P. 178-183. Entretanto, ainda seguindo o pensamento de Costa Lima, partindo de situações reais como foram as grandes navegações, em que o confronto de mundos muito diversos suscitou a curiosidade dos povos sobre a vida em outras partes, motivo inicial das famosas narrativas de viagens, é de se observar que o controle esteve sempre atrelado a uma ordem econômica ou a uma estrutura de poder que ditava os padrões conformativos de uma mentalidade, fé ou razão. Dessa forma, a escrita desses testemunhos tem um percurso que vai desde uma liberalidade da invenção, quando não havia, ainda, um parâmetro que estabelecesse a diferença entre o ficcional e os relatos de viagem, a uma concisão e veridicidade do narrado. A condescendência inicial com os chamados “livros de

No século XVIII, o prestígio do método científico de conhecimento e sua busca pela verdade acentuam a dicotomia falso-verdadeiro. E se a ciência serve de guia nesse processo, a pesquisa histórica é encarada como a única que podia se aproximar dessa nova filosofia. Assim, o controle começa a trabalhar em função dos enredos romanescos se aproximarem e mesmo se confundirem com a história. O controle imposto à matéria inventiva se evidencia no fato de se conferir maior credibilidade e, portanto, maior sucesso ao romance que se aproximasse dos limites do verídico. Não se reconhece o estatuto da ficção como ficção, mas como aparência de real. O enredo só faria sentido se estivesse preso ou se se pudesse crer na sua componente histórica, que se apresentava, em suma, como ditame regulador a controlar o delírio imaginativo. Evidentemente que esse padrão foi contestado por táticas astuciosas como as de Samuel

maravilhas” que mostravam monstros, perigos e coisas fantásticas tinha uma explicação razoável: evidenciar a bondade divina para com os habitantes do Velho Mundo, pessoas privilegiadas pela benevolência de Deus, que não permitia a existência de estranhos seres e tamanhas dificuldades em suas vidas – é o controle vinculado a um poder secular que se impunha pela fé e através dela limitava as condutas humanas. A exata delimitação entre realidade e imaginação só ocorreu durante o século XVII, por uma exigência econômica. As constantes viagens e expedições de exploração ao Novo Mundo requeriam, para a sua melhor organização e sucesso, narrativas fidedignas, não raro acompanhadas de mapas e informações exatas e enciclopédicas, e o uso da fantasia se tornou um entrave e perdeu a sua função. As necessidades financeiras resultantes da empresa de exploração que se estabelecem a partir dos grandes descobrimentos acabam determinando a delimitação discursiva entre o real e o ficcional. Se essa marca diferencial não se tivesse instituído, à narrativa se imporia a radicalização da vigilância que compete à censura. A imaginação foi vista como vetor de transgressão e distorção da realidade, perigo que se interpõe no caminho rumo ao conhecimento, objetivo ao qual se lançam os pensadores do século XVII. A teorização de Francis Bacon, relativamente ao método de indução que privilegiava o experimento de caráter científico, no processo de conhecimento, influenciava ainda mais a concepção da imaginação como algo nocivo, enganador e perigoso por induzir ao erro. Esse pressuposto acentuou uma espécie de contraposição entre real, vinculado a processos racionais e ficcionais, intrincadamente poéticos, definitivamente separados da história verdadeira: o procedimento moderno deveria abdicar da história simulada em prol da verdadeira. Ainda no século XVII, René Descartes, em seu *Discurso sobre o método*, reforçou o discurso científico, ao propor o conhecimento estritamente associado a razões certas e evidentes, ou seja, passíveis de comprovação: a Verdade é o objetivo, contra as falsas aparências, motivadas pela precariedade das percepções dos órgãos sensoriais. Entretanto, o pensador francês, atento à atuação da Inquisição, procurou se resguardar da possibilidade de sua filosofia ser considerada herege, comprometendo-se com as leis e os costumes de seu país, afastando-se de todo o radicalismo e coadunando com opiniões moderadas. Assim, partindo do princípio “penso, logo existo”, construiu um pensamento calcado na construção do eu, afirmado como confirmação da sabedoria de Deus, o que favorecia que essa afirmação não conflitasse com os princípios teológicos, pois a capacidade de um ser imperfeito alcançar um tão alto saber encontrava respaldo na sua origem divina. A descoberta da verdade cabe ao sujeito e, não está na superfície visível ou localizável sensorialmente, ela pertence à ordem das substâncias, não se confundindo com a fantasia. Os dois marcos que embasam a episteme moderna se traduzem na ênfase dada ao experimentalismo científico e na desconsideração por tudo que se relaciona à imaginação. Tais impulsos determinaram mais um motivo para que o controle incidisse sobre a licença poética, sobretudo sobre o romance, pois além de inútil estava em plena difusão, em razão das possibilidades de impressão, e da crescente alfabetização estimulada pela Reforma protestante.

Richardson, através do seu romance epistolográfico *Clarissa*, de 1748, no qual as cartas funcionam como vetor dessa ambiguidade que garantiria o interesse do público leitor. Por outro lado, Fielding, em *The History of Tom Jones*, de 1749, rebela-se contra as expectativas do público, ao exercitar, em seus prefácios, uma forte e convincente impressão crítica que propõe a escrita ficcional como uma terceira via, uma alternativa de procedimento estético diante de fatos extraordinários; ele não contesta a primazia da história, tão ciente estava do poder desse controle, antes sugere o esmiuçamento da sua relação com arquivos e documentos, tornando viável o discurso ficcional. Para o escritor, embasar-se na história não é suficiente, é preciso não refutar na sua narrativa as circunstâncias incríveis, maravilhosas. A sua ideia se constitui enquanto forma que concilia a *imitatio* e a factualidade, inscrevendo o relato na ordem do verossímil, possível, provável, através da submissão de um fato fantasioso a um tratamento científico.²⁵

A sujeição da ficção ao histórico, conforme a sucinta exposição acima, parece muito presente nos questionamentos desenvolvidos pela perspectiva crítica levantada por Alcir Pécora. A exigência da verossimilhança ou da congruência da narrativa com os documentos, a obra ou a biografia dos personagens, não deixa de evocar essa configuração do controle que delimita o espaço ficcional.

Desse modo, no tocante à resposta de Ana Miranda sobre a ausência de referências ou aspas para os textos utilizados, fica claro que tal procedimento demandaria, dentro da narrativa, uma explicação mais detalhada, como uma nota de rodapé, ou algo equivalente, o que poderia dar à ficção um teor científico atrelado a normas de produção acadêmicas ou de escrita historiográfica, quando, no entanto, a ficção está muito distanciada desse compromisso com a “verdade”, porquanto

²⁵ Cf. COSTA LIMA. *O controle do imaginário e a afirmação do romance*, cit. p. 178-209.

empenhada a invenção. As fontes – textos, documentos, imagens – podem ser combinadas ou recombinaadas na fantasia e no delírio do autor: este processo é parte do mecanismo criativo, e se isso transforma ou distorce os personagens, ou a imagem que se tem deles, o que está em foco é a tensão entre a liberdade ficcional e a verdade histórica, ponto sobre o qual incidiram as reformulações que, ao longo do século XX, transformaram o modo de se lidar com as fontes históricas, e promoveram o questionamento do processo de produção do conhecimento. A mesma noção que destituiu a sacralização dos documentos como detentores de uma verdade incontestável, poderia permitir repensar a autoria, destituindo-a dos lugares comuns a ela consagrados ao longo da modernidade.

As ponderações feitas por Alcir Pécora, relativas ao uso das fontes apropriadas pela escritora, representariam um limite ao trabalho ficcional. Entretanto, partindo sempre das especificidades da obra de Antônio Vieira, que não representa um enigma autoral, como é o caso de Gregório de Matos, o que necessariamente conduz a reflexão para o fato de as suas obras não estarem juridicamente tuteladas pelo direito autoral, é imprescindível avaliar esse tipo de escritura da romancista aplicada aos autores que ainda têm suas obras protegidas e limitadas pelo direito, como é o caso da metabiografia *Clarice*, e em que medida as prescrições legais influenciaram o modo como Ana Miranda se aproxima do seu acervo.

De fato, a literatura de Ana Miranda é história, é ficção, é, como ela mesma disse, falando do seu processo de escrita, vida que imita arte²⁶: vida plasmada em mundos de histórias que lhe permitem a “vivência íntima literária”²⁷. Então a vida vai se espelhando no sonho e na fantasia, e isso transparece em sua elaboração artística, em sua atitude deliberada de borrar os limites entre história e literatura, biografia e

²⁶ FALCÃO, Lorenzo. Painel sobre Ana Miranda. *Jornal Diário de Cuiabá*, 23/07/2008.

²⁷ MACIEL, Naima. Viagem da imaginação. *Correio Braziliense*, 06/10/2002.

ficção e, ao fazê-lo, anunciar o seu modo de intervenção na cultura, um projeto de mapeamento da história e da historiografia literária nacional, nela se inserindo com sua proposta de revisão e [re]criação, num processo de constante fazer e refazer, cíclico e metatextual.

Assim, a polêmica que se travou na imprensa brasileira parece trazer no seu bojo a problemática da questão autoral à qual subjaz o que se poderia estabelecer como limites éticos da ficção, conforme título do artigo citado. A experiência crítica suscita o incômodo e desperta uma necessidade de refazer o percurso literário, no caso do leitor “ainda mais advertido”, expressão que qualifica uma leitura mais atenta e analítica. O pensamento reproduz um esquema indiciário que, a partir do século XIX, começa a se impor nas ciências sociais, como método de construção do conhecimento, com o uso de indícios e especulações como modelo epistemológico. O trabalho do crítico literário pode ser percebido como mais ou menos alinhado com essa perspectiva, conforme a metáfora do inquérito policial de que se serve Ricardo Piglia para pontuar o trabalho do crítico em seu percurso investigativo, dispondo numa mesma linha de análise crimes, criminosos e detetives em posição simétrica à ficção, com suas apropriações indevidas e plágios, autores, com impressões digitais compatíveis com suas marcas pessoais e, nesse ponto de interseção, como figura de articulação, o crítico com o seu trabalho de recolher as provas e desvendar o mistério literário²⁸.

Nesse sentido, experimentei, tal como aconteceu com Alcir Pécora ao ler o *Boca do Inferno*, certo incômodo durante a leitura de *A última quimera*, segundo romance metabiográfico de Ana Miranda que, conforme já explicitado, traz em seu enredo vida e obra de Augusto dos Anjos. Conhecedora de relativa fortuna crítica acerca

²⁸ Cf. SOUZA, Eneida Maria de. Tempo de Pós-crítica. In: CUNHA, Eneida Leal; SOUZA, Eneida Maria de (Org). *Literatura comparada: ensaios*. Salvador: EDUFBA, 1996.

do autor de *Eu*²⁹, percorri as linhas do romance quase como se perseguisse a solução de um enigma. Deparei-me com páginas que traziam versos e estudos críticos, alguns antigos, raridades que encontrei em sebos na Paraíba, terra natal do poeta, e identifiquei nos diálogos trechos das suas correspondências pessoais. Essas percepções naturalmente foram desconcertantes e reconheci também o que Pécora chamou de “apropriação problemática da fonte”, em diversas situações em que a autora utiliza informações, de forma mais ou menos flexível, para conformar a história do poeta da morte. Não há, no romance, publicado em 1995, conforme já se disse, qualquer referência a essas citações, apesar do prólogo, *La quimera*, de Jorge Luis Borges, indicar e explicar aos leitores as origens da figura da Quimera na literatura – desde os gregos, como criatura divina, mas híbrida, resultante da combinação de leão, cabra e serpente, uma criatura monstruosa e inconciliável, para ao final marcar a transição dessa incoerente forma que quase desaparece, passando a definir o impossível, sendo então entendida como ideia falsa, vã imaginação – e de uma nota da orelha explicar que “...em *A última quimera*, Ana Miranda parte dos próprios versos e cartas de Augusto dos Anjos a sua mãe para recompor a atmosfera soturna de sua obra e o itinerário dramático de sua vida, desde a infância no Engenho Pau d’Arco, até os últimos dias na cidade mineira de Leopoldina.” É claro que esses dois aspectos dão valiosa pista para a compreensão do processo conformativo desse romance.

A montagem das fontes, nesse caso, observa o recurso gráfico das aspas para trechos que reproduzem críticas de jornais da época e, de forma nem sempre regular, da bibliografia consultada. De resto, observa-se que muitos fragmentos de estudos literários e biográficos sobre o poeta da morte aparecem, em geral, aspeados,

²⁹ MACEDO, Anne. *Eu, operário da ruína*. Dissertação. Universidade Federal da Bahia, Instituto de Letras, 2005.

aproveitados como diálogos, nas falas dos personagens ou do narrador. São flagrantes os intertextos, a começar pela figura do narrador, aparentemente resultado da interlocução com Orris Soares, amigo do poeta³⁰; no romance, o narrador é amigo e grande conhecedor da obra de Augusto dos Anjos, que apresenta a Olavo Bilac. Ao tempo em que anuncia a sua morte, o narrador recita um dos seus mais famosos poemas, “Versos íntimos”. O príncipe dos poetas se incomoda com o conteúdo da poesia e despreza aquela forma de escrita: «“Pois bem”, ele diz. Eh... Tosse, cobrindo a boca com a mão. Depois se cala, visivelmente perturbado. Olha para os lados. Num impulso súbito deseja livrar-se de mim. “Pois se quem morreu é o poeta que escreveu esses versos”, ele diz, “então não se perdeu grande coisa”. E parte, caminhando depressa como se fugisse»³¹. A cena parece guardar uma simetria em relação à recepção de *Eu*, em confronto com os padrões literários da *Belle Époque* brasileira. Evidentemente, o livro é uma composição múltipla, na qual informações e argumentos da trama são extraídos de diferentes trabalhos literários e históricos; a leitura acaba por tocar pontos agudos da crítica cultural e questões de autoria e de originalidade surgem em primeiro plano.

É em torno da autoria, ou apropriação de fontes, que gira a formulação de Alcir Pécora, suscitada logo no início da leitura do romance *Boca do inferno*: “quando li a primeira página, pensei: essa descrição da Bahia eu já vi, não é possível que essa descrição seja a própria natureza. Já li isso, é Vieira, tenho certeza”³². Esse trecho seria, segundo ele, a maior impropriedade na utilização que faz Ana Miranda das fontes, pois

³⁰ Responsável pela 2ª edição do *Eu*, de 1920, e autor de *Elogio a Augusto dos Anjos*, ensaio que introduzia essa publicação e que recuperava a sua poesia, seis anos depois da sua morte, abrindo caminho para a edição de 1928, pela livraria Castilho. O poeta esquecido e refutado em 1912, ano de publicação da primeira edição do seu livro, tornou-se um sucesso editorial e fenômeno de vendas: mais de três mil cópias em apenas 15 dias.

³¹ MIRANDA. *A Última quimera*: romance. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. p. 13-14.

³² SCALZO, cit.

se atribui ao narrador uma coisa que é claramente texto de Vieira”³³. Os excertos em questão são estes, respectivamente do jesuíta e de Ana Miranda:

Abre esta costa do Brasil, em treze graus da parte do sul, uma boca ou barra de três léguas, a qual alargando-se proporcionalmente para dentro, faz uma baía tão formosa, larga e capaz que, por ser tal, deu o nome à cidade, chamada por autonomásia - Baía. Começa da parte direita em uma ponta, a qual, por razão de uma igreja e fortaleza dedicada a Santo Antônio, tem o nome do mesmo santo; e, correndo em meia lua espaço de duas léguas, se remata em uma língua de terra, a que deu nome de Nossa Senhora de Monserrate uma ermida consagrada à mesma Senhora. No meio dessa enseada, com igual distância de ponta a ponta, esta situada a cidade no alto de um monte, íngreme e alcantilado pela parte do mar, mas por cima chão e espaçoso: rodeiam-na por terra três montes de igual altura, por onde estende seus arrabaldes, dos quais o que fica ao sul tem por remate o mosteiro de São Bento, e no que lhe responde ao norte está situado o de Nossa Senhora do Carmo; o terceiro está ao leste e menos povoado. É a praia da cidade em baixo estreita, e defendem-na três fortes, dois em terra e um no mar, avantajado aos mais por razão do sítio e da fortaleza³⁴.

A cidade fora edificada na extremidade interna meridional da península, a treze graus de latitude sul e quarenta e dois de longitude oeste, no litoral do Brasil. Ficava diante de uma enseada larga e limpa que lhe deu o nome: Bahia. A baía, de pouco mais de duas léguas, começava na ponta de Santo Antônio, onde tinha sido edificada a fortaleza do mesmo nome, e terminava aos pés da ermida de Nossa Senhora de Monserrate. No meio deste golfo estava a cidade, sobre uma montanha de rocha talhada a pique na encosta que dava para o mar, porém plana na parte de cima; este monte era cercado por três colinas altas, sobre as quais se estendiam as povoações. Ao sul, as casas terminavam nas proximidades do mosteiro de São Bento; ao norte, nas cercanias do mosteiro de Nossa Senhora do Carmo. O terceiro extremo da cidade, a leste, era escassamente povoado. Três fortes, dois em terra e um no mar, defendiam a praia estreita da Bahia³⁵.

Alcir Pécora aponta como problemática, no procedimento de Ana Miranda, a falta de limites entre a voz do narrador e a voz de Vieira, nem sempre utilizada em falas do pregador barroco, mas algumas vezes aproveitadas pelo discurso

³³ Ibid.

³⁴ VIEIRA, Antônio. *Cartas do Padre Antônio Vieira*. Org. João Lúcio d’Azevedo. Imprensa Nacional, 1971, p.128.

³⁵ MIRANDA. *Boca do inferno*. Op.ci. p.11.

da narração, o que denota, portanto, tratar-se, mais do que de um romance histórico, de um livro concebido com base em colagens e apropriações de fontes, as quais, entretanto, não foram citadas. Para ele, a descrição que Ana Miranda faz da cidade na abertura do romance é “...com pequenas variações – que hoje chamaríamos barbaramente de efeitos de copidescagem – a *mesma* com que Vieira fazia imaginar a Bahia ao Geral Mucio Vitelleschi ...”³⁶. Ademais, Pécora pondera acerca dos limites éticos da ficção – traduzidos possivelmente como respeito à memória cultural – no caso das apropriações, aludindo, ainda, ao pouco rigor com que são feitas; ele focaliza, para o caso das citações de Antônio Vieira, a questão de que a sua produção não é um espólio apógrafo (como a obra de Gregório de Matos, também fartamente aproveitada pela autora), e reivindica para o jesuíta maior reconhecimento crítico do seu valor e importância para as letras lusófonas, passando em seguida a indagar: “E se se tratasse de um autor ainda vivo faríamos sempre as nossas boas cópias, com a alegre eficácia mista de um *sampler*?”³⁷

Apesar de Pécora se eximir da palavra plágio, nos seus artigos aparecem, incontestavelmente, copidescagem e cópia; para além disso, ele relaciona as diversas apropriações (que não teriam sido percebidas pela crítica) como favorecidas por certa ignorância cultural, que leva a um desconhecimento do passado, reclamando para o debate em torno da questão da ética. A polémica trazia à tona, e para o grande público, as problemáticas que se desenvolviam graças às novas configurações do capitalismo da informação, das recentes filosofias que transformavam a ordem do pensamento e a forma de instrumentalização de saberes, e que acabaram por deslocar categorias fundamentais como, por exemplo, a autoria, valor essencial na arte do século XX, mas que ao seu final, já começava a apresentar visíveis sinais de desgaste.

³⁶ PÉCORA, Alcir. Limites éticos da ficção. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 21/10/1990. A palavra copidescagem, apesar de significar revisão, parece assumir, no texto citado, um sentido próximo ao de cópia.

³⁷ Ibid.

O primeiro romance de Ana Miranda tocava numa instituição erigida ao longo da modernidade, o autor, cuja configuração resulta da consciência humana da individualidade. O conhecimento passou então a ter como eixo fundamental a noção de autor e obra, e assim o pensamento ocidental cristalizou essa relação na literatura. Fundamentalmente aquela se constituiria, segundo Foucault³⁸, a partir do sentimento de descontinuidade entre homem e Deus. Assim, a escrita se consubstancia como o embate da linguagem, diante do vazio da morte, experimentada depois do século XVIII, e a superação dessa circunstância, a própria transgressão. Diante disso, se podem distinguir duas personas, a do escritor, que a partir da vivência do limite e da perda ou do vazio não mais preenchido por Deus, se lança na aventura da escrita, e a do autor, detentor do nome que confere unidade a uma obra: se o primeiro é mortal, o segundo consegue atravessar os limites da finitude. 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. Importante é pensar qual o papel dessa marca numa perspectiva de atribuição de uma hierarquia discursiva, detentora de força aglutinadora, unidade de significação e fio condutor de coerência, ou seja, em que medida essa marca equivale a um certo poder decorrente da autoridade sobre o texto e o seu sentido, uma chancela, como uma espécie de selo de qualidade.

Por esse entendimento, a “apropriação problemática da fonte”, feita por Ana Miranda no romance *Boca do inferno*, representaria uma transgressão à consagrada entidade do autor, na medida em que ela baralha as hierarquias e mistura as vozes,

³⁸ FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?*. Trad de José A. Bragança de Miranda e António Fernando Cascais. Lisboa: Passagens, 1992.

interferindo na ordem do discurso e apresentando uma narrativa que subverte marcas de poder estabelecidas na esfera do conhecimento, como uma unidade autoral e uma verdade histórica. O procedimento desloca elementos estruturadores de uma coerência aparentemente imprescindível e intocável. Assim é que o crítico se pronuncia, solicitando uma reflexão nos seguintes termos:

no caso de Antônio Vieira, há que se atentar, no mínimo, ainda, para o fato de que ele não é uma fonte neutra, uma pilha de documentos sem autor, mas sim, o maior estilista que o século XVII permitiu à língua portuguesa. Tivéssemos mais consciência histórica das virtudes e da vida própria desse estilo – digamos, tivéssemos dele a consciência que temos do valor de um Fernando Pessoa ou de um Borges, por exemplo, nos apropriaríamos dele sem problemas na narração de um romance ou de uma ficção qualquer que desejássemos produzir?³⁹

As polêmicas travadas na imprensa manifestaram que o romance havia instaurado uma certa transgressão na ordem literária, que colocava em ação os instrumentos críticos sinalizadores da reprovação social⁴⁰. De fato, é da necessidade de penalização do ato transgressor na escrita que surge a delimitação autoral, marca de poder, pela distinção que gera, no confronto dos diversos textos, mas também de responsabilidade pelo seu ato, no confronto com uma ordem socialmente estabelecida, a qual cabe à lei proteger. Firmou-se, assim, a relação autor e obra, embora inicialmente essa demarcação tivesse o objetivo de identificar uma culpabilidade gerada pelo ato da escrita. Só mais tarde essa relação será tutelada com o objetivo de assegurar a propriedade literária e a decorrente materialidade que lhe cabe.

A modernidade constitui o momento de ruptura com uma mentalidade calcada na repetição e na tradição. A escrita passou à transgressão no momento em que

³⁹ PÉCORA. Limites éticos da ficção, *cit.* Curiosamente, Antonio Tabucchi fez exatamente isso com Fernando Pessoa.

⁴⁰ Não se quer com isso atribuir primazia ao trabalho de Ana Miranda em *Boca do Inferno*. Sabe-se que em âmbito internacional e mesmo nacional outros romancistas já tinham se aventurado nesse tipo de escrita; o que se pretende evidenciar é que esse foi um caso bastante polêmico, se não pelo fato de a escritora ser iniciante, pelo impacto comercial causado pelo romance.

deixou de ser a repetição de uma ordem primordial, em razão da impossibilidade da manutenção da continuidade entre Deus e homem, e da completa consciência da finitude; a obra de linguagem já não tem em que se espelhar. O ato de escrever foi, desde então, esvaziado de um conteúdo anterior e passou a concentrar-se em si mesmo. Rompendo com a tradição, figurou-se como gesto subversivo, cuja materialidade pôde ser delimitada num objeto literário, atribuível a alguém, um criador, que produz algo que emana de uma força individual: eis a originalidade que caracterizou o autor não apenas como o responsável, mas também como o detentor do direito à sua invenção.

Entretanto, quando Michel Foucault toma por empréstimo o enunciado de Samuel Beckett, “que importa quem fala”, ele quer afirmar a ética da escrita contemporânea⁴¹, uma escrita mais e mais voltada para si mesma, na qual o seu sujeito tende a desaparecer. Se antes a escrita resultava da luta contra a finitude, ela agora apresenta-se como emissária da morte, pois fixar-se numa escrita significa expor todas as redes e interligações entre o sujeito e a sua obra – retirando dessa relação a primazia estabelecida pela idéia de singularidade – e expondo, também em relação ao primeiro, seu caráter fragmentário.

É então que se procura em Ana Miranda, sobretudo em seus romances metabiográficos, o seu traço pessoal, indelével. A romancista é múltipla, como as suas linguagens, plasmadas nesse ou naquele momento histórico, nessa ou naquela vida literária. A sua escrita é fragmentária, porquanto não vinculada a uma unidade fundamental e coerente, nos moldes daquilo que tradicionalmente se constituiu como feixe autoral, uma assinatura que insere a obra em uma determinada categoria de discurso e inequivocamente evoca um valor associado a um padrão singular. Nesse sentido, a uniformidade se consubstancia na ausência, ou seja, a única continuidade

⁴¹ FOUCAULT. Op. cit. p. 34.

possível parece ser a própria descontinuidade. É a recorrência dessa escrita mimética, afastada de um foco central ou de uma força criadora unívoca, que paradoxalmente constitui a sua marca.

Tal concepção do texto literário como um objeto resultante da interseção de vários códigos expõe o processo criativo como um processo despersonalizado⁴². A figura central do autor, como entidade criativa, perde o caráter determinante na construção do texto, que passa a ser reconhecido como cruzamento de muitos discursos, culturas e ideologias combinados livremente⁴³. Assim entendida, a noção de texto encontra correspondência com a sua etimologia, do latim *textus*, que significa tecido, algo construído como o cruzamento de fios que compõem a trama. Esse pressuposto chama a atenção para a amplitude que a palavra alcançou, vinculando-se constantemente ao sentido de obra literária. Desse modo, parece pertinente a utilização desse instrumental teórico, a intertextualidade, para analisar a produção, mas, sobretudo, a recepção da obra literária de Ana Miranda, uma construção pautada pela multiplicidade de vozes e discursos, uma figuração da escrita pós-moderna que, se por um lado se alia com uma criação multitextual, por outro, aproxima-se da noção de criação coletiva do barroco.

Pensando nessa abordagem, a escritura de *Boca do inferno* conformou-se também como uma operação representativa do seu tempo, um tempo em que a instituição autoral, fundamento por excelência na arte durante boa parte do século XX, ao seu final, já começava a dar sinais de desgaste, diante de novas configurações culturais, políticas e econômicas das sociedades geridas pelo capitalismo da informação,

⁴² BERNARDELLI, Andrea. *Intertestualità*. Milano: La Nuova Italia, 2000. p 13-14.

⁴³ Cf. a elaboração do conceito de intertextualidade de Julia Kristeva, baseado na combinação da teoria dos paradigmas, de Ferdinand Saussure, com a noção de dialogismo de Mikhail Bakhtin. Do primeiro conceito sobrevém uma concepção dinâmica e autogerativa do texto literário, em razão da infinita potencialidade semântica, reproduzindo uma imensa rede de sentidos. Essa capacidade de o texto literário se constituir como ponto de interseção entre vários discursos foi por ela definido como modelo tabular ou reticular da linguagem poética e resulta da teoria dialógica.

que permitiam a expansão da cultura e sua circulação como produto. A essas implicações, pode-se juntar certo esgotamento da construção moderna de sujeito como entidade única, o que fez recair sobre a personalidade artística, considerada até então fonte de invenção e força criadora singular, o peso do descrédito no modelo centrado, pois se já não eram claras as expectativas acerca do trabalho artístico, também já se começava a detectar uma incompatibilidade entre os esquemas do passado e a disposição atual, vez que não há mais espaço que acolha esse tipo de manifestação singular, esgotado pelo modernismo; essa pode ser outra razão pela qual já não parece possível conceber novas (originais) expressões e visões de mundo, disso resultando uma espécie de colapso da criatividade, o que conduz aos estilos do passado, aos restos da civilização, à consagração dessa cultura de museu tão presente na contemporaneidade. Essa lógica parece confirmar um projeto literário que se inicia justamente, trazendo à cena literária brasileira do final dos anos 1980, um romance que reacendia as míticas figuras de Gregório de Matos e de Antônio Vieira, suscitando, a partir do seu procedimento [re]criativo, fortes controvérsias em torno do estatuto da autoria.

Se já não há nada para ser inventado, a arte espelhará uma espécie de redução criativa, a dificuldade do novo. A cultura, a moda, o *design*, tudo cheira a bolor reluzente. Bares que recriam uma época, com decoração, serviço e estilo musical compatíveis; automóveis com tecnologia digital, em *design* pseudo-antigo que suscitam nostalgia de um mundo que agora só existe em fotografias, filmes e antiquários que o mercado absorve com voracidade. A idéia do passado é um produto, e está à venda nas concessionárias, lojas de eletrodomésticos e móveis, boutiques, produtoras culturais. Na TV, a história virou sensação, com direito a canais sobre o assunto, documentários, minisséries. Nas livrarias, enxurrada de romances históricos, biografias de personalidades importantes, metaficções historiográficas, histórias culturais, histórias

miúdas e em migalhas abarrotam prateleiras⁴⁴.

Nesse sentido, os romances de Ana Miranda, enquanto [re]escrita do passado, se articulam em torno da noção de pastiche, porquanto se consubstanciam como realização que emerge dessa fome de memória. A relação proposta parte da descrição do pastiche enquanto forma pela qual o pós-modernismo expressa a ordem instaurada pelo capitalismo tardio. Num mundo onde a invenção parece esgotada, a arte se viabiliza pela imitação das coisas mortas. Como criação intertextual, pode-se qualificar o pastiche partindo-se do conceito mais amplo de mimetismo, segundo Genette⁴⁵, como imitação de uma forma de expressão pertencente a um outro texto. Essa técnica literária – cuja denominação deriva do italiano, *pasticcio*, inicialmente significando mistura de várias imitações e depois uma imitação determinada, passou a ser vinculada à pintura, na França, a partir do século XVIII – consistiria na imitação de um estilo resultante da retomada de estereótipos ou de uma matriz expressiva ou discursiva, usados de forma personalíssima por um autor, como um idioleto, o que determinaria o reconhecimento desse uso pelo leitor, ao se deparar com uma construção cujos parâmetros se baseiam no confronto entre o que seria a realidade padrão e o seu desvio, consubstanciado em um estilo muito particular, próprio de um autor, assim reconhecido.⁴⁶ Partindo-se dessas premissas, pode-se caracterizar três tipos de pastiche: o *pastiche satírico*, com destaque para o aspecto crítico ou de dessacralização, através do exagero, por exemplo; o *pastiche lúdico* ou o pastiche propriamente dito, que remete a uma recriação que se apropria de um modelo, tomando-se por base uma espécie de “contrato de pastiche”, firmado entre autor e leitor e, por fim, a *continuação* que resulta

⁴⁴ A reciclagem cultural tem, entretanto, funções diversas, e deve ser alcançada pela crítica que deve sempre abrir espaços para interpretações. Cf. MOSER, Walter. Le recyclage culturel. In: MOSER, W. et al. (Org.). *Recyclages: économies de l'appropriation culturelle*. Montreal: Les Éditions Balzac, 1996.

⁴⁵ GENETTE, Gerard. *Apud* BERNARDELLI, cit. p. 86.

⁴⁶ Cf. BERNARDELLI, cit. p. 87-94.

de um prosseguimento de um texto anterior completo ou inacabado, o qual é tomado como ponto de partida.⁴⁷

Essa breve caracterização do pastiche pela teoria literária situa o ponto de partida para se estabelecer uma relação teórica ainda mais profícua entre a produção metabiográfica de Ana Miranda e uma outra concepção de pastiche, moldada por um viés cultural e que se afirma como uma recriação em retrospectiva⁴⁸. Essa noção de pastiche está mais voltada para a cultura de massa e se torna mais acessível, tomando-se como medida o cinema nostálgico, e fazendo-se uma oposição a filmes que reproduzem um momento histórico, seus costumes e estilos. Esse tipo de produção, entretanto, se encaixaria num molde mais tradicional, o do cinema histórico, numa linha aproximativa à do romance histórico. Em contraposição, apresenta-se uma série de filmes que reinventam a experiência de um período anterior, não tendo por objetivo nem a exposição fidedigna da época, tampouco o propósito da paródia – visto que a sua realização não se pauta na oposição entre um padrão e uma linguagem individual – mas simplesmente apresentar ao público algo que faz parte do universo cultural, entretendo-o num movimento nostálgico deflagrado por imagens, sensações e estéticas do passado, como acontece, por exemplo, em *Body heat (Corpos ardentes)*, de 1981, uma espécie de *remake* de *Double indemnity (Pacto de Sangue)*, de 1944, uma reescritura que não deixa claro o limite entre a homenagem e o decalque⁴⁹. Apesar do cenário contemporâneo, a ambientação é ambígua, tanto pela ausência de elementos característicos e que demarquem a narrativa situada dentro de uma sociedade de consumo, quanto pelas referências a um passado, talvez década de 1930, sugerido por uma série de elementos

⁴⁷ GENETTE. *Apud* BERNARDELLI, cit.p. 86.

⁴⁸ JAMESON, Fredric. *A virada cultural*. Tradução de Carolina Araújo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006. P. 26-30.

⁴⁹ MORANDINI, Laura, Luisa e Morando. *Il Morandino: Dizionario dei film*. Bologna: Zanichelli, 2008. p. 211.

como as fontes dos créditos em *art déco* e a postura do herói que faz alusão a ícones do cinema que o antecederam. Evidentemente, a recepção da mensagem não se efetiva de modo uniforme, variando segundo os horizontes de expectativas individuais e as diferentes experiências que cada um tem com o passado. O que para uns tem o sabor da aventura, do mistério ou da ação que se desenvolve nas telas, para outros poderá ter gosto, cheiro e textura muito intimamente ligados a vivências pessoais ou intelectuais. A explanação acerca das diferenças entre o que se pode entender como cinema histórico e nostálgico, este com sua rede de construções ambíguas – como se pode detectar nas refilmagens, onde argumentos são retomados, ainda que às vezes sob outra perspectiva, e com isso se remetendo à ideia do plágio que é muito pertinente à questão do pastiche – parece estabelecer uma analogia relevante entre a fórmula tradicional do romance histórico, com suas necessárias implicações realistas, e essa forma de representação e construção narrativa intertextual da cultura pós-moderna.

Com efeito, na esteira desse modo de construção literária, vale a pena identificar alguns procedimentos discursivos e compositivos que se podem verificar numa determinada trama textual que recria um passado, ou a ideia que dele chegou ao presente, numa perspectiva fundamentalmente ficcional. A narrativa de Ana Miranda se estrutura como uma rede intertextual composta como aglutinação, como junção de escrituras diversas, conforme Alcir Pécora identificava, no último artigo que polemizava com a composição da romancista, no qual dizia ter compreendido

a apropriação – muitas vezes, literal – de fontes e textos, não apenas de Vieira, mas também de Gregório de Mattos (mas óbvios e menos resolvidos no livro, por advirem de poemas, com rima, métrica etc. e serem aproveitados como fala coloquial num romance de gênero tendencialmente realista) e outros possíveis, era verdadeiramente parte constitutiva da economia daquela ficção. Algo que podia lembrar uma concepção borgiana da escritura (o que, com efeito, não parece o caso), ou, por outra, que admitia aproximações com tendências pós-modernas (e, mesmo, modernistas) em que as fontes se esvaziam como história, vivida e ainda real na memória e no cruzamento das

tradições, e se oferecem como produto potencial de múltiplos aproveitamentos e oportunidades. Um e outro procedimento, diga-se, parecem hoje práticas relativamente correntes, e, em geral incapazes de suscitar mais que um ou outro comentário entendido bem ao gosto desta ou daquela escola crítica em moda no Brasil, modeiro como nunca⁵⁰.

O crítico contemporiza o tom dos primeiros artigos, e reconhece o processo criativo da escrita em questão, vinculando-o a práticas associadas a tendências críticas em moda, mas mantendo um tom que inequivocamente remete a um juízo de valor, ao associar o trabalho da romancista a uma concepção borgiana da escritura, para em seguida, entre parênteses, asseverar, sem maiores justificativas, que tal concepção, canônica, não poderia se aplicar efetivamente ao romance em questão. O seu discurso parece conter uma contradição: admite o procedimento do uso de fontes e textos variados na composição do *Boca do inferno* e faz referências a aproximações com tendências pós-modernas – mesmo insistindo numa adequação desse uso, criticando o deslocamento dos textos de Antônio Vieira para a narração, nesse sentido instrumentalizada em descompasso com a tradição –, mas reclama, ainda, a ausência de referências aos fragmentos que contribuíram para a elaboração do *Boca do inferno*.

Com efeito, a primeira edição do romance não traz nenhuma referência às fontes consultadas, ou qualquer recurso gráfico para distinguir trechos citados. As aspas aparecem apenas para marcar os diálogos entre os personagens. Realmente, aspear poderia demandar uma explicação da autora, em notas de rodapé – talvez – o que poderia carregar a ficção com um certo enfado, quebrando o seu ritmo livre. A escolha da autora, entretanto, não se manteve. Nas edições posteriores passou a fazer menção às obras estudadas durante a pesquisa para a construção da história, inserindo, sob o título de bibliografia, ao final do romance, o elenco de livros consultados, no qual se nota uma

⁵⁰ PÉCORÁ. *Limites*. cit.

ausência intrigante: Pedro Calmon⁵¹.

O historiador baiano publicou em 1930, pela Editora Companhia Melhoramentos de São Paulo, *O Crime de Antônio Vieira*. Um romance histórico em que narra o mesmo fato que serve de enredo ao romance de Ana Miranda – o assassinato do alcaide-mor de Salvador, D. Francisco Telles de Menezes. A trama se diferencia, porém, pelo fato de o principal suspeito do crime ser o Padre Antônio Vieira, diferentemente do que acontece em *Boca do Inferno*, onde o crime é praticado por homens encapuzados, dentre os quais Gonçalo Ravasco, filho de Bernardo Ravasco, secretário do Estado do Brasil, respectivamente sobrinho e irmão de Vieira. Em *Boca do Inferno*, o grupo, depois de cometer o delito, vai se refugiar no colégio dos jesuítas, permanecendo ali como forma de escapar à punição legal e, principalmente, à vingança do Braço de Prata – governador geral – cuja relação com os Vieira Ravasco era de grande rivalidade política. Por seu alinhamento com a família, o poeta Gregório de Matos acaba sendo também implicado na conspiração, perdendo emprego e imunidade e, perseguido, precisa se esconder e fugir para os engenhos do Recôncavo. Bernardo Ravasco é preso, permanecendo em cárcere praticamente até o desfecho do caso; Gonçalo Ravasco fica foragido e embarca para Portugal, na tentativa de levar ao conhecimento da Coroa os desmandos e a corrupção do governador. Seguem-se longas articulações do governador com as forças políticas e jurídicas locais e da metrópole, a fim de que os culpados sejam punidos, os Ravascos desmoralizados, expropriados de seus bens e privilégios, mormente responsabilizado o padre Vieira, um inimigo político que, apesar de velho e alquebrado, conserva o brilho da inteligência que o torna ainda perigoso obstáculo aos interesses do governador.

⁵¹ Nos outros romances, Ana Miranda não segue propriamente nenhum padrão: em *A última quimera* não menciona obras consultadas; em *Dias e dias* acrescenta, ao final do romance e de modo mais informal, o item “notas”, onde indica uma lista de livros, alguns estudiosos que escreveram sobre Gonçalves Dias e, entre outras informações, onde se encontram as cartas do poeta indianista utilizadas na composição do romance. Em *Clarice* não há nenhuma referência ou indicação de bibliografia.

O litígio começa a se resolver com a chegada de Portugal do desembargador João da Rocha Pita, para executar uma devassa que começa a esclarecer os fatos e, finalmente, com a deposição do Braço de Prata e a tomada de posse como novo governador de D. Antônio Luiz de Souza, o segundo Marquês de Minas. Semanas depois da sua chegada, vem o desembargador André de Morais Sarmiento, com a função de sindicante, para analisar a atuação do ex-governador e a culpabilidade ou não de Bernardo Ravasco, destituído do seu cargo e preso sem culpa formada por ordens do Braço de Prata. Intrigas e testemunhas falsas contra o Padre Antônio Vieira, já então com o prestígio abalado junto à Coroa, tinham favorecido o governador deposto aos olhos de Sua Majestade. O sindicante ouve o que tinham a dizer de Antônio de Souza e, considerando que eram “... mais louvores do que queixas, parecia totalmente favorável ao ex-governador. Muitos opositores se abstiveram de depor, contentes por ver o Braço de Prata deposto, de partida, para nunca mais voltar.”⁵² Afinal nada é provado contra o governador, que “seguindo a tradição lusitana partiu com um tonitruante séquito, bagagem e riquezas: montanhas de caixas, arcas, baús, pacotes, cavalos, carros, cofres. Para sua despedida foi formada uma guarda de infantes, cavaleiros e alabardeiros. Os sinos da Igreja repicaram.”⁵³ O rei, mesmo exonerando Antônio de Souza, ordena que Vieira seja destituído de seus benefícios, exceto os garantidos pelas imunidades eclesiásticas, sentenciando ainda outras penalidades mais severas divulgadas em Portugal e na colônia. De resto, “afinal, não ficara bem claro quem estava condenado, quem estava glorificado, no resultado da contenda.”⁵⁴

A tessitura desses eventos ocorridos no ano de 1683, a partir da narração de Ana Miranda, parece se respaldar de acordo com as aduzidas referências, inseridas,

⁵² MIRANDA. *Boca do inferno*. p. 311.

⁵³ *Ibid.*

⁵⁴ *Id.* p. 312.

conforme já se disse, nas edições posteriores, em trabalhos relativos à vida e à obra do jesuíta – como é o caso de *Padre Antônio Vieira*, de 1940, de Hernâni Cidade e *Vida do Padre Antônio Vieira*, de João Francisco Lisboa, de 1884 – e em antigos volumes de historiografia, como *Historia da América Portuguesa*, de 1730, de Sebastião da Rocha Pitta, obras consultadas durante as buscas, na reconstrução do itinerário percorrido pela autora na construção da sua trama, e na coleta de eventuais pistas que desvendem, para citar a metáfora de Ricardo Piglia, a conformação da história. Em todas as obras citadas encontra-se registrado, com algumas pequenas variantes e maior ou menor riqueza de detalhes, o episódio que constitui a base do *Boca do inferno*. São todas muito vinculadas, organizando-se numa cadeia de fontes que perfaz uma ordem cronológica, na qual não se poderia deixar de inserir a citada obra de Pedro Calmon, em que o personagem principal não é Gregório de Matos, mas Antônio Vieira, acusado pelo governador Antônio de Souza de ser o mandante do crime, um delito que segundo o historiador, “agitou a colônia, consternou o reino, até as chancellarias da Europa interessou, preocupando o papa Innocencio XII, ao grão-duque da Toscana, ao cardeal d’Este e a El-rei D. Pedro II, que o perdoou.”⁵⁵

Estranhamente, como dito antes, o trabalho do historiador baiano não figura na bibliografia inserida ao final do romance, colocada quando Ana Miranda cedeu às críticas e, a partir da segunda edição, anexou à história uma extensa lista de obras consultadas, omitindo, entretanto, aquela que parece a referência mais óbvia. Evidentemente, a semelhança de enredos, com apenas algumas transposições, como a mudança do personagem central, poderia ter lhe criado algum embaraço, principalmente, depois de tanta polêmica. Possivelmente houvesse, por parte da romancista, certo receio de, ao assumir o uso desse material, reforçar a desconfiança da

⁵⁵ CALMON, Pedro. *O crime de Antônio Vieira*. Salvador: SCT/APEB, 2002. Reprodução fac-similar da obra publicada em São Paulo pela Companhia de Melhoramentos de São Paulo em 1931. p.03.

crítica. Essas conjecturas levam a supor que a autora, mesmo praticando uma literatura afinada com um pensamento que questiona o estatuto da autoria, acaba caindo numa armadilha, seduzida pela ideia de uma criação original, ela parece querer ser a dona da história. 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. Desenhar o percurso de escrita, oferecendo, num romance, a bibliografia, é acatar a ordem do controle do imaginário que se esconde sob questionamentos acerca do limite ético do uso dos textos e da memória cultural. O limite é o conflito entre o que a regra concede e proíbe, estabelecido sempre em nome e em prol dos interesses de uma ordem econômica, política, religiosa, e até mesmo científica tida como consensual. As reivindicações acerca do acervo textual consultado por Ana Miranda afirmam e fortalecem o procedimento da reserva no uso das informações que assegura a propriedade das ideias, a contrapartida devida em razão do trabalho original, fruto da invenção do “gênio criador”, conceito já em franca decadência, desde que se destituiu o sujeito centrado e se começou a desconfiar da ideia de originalidade.

A obra de Pedro Calmon é um estudo histórico e biográfico que pretende esclarecer os acontecimentos daqueles longínquos anos, estabelecendo a verdade, a partir da leitura das cartas do jesuíta, consultas ao Arquivo Público da Bahia, provas documentais citadas exaustivamente ao longo do trabalho. Ao contrário da versão de Ana Miranda, Calmon tenta provar a inocência de Vieira e o reconhecimento dela pelo Rei que, agindo com vistas ao restabelecimento da ordem e da justiça abaladas pelos abusos, violências e ilegalidades perpetradas pelo governo do Braço de Prata, o destituiu das suas funções, nomeando para o cargo o marquês das Minas, aliado do jesuíta. No

entanto, na releitura da romancista, nenhuma justiça se fez (ou se faz)⁵⁶, tudo era política e imoralidades nesse país desterrado, repleto de devassidão e vícios, longe dos olhos do rei, tudo era ainda mais precário e “o direito variava entre regras de viver e a definição do pecado”⁵⁷.

Se em *Boca do inferno* o personagem Padre Vieira aparece de forma mais discreta, ficando a cena da ação muito mais para Gregório de Matos, em *O Crime de Antônio Vieira*, o jesuíta tem um papel ativo, usando a pena para se defender. Trava-se, assim, verdadeira batalha: o governador acusando e Vieira se defendendo e aos seus familiares. Cada mensagem chegada da metrópole corresponde a um novo e decisivo lance, uma possível nova argumentação – recurso – e ansiosa espera do veredito da coroa, num jogo tenso de provas e contra-provas que decerto abalava o velho padre, cuja idade avançava já dos setenta e cinco anos. Não se acovarda, nem se submete, mas escreve, denunciando os acontecimentos da Colônia, conforme se constata através dos recortes de cartas cuidadosamente inseridos na narrativa do historiador, a exemplo da missiva de 25 de junho de 1683, enviada a Roque da Costa:

Esta é senhor, a história. Esta é a terra de que, com razão, fogem todos quanto podem; e este enfim, sou eu, tão mau sacerdote, tão mau religioso, tão mau christão e tão mau homem, que deixei Roma e Portugal, em idade de setenta e cinco annos, para vir ao Brasil mandar matar homens. E quem isto cuida ou affirma sem o cuidar é aquelle homem ou meio homem a quem se entrega este Estado, e de quem se fiam as fazendas, as honras, a liberdade e a vida de tantos e tão leaes vassallos, que só pela obediência e respeito de quem tão mal representa a pessoa de Sua Alteza soffrem todas as injúrias⁵⁸.

⁵⁶ Não se pode prescindir nesta análise da contextualização, conforme já se fez no início do capítulo, do momento histórico em que o romance foi publicado: era ainda recente a reabertura política e a redemocratização do país, com as primeiras eleições presidenciais depois de quase 30 anos. A narrativa trata de um crime político e expõe um passado colonial de corrupção e autoritarismo. O passado recalçado acende a memória recente da experiência da ditadura militar, as lutas travadas na tentativa de se restabelecer o Estado de Direito e os seus resultados desastrosos - desaparecimentos, prisões, tortura, exílio, silêncio, morte. A ficção, ao propor um olhar crítico e revisionista da história seiscentista, aponta a terra ainda revolta dos últimos acontecimentos.

⁵⁷ MIRANDA. *Boca do inferno*. p. 237.

⁵⁸ CALMON. Op. cit. p. 44.

A despeito das diferenças entre as duas narrativas, uma romaneada e a outra mais cronística, apresentando enredos, vínculos familiares e desavenças entre as figuras mais notáveis da Bahia seiscentista, apresenta-se, entretanto o fato de que ambas se concluem com um adendo. No caso de *Boca do inferno*, a autora acrescentou um epílogo intitulado *O Destino*, no qual revela aos leitores as vicissitudes dos personagens, depois do desfecho da trama, misturando informações documentais e ficção, como fez ao longo de todo o romance. Já em *O crime de Antônio Vieira*, Pedro Calmon finaliza o trabalho adicionando um item, *Algumas notas*, no qual informa sobre outros assuntos de relativa pertinência à narrativa, ou detalhes e problemas relativos ao manejo das fontes, dúvidas e lacunas resultantes da pesquisa empreendida na realização da obra. É de se notar, entretanto, no item *A paixão de Gregório de Matos*, uma intriga que parece servir de argumento ao romance de Ana Miranda, apenas um ponto de partida para a sua reconstrução do Brasil colonial e configuração do personagem principal da sua história, e justamente se refere à origem da inimizade entre o poeta e o Braço de Prata, nem tão política nem tanto por afinidade pura e simples aos Vieira Ravasco. Trata-se da paixão por Ângela de Menezes – provavelmente aquela D. Ângela, do famoso poema “anjo no nome angélica na cara ...”⁵⁹ e tantos outros –, que o preteriu pelo sobrinho do alcaide-mor Francisco Telles de Menezes, Thomé Pereira de Menezes. O que, todavia, suscita a dúvida do historiador baiano é se tal rivalidade ultrapassou os limites da poesia, e acabou servindo como catalisador da discórdia e do crime de 1683, pois o fato de ter sido preterido pelo sobrinho do alcaide parece ter sido o motivo pelo qual Gregório de Matos se inimizou com os aliados do Braço de Prata e, por consequência, se aproximou dos Vieira Ravasco. Parece ser essa dúvida a lacuna que fornece à romancista a ideia do conluio do Boca maldita com a família do jesuíta e,

⁵⁹ MATOS, Gregório. *Obra Poética*. Edição de James Amado; preparação e notas de Emanuel Araújo. 2 vols. 3ª ed. Rio de Janeiro: Record, 1992. p. 406.

ainda, o argumento para a sua trama. A ficção, a partir da sugestão do estudo de Calmon, com suas notas finais já eivadas pelo tom muito mais romanceado, com sabor de intriga novelística – caso de amor, melodrama, crime – ainda mais afirma essa leitura da história pelo viés romanesco. São palavras do próprio Pedro Calmon:

Resta indagar se a rivalidade com o trêfego Thomé Pereira se projectou além da poesia, nos sucessos lamentáveis de 1683. Pelo sim, pelo não, achamos de melhor aviso silenciar no texto e fisgar em nota a interrogação, que aqui permanece, como borboleta de alfinete, para exames e confrontos mais detidos. Oxalá não nos leve a pesquisa a outra novella em que figure Gregório de Mattos entre os personagens principaes, com a sua viola fadista, a namorada e o rapazola afortunado sobrinho de dois alcaides!⁶⁰

Ana Miranda realizou um trabalho de investigação, deteve-se nas fontes históricas, pesquisou e se respaldou para forjar a sua criação, uma espécie de romance-frankenstein, feito com peças muito variadas, no qual traz para o leitor, entre outras personagens históricas consideradas de menor relevo, Gregório de Matos e Antônio Vieira, pintadas pela ficção da romancista com as linhas da sua imaginação. Quanto ao “Boca do inferno”, figura ainda cercada por enigmas biográficos e autorais, os limites éticos para a sua conformação poderiam tolerar uma modelagem mais variada, no que se refere à apropriação da sua vida e obra: a sua imagem estaria já numa nebulosidade própria do mito e da incerteza, mas que dizer dessa investida no caso da figura literária e política de um vulto muito demarcado na história e na literatura, como o eminente jesuíta? Ambos são personalidades que pertencem a uma espécie de patrimônio do acervo comum da cultura brasileira e manipular as suas imagens é também uma forma de intervenção, mas existiria um limite a essa apropriação no uso dos textos e da vida de uma *persona* cultural para a montagem de um protagonista de romance histórico? As observações do Pécora, de certa forma, induzem a esse questionamento, ao apontarem

⁶⁰ CALMON. cit. p.113.

para as assimilações da obra de Vieira por Ana Miranda, sobretudo porque não poderiam ser percebidas por um leitor não habituado ao “reflexo acadêmico”⁶¹, e, da forma com que foram feitas as apropriações, “padre Vieira aparece apenas como um personagem histórico, pintada em tons românticos, mais liberal do que foi. O escritor que criou uma escola estilística desaparece”⁶².

O romance suscita esse tipo de incômodo, ao qual o crítico e acadêmico estaria mais sensível, pela proximidade e intimidade com o seu objeto de estudo, o que o torna conhecedor dos meandros e de particularidades que poderiam determinar certo conflito na fruição da obra ficcional. Entretanto, o pacto de leitura não deixa dúvidas: a palavra *romance* aparece como subtítulo em todas as obras da autora, como uma espécie de alerta, diante da armadilha, jogo de ilusão, ou simplesmente charada proposta pela história. O leitor é envolvido pelo emaranhado de narrativas que se entrecruzam – verdade histórica, invenção, biografia e literatura. A organização de todos esses fios parece guardar uma proximidade com os procedimentos da micro-história, numa atitude de ficcionista investigativo, que poderia conformar os 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 de um viés totalizante. Nessa perspectiva, a atenção aos detalhes perscruta uma linha próxima à do paradigma indiciário proposto pelo historiador Carlo Ginzburg⁶³, bastante associada à estrutura do romance policial, o que se verifica no romance *Boca do inferno*, mas também em *O nome da rosa*, metaficção de Umberto Eco publicada na Itália em 1980, e traduzida no Brasil em 1983.

⁶¹ PÉCORA. Limites éticos da ficção. cit.

⁶² SCALZO. cit.

⁶³ GINZBURG, Carlo. *O queijo e os vermes: O cotidiano e as idéias de um moleiro perseguido pela inquisição*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

O nome da rosa apresenta, também, ainda que de modo mais discreto e, talvez, como sugestão, um personagem literário que é uma figura-chave na trama, o velho bibliotecário da abadia na qual os assassinatos, investigados por Guglielmo di Baskerville (referência intencionalmente anacrônica a um romance de Sherlock Holmes, *The Hound of the Baskervilles*, de 1902, em italiano *Il mastino dei Baskerville*)⁶⁴, são cometidos. Adso de Melk⁶⁵, o seu assistente, é o narrador que descreve o bibliotecário como curvado pelo peso dos anos, muito branco, inclusive as pupilas, e cego. Depois se vem a saber que o seu nome é Jorge da Burgos: a referência a Jorge Luis Borges é clara – o nome muito parecido, o fato de ser cego e bibliotecário e, por fim, o fato de haver um destaque para a sua sabedoria de ancião. De fato o personagem é o mais velho da abadia, como Borges era, pode-se assim dizer, uma espécie de referencial literário para Eco, já que o escritor argentino contava mais de oitenta anos quando da publicação de *O nome da rosa*, romance que foi considerado um marco, a primeira produção conscientemente pós-moderna, conforme atesta o escritor e estudioso italiano em *Postille*⁶⁶, onde justifica a sua escrita – esclarecendo seu processo de elaboração, numa curiosa, quiçá involuntária, retomada de *The philosophy of composition*⁶⁷, de Edgar Allan Poe, considerado o primeiro escritor de policiais. O escritor italiano propõe uma resposta pós-moderna ao esgotamento moderno, ao apontar que o passado deve ser revisitado com ironia. Assim, a citação funciona como um modo de construir essa revisitação, mas é, principalmente, uma atitude, a de assumir o esgotamento da ideia de originalidade que traz em si qualquer coisa de inocente. A proposta é reprocessar o

⁶⁴ Lembramos que Eco é um profundo conhecedor da obra de Conan Doyle, sobre a qual escreveu, por exemplo, em ECO, Umberto, SEBEOK, Thomas (orgs). *Il segno dei tre*. Holmes, Dupin, Sebeok. Milano: Bompiani, 1983.

⁶⁵ Nos romances policiais de tradição inglesa (Conan Doyle, Agatha Christie) diferentemente dos de tradição norte-americana (Chandler, Woolrich), figura sempre um assistente do detetive, como Holmes / Watson, por exemplo.

⁶⁶ ECO, Umberto. *Postille a il nome della Rosa*. Milano: 1983.

⁶⁷ POE, Edgar Allan. *A filosofia da composição*. Tradução de Lea Viveiros de Castro. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.

passado, rever os seus textos e, ao fazê-lo, estabelecer nova comunicação.