

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE GOIÁS
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA
COORDENAÇÃO PÓS-GRADUAÇÃO *STRICTO SENSO*
MESTRADO EM LETRAS – LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA**

**NARRATIVIDADE, METAFICÇÃO E TRANSCRIÇÃO
EM *BOCA DO INFERNO*, DE ANA MIRANDA**

Ana Terra Roos Mendes

GOIÂNIA, 2018

ANA TERRA ROOS MENDES

**NARRATIVIDADE, METAFICÇÃO E TRANSCRIÇÃO
EM *BOCA DO INFERNO*, DE ANA MIRANDA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Letras – Literatura e Crítica Literária, da Pontifícia Universidade Católica de Goiás – PUC Goiás, para obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Divino José Pinto

GOIÂNIA, 2018

M538n Mendes, Ana Terra Roos

Narratividade, metaficção e transcrição em *Boca do inferno*,
de Ana Miranda [manuscrito] / Ana Terra Roos . -- 2018.
91 f.: il.; 30 cm

Texto em português com resumo em inglês
Dissertação (mestrado) - Pontifícia Universidade Católica de Goiás,
Programa de Pós-Graduação Stricto Sensu em Letras, Literatura e
Crítica Literária. Goiânia, 2018.

Inclui referências f.89-91

1. Literatura – Narratividade. 2. Metaficção Historiográfica.
3. Transcrição – Literatura. I. Pinto, Divino José. II. Pontifícia
Universidade Católica de Goiás. III. Título.

CDU: 82-94 (043)

NARRATIVIDADE, METAFICÇÃO E TRANSCRIÇÃO EM BOCA DO INFERNO, DE ANA MIRANDA

Dissertação aprovada em 26 de fevereiro de 2018, no curso de Mestrado em Letras da Pontifícia Universidade Católica de Goiás, como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Letras.

BANCA EXAMINADORA



Prof. Dr. Divino José Pinto
PUC Goiás / Presidente



Profa. Dra. Lacy Guaraciaba Machado
PUC Goiás / Examinadora Interna

Profa. Dra. Elizete Albina Ferreira
UNIALFA / Examinadora Externa

Profa. Dra. Maria de Fátima Gonçalves Lima
PUC Goiás / Examinadora Interna Suplente



Prof. Dr. José Elias Pinheiro Neto
UEG / Examinador Externo Suplente

AGRADECIMENTOS

Eu consegui, cheguei até aqui. O caminho foi longo, a distância mais ainda, não foi fácil, nem mesmo tranquilo. Mas, deu tudo certo, concluí.

“Não é sobre chegar no topo do mundo
E saber que venceu
É sobre escalar e sentir
Que o caminho te fortaleceu
É sobre ser abrigo
E também ter morada em outros corações
E assim ter amigos contigo
Em todas as situações”

(Trem Bala – Ana Vilela)

Quero agradecer a Deus e também a todos que me apoiaram direta ou indiretamente. À minha família, aos meus amigos, aos novos amigos, aos mestres e a todas as pessoas que de alguma forma estiveram presentes nessa caminhada.

Às pessoas especiais da minha vida: Mãe, Vó, Irmã, Esposo, por sempre me incentivarem, me fortalecendo nessa caminhada, principalmente por sempre rezarem pelas minhas viagens para o mestrado.

Ao Prof. Dr. Divino José Pinto meu orientador, pela paciência e principalmente pela confiança.

Aos professores do Curso que estiveram presentes nessa minha jornada, me ensinando, orientando, dividindo todo o seu conhecimento: Dr. Aguinaldo José Gonçalves, Dr. Éris Antonio Oliveira, Dr.^a Lacy Guaraciaba Machado, Dr.^a Maria Aparecida Rodrigues, Dr.^a Maria de Fátima Gonçalves Lima e Dr.^a Maria Teresinha Martins do Nascimento.

Em especial aos colegas e amigos:

Mari Alves da Silva Falleiro, pelo companheirismo, paciência e longas conversas.

Leicina Alves Xavier Pires, por dividir todo seu conhecimento comigo, apoio e estímulo.

Marinalva Nunes Barroso, pela sua gentileza, sua imensa tranquilidade e carinho.

Paulo Victor Ferreira Rodrigues, pelas orientações, diálogos e ajuda.

As novas e queridas colegas e amigas: Eni Santos Carvalho, Izabel de Lourdes Quinta Mendes, Kênia Cristina Borges Dias, Luzia Marina Keller Morloc, Sílvia do Nascimento Cardoso Ramos, Úrsula Conrado, Viviane Andrade de Oliveira, Wédina Sabino Rodrigues Coelho.

Aos demais colegas da turma do Mestrado, pela paciência, diálogos, aprendizagem e companheirismo.

As amigas Marlise Berwig e Camila Bastos, minha imensa gratidão por todo apoio e conhecimento compartilhado comigo nessa reta final.

Ao Instituto Federal do Tocantins, Câmpus Gurupi, Direção Geral e Gerência de Administração, principalmente ao departamento da biblioteca por todo apoio, auxílio, tudo o que foi concedido para que eu pudesse iniciar e concluir com êxito.

Com vocês, queridos, divido a alegria desta experiência e sou imensamente grata a cada um.

"A perseverança tudo vence"

A passagem dos signos que dissimulam alguma coisa aos signos que dissimulam que não há nada, marca a viragem decisiva. Os primeiros referem-se a uma teologia da verdade e do segredo (de que faz parte a ideologia). Os segundos inauguram a era dos simulacros e da simulação, onde já não existe Deus para reconhecer os seus, onde já não existe juízo Final para separar o falso do verdadeiro, o real de sua ressurreição artificial, pois tudo já está antecipadamente morto e ressuscitado.

Jean Braudrillard

RESUMO

Neste trabalho, tem-se como objeto de estudo, o romance, *Boca do Inferno*, de Ana Miranda, adotando como foco a análise interpretativa os influxos da voz narradora em sua imersão, na busca do sujeito icônico: Gregório de Matos Guerra, sua figura controversa; a singularidade de seu estilo, que conferem à sua obra poética importância ímpar para a Literatura Brasileira. Esta obra de Ana Miranda é uma construção narrativa realizada a partir de confluências e tensões, criadas por discursos vários, transitando nas fronteiras entre o universo histórico e o historial, que fazem aflorar experiências vividas e sentidas, agrupadas no vasto imaginário no qual é convertido o próprio poeta e sua obra. O discurso romanesco mirandiano será observado aqui, em sua enunciação, na reconstituição transfigurativa, em sua narratividade que atravessa as dimensões, histórica e social em sua empresa transcriativa. Pretende-se, portanto, investigar, no discurso da transcrição e transfiguração, com base nos pressupostos de teóricos como: Mikhail Bakhtin, Walter Benjamin, Roland Barthes, Homi Bhabha, Haroldo de Campos, Gérard Genette, Julio Plaza, Linda Hutcheon, além de outros, que instrumentalizam nosso discurso crítico nos três capítulos desta dissertação, sendo que no primeiro apontamos como Miranda fez emergir o sujeito narrado pelos procedimentos de sua linguagem ficcional; e no segundo, nos detemos nos meandros da metaficção historiográfica e, no terceiro, as abordagens remontam ao que foi empregado ao longo da dissertação averiguando as estratégias discursivas nas quais Ana Miranda traduz Gregório de Matos Guerra em suas dimensões múltiplas, como personagem central do seu romance.

Palavras-chave: Narratividade. Metaficção. Historiográfica. Transcrição. Transfiguração.

ABSTRACT

In this work, our search object is the novel, *Boca do Inferno*, by Ana Miranda, adopting as the focus the interpretative analysis the inflows of the narrator voice in its immersion, in the search of the iconic subject: Gregório de Matos Guerra, his figure controversial; the uniqueness of his style, which give his poetry unique importance to Brazilian Literature. This work by Ana Miranda is a narrative construction based on confluences and tensions, created by various discourses, transiting on the frontiers between the historical universe and the history, that bring out lived and felt experiences, grouped in the vast imaginary in which the own poet and his work. The mirandian romanesque discourse will be observed here, in its enunciation, in the transfigurative reconstitution, in its narrativity that crosses the historical and social dimensions in its transcritical enterprise. It is intended, therefore, to investigate, in the discourse of transcreation and transfiguration, based on the presuppositions of theorists such as: Mikhail Bakhtin, Walter Benjamin, Roland Barthes, Homi Bhabha, Haroldo de Campos, Gérard Genette, Julio Plaza, Linda Hutcheon, others, that instrumentalize our critical discourse in the three chapters of this dissertation, being that in the first one we pointed out how Miranda did emerge the subject narrated by the procedures of its fictional language; and in the second, we dwell on the meanderings of the historiographical metafiction and, in the third, the approaches go back to what was used throughout the dissertation, ascertaining the discursive strategies in which Ana Miranda translates Gregório de Matos Guerra in its multiple dimensions, as central character of his romance.

Keywords: Narrativity. Historiographic Metafiction. Transcreation. Transfiguration.

SUMÁRIO

CONSIDERAÇÕES INICIAIS	7
1. DISCURSO E NARRATIVIDADE EM <i>BOCA DO INFERNO</i>	11
1.1 Narrativa e Bricolagem	16
1.2 Narrativa Historial	24
1.3 Discurso Narrativo e Ironia	31
2. PROCESSO FICCIONAL E HISTÓRICO-CULTURAL	36
2.1 Metaficção Historiográfica	40
2.2 História e Ficcionalização	47
2.3 Personagem e <i>Personae</i>	55
3. PROCEDIMENTOS TRANSCRITIVOS NO ROMANCE	66
3.1 A Tradução Criativa de Ana Miranda em <i>Boca do Inferno</i>	72
3.2 A Transcrição pela Transfiguração	79
CONSIDERAÇÕES FINAIS	86
REFERÊNCIAS	89

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

O objeto de estudo desta dissertação é o romance *Boca do Inferno*, escrito por Ana Miranda e publicado em 1989 pela Editora Companhia das Letras. A obra aqui pesquisada, romance de Miranda (1990), apresenta cinco grandes blocos narrativos assim compreendidos: A cidade (de tópicos), A vingança (onze tópicos), devassa (cinco tópicos), A queda (dois tópicos) e O destino (epílogo).

Assim se justifica a importância do presente estudo: uma obra que apresenta diversos recursos criativos e que faz história, à época de sua publicação, ao ser escrita por uma autora nordestina, reconhecida e premiada, mostra-se rica e inesgotável fonte de pesquisa.

Nesse contexto, investigam-se, no romance, os processos construtivos, numa perspectiva da transcrição estética, com ênfase em procedimentos como a bricolagem, a metaficção historiográfica, o discurso narrativo, a ironia, a elevação da figura da personagem à condição de *personae*, a tradução criativa e a transfiguração – processos apresentados como modos composicionais da narrativa, presentes na configuração desse romance.

Os capítulos da obra aqui estudada apresentam-se assim dispostos: A Cidade, O Crime, A Vingança, A Devassa, A Queda e O Destino. O romance inicia-se com uma breve descrição do estado da Bahia, durante o século XVII, de modo a apresentar ao leitor o espaço geográfico que ambientaliza toda a trama romanesca.

Boca do Inferno é um romance nascido do adensamento de um olhar panorâmico sobre a poética e sobre o próprio poeta Gregório de Matos Guerra, apreendido na sua complexidade e metamorfoseado em personagem/*personae*, que traz consigo momentos históricos e características de todo o período barroco brasileiro, representado pela expressão *personae* por ser uma personalidade muito forte na literatura brasileira.

A obra mirandiana em estudo faz referência a personagens históricos e literários do século XVII, trazendo ao centro o poeta Gregório de Matos Guerra, elevado à condição de ícone¹ literário, convertido em prosa no romance, no engendramento de sua poética.

Esta pesquisa transita ainda pelas vias da tradução, acometida pelo

¹ Segundo Peirce (2000), ícone é uma imagem que apresenta uma semelhança com o objeto representado pela sua simbologia, apresentando características que criam uma conexão entre uma imagem e ideia, a depender do universo a que esteja exposto.

processo intralingual. Intenciona-se compreender as estratégias empregadas no discurso narrativo mirandiano, visto que a análise intralingual promove a atualização pela transcrição transfigurativa, que intensifica a força do verbo ao traduzir Gregório de Matos Guerra.

Gregório é analisado, nesta pesquisa, como signo, em suas dimensões múltiplas; e como personagem central do seu romance, numa construção narrativa feita a partir de confluências e tensões criadas por discursos vários. Perpassa-se, pois, pelos universos histórico e ficcional, que fazem vir à tona experiências vividas e sentidas que se agrupam no vasto imaginário, reinventando o próprio poeta e sua obra.

A metodologia narracional pelos meandros ficcionais composicionais da trama também é analisada nesta pesquisa. Nesse contexto, a trama pertence a um processo narrativo originado a partir da tradução criativa, que transcreve pela verossimilhança, bricolando e amalgamando fragmentos dentro de uma esfera que se manifesta pelo imaginário.

Especula-se que a obra de Miranda (1990) tenha sido criada pela ficção e que alcance o viés do substrato da realidade pelos momentos pertencentes ao historial previsíveis no período barroco. Desse modo, o romance expõe, no entrecruzamento de história e ficção, características da sátira poética gregoriana, a qual traduz a vida de homens e mulheres por níveis ficcionais desfragmentados e estilhaçados, mas apresentados como construtos entre o prazer e o pecado, o céu e o inferno, Deus e o diabo.

Assim, resumidamente, por se considerar importante a discussão de elementos construtivos de uma obra literária – especialmente uma obra que mistura aspectos históricos e ficcionais –, objetiva-se estudar, nesta dissertação, a narratividade, a tradução criativa e a personificação² da essência humana em *Boca do Inferno*.

A fim de cumprir os objetivos desta pesquisa, esta dissertação está dividida em três capítulos.

No primeiro capítulo, analisa-se o processo discursivo presente na voz narradora, dado pela dimensão de que Gregório de Matos e sua poética são apresentados ao leitor como forma centralizada no romance, e personificado pela

² Segundo o E-Dicionário de Termos Literários, a personificação caracteriza a “essência que se quer enfatizar, representando tal característica. Existe também um grande número de expressões da linguagem corrente que tiveram na sua origem uma perspectiva animista da realidade não humana sem vida. Esta figura de retórica consiste em o orador dar voz”.

linguagem mirandiana, pelo fato de a narrativa simular possíveis traços reais representados de forma articulada pelas vozes dos personagens e pela voz narradora, num processo de recriação do contexto advindo do ente.

Assim, personagem e *personae* representam traços mais íntimos, mesmo que pela construção forjada a partir de outros discursos, como o da história e do próprio discurso do poeta. A fim de ressaltar possíveis pontos estratégicos que manifestam a poética gregoriana no romance, observar-se-ão o posicionamento da voz narradora e as características imagéticas, por meio de citações e falas proferidas por Gregório e por personagens secundários.

Nesta pesquisa, atenta-se também aos fragmentos e passagens que conferem expressividade ao perfil do personagem central, notando a propositura autoral mirandiana nessa narrativa. Apoiar-se, para tal análise, nas teorias de Barbosa (1986), Derrida (1976), Genette (2011), Lévi-Strauss (1989) e Todorov (2006).

No segundo capítulo, abordam-se questões referentes à metaficção historiográfica, que nasce pelo viés do passado e é transposta ao contemporâneo. A voz narradora possivelmente se apresenta como um pesquisador, que busca momentos reais, envergando para o universo ficcional na dimensão da história, a ganhar base e forma no romance.

Além disso, a obra apresenta possíveis traços a respeito do processo, quando o narrador analisa o personagem Gregório de Matos como uma entidade migrante, ou seja, quando um sujeito com seus valores, significados e códigos se choca a uma nova propositura ou discurso. Nesse tocante, ele passará a ser apenas referência da suposta realidade para o mundo ficcional, tornando-se um objeto da narrativa. Especula-se, assim, que Gregório de Matos seja, no romance, a representação de uma pessoa histórica.

Com essa pesquisa, busca-se entender se o leitor penetra na intimidade da pessoa histórica, aproximando-se dela, mas não em sua manifestação linear, e sim em sua *símile*³, de forma estilizada, criando, assim, uma *imagerie*⁴.

Analisa-se o romance de Miranda (1990) pela composição que origina das relações discursivas internas com os enunciados externos, após tradução de textos

³ De acordo com Peirce (2000), *símile* é o mesmo que comparar um signo com outro, ou com um outro objeto.

⁴ Segundo Adorno (1970), *imagerie* ocorre como se a obra fosse uma estrela (brilho) e depois explodisse em magnitude complexa. A pseudo durabilidade que se mostrava como *imago*, desfaz-se daquilo anterior e transcende à obra.

históricos que foram transfigurados pela linguagem, no exercício da metaficção da história. Com o intento de sanar algumas questões, amparou-se em estudos de Adorno (1970, 1981), Barthes (2003), Bhabha (1998), Hutcheon (1991) e Langer (1971).

No terceiro capítulo, analisa-se o processo da transcrição, que traduz textos e essências da poética gregoriana. Afirma-se, pois, que não se trata de cópia, mas do próprio labor do ato criativo mirandiano. Dessa forma, pretende-se verificar se esse labor empreende-se ao tentar traduzir a retratação de outro, transportando sentidos por meio da interpretação do que já foi criado, como processo de recriação criativa.

Analisa-se, também, se Miranda (1990) realizou um trabalho além da tradução dos textos gregorianos – ou seja, se produziu uma criação paralela, autônoma, potencializando os fatores primários da criação verbal. A tradução não ocorre somente pelo significado da consciência poética, mas pela tradução do próprio signo que se mostra implícito, o que está na semiose⁵ do signo.

Investiga-se, assim, a obra pelo processo da tradução criativa, que tende a personificar a consciência poética gregoriana pelos meandros narracionais, incidindo pela transcrição transfiguradora do signo como sujeito de construção e reconstrução do passado. Pela linguagem mirandiana, também se investiga essa personificação da essência humana, evidenciando, por meio da palavra, o entrelaçamento do ficcional à história, como o real que dá vida à obra de arte. Para embasar essa parte da análise, buscou-se apoio em vários autores, tais como Benjamim (2008), Campos (2006, 2011), Paz (2009) e Plaza (2003).

Por fim, as considerações finais apresentam reflexões decorrentes das discussões e análises realizadas ao longo do trabalho.

⁵ Semiose, segundo Peirce (2000), designa a operação que produz e gera novos signos, como uma cadeia de significação, a partir de uma relação recíproca entre significante e significado.

1. DISCURSO E NARRATIVIDADE EM *BOCA DO INFERNO*

[...] é impossível reunir, em um mesmo estado e na mesma consideração, a observação do espírito que produz a obra e a observação do espírito que produz algum valor para esta obra. Não há olhar capaz de observar ao mesmo tempo essas duas funções; produtor e consumidor são dois sistemas essencialmente separados. A obra para um é o termo; para o outro, a origem de desenvolvimentos que podem ser tão estranhos entre si se quisermos.
(Paul Valéry)

Pelas vias múltiplas que agregam diferentes discursos e formas composicionais do romance *Boca do Inferno*, de Miranda (1990), e pela análise feita à luz de teorias voltadas para o conhecimento da narrativa do romance, percebe-se que o processo narracional desse objeto de estudo contempla como signo o personagem Gregório de Matos, apanhado em sua mais complexa amplitude. Esse personagem símbolo⁶ é transfigurado no romance com seus vastos predicados, o que se leva a experimentar, pela leitura, os infinitos caminhos de sua poética, que, dentro do processo discursivo, é posta como centro.

Esse ícone, Gregório de Matos, é convertido como entidade de figura literária na narrativa *Boca do Inferno*, por ser um personagem ficcionalizado, mesmo com a prevalência historial. Entende-se sua presença viva pela amplitude da história, mas, pelo viés da linguagem ficcional, nota-se que ele é apresentado de acordo com as crenças e costumes da época estabelecida na trama romanceada de Miranda (1990).

Esse personagem é dotado de características marcantes, físicas e psíquicas, com particularidades pessoais advindas do ente⁷, proposto como um papel fundamental na trans-historização⁸, que se dá como peça fundamental no entre-lugar⁹ para a narrativa, de acordo com os contornos que ganha em *Boca do Inferno*. Miranda (1990) se converte como narradora onisciente, onipresente e, por

⁶ Para Peirce (2000), o símbolo é um signo que remete a um significado denotativo expresso na obra, como conceito da essência representativa.

⁷ Segundo Adorno (1970), entes são vestígios do objeto enquanto entidade viva, pela possibilidade da realidade apresentada como nova identidade na obra de arte pela força que reúne em torno de si. Ser que tem existência real.

⁸ De acordo com Bhabha (1998), trans-historização é um processo metafórico de interação simbólica. Movimentos: ir e vir, temporalidade e passagem, hibridismo cultural que acolhe a diferença sem uma hierarquia suposta ou imposta.

⁹ Para Bhabha (1998), os entre-lugares fornecem espaço vago, vazio, para uma elaboração de estratégias que cultivam um processo singular ou coletivo. Eles dão início a novos signos.

vezes, intrusa, materializando-se com voz indireta e possibilitando autonomia à voz do personagem ícone.

De acordo com a natureza narracional, em *Boca do Inferno*, busca-se analisar esse ato criativo, entender como se dá essa recriação dentro do romance, alinhar essa análise, inferindo Gregório de Matos como personagem, e perceber como se deu esse processo de transportá-lo de forma estilizada pelos campos econômico, social, religioso, individual e artístico, dentro da trama.

Entende-se, pois, que Miranda (1990) verteu Gregório como ser fictício, transcribindo-o nos contornos de sua poética como pessoa/poeta, uma vez que sua existência no romance nada mais é do que a de um personagem ficcionalizado, mas com certa essência do real. O processo criativo que dá vida ao personagem Gregório de Matos talvez tenha sido gerado a partir de discursos vários, do histórico ao poético, que revisitam características próprias, comuns e particulares, introduzidas ao longo do romance.

Por vias desse processo, também se busca compreender as citações proferidas, ora pelo personagem, que é apresentado como poeta no romance, ora por personagens admiradores, ora pelos próprios indivíduos satirizados por Gregório/fictício, com intuito de entender essa conjunção de discurso ficcional pelas dimensões do historial.

Assim, percebe-se o uso constante de palavras rebuscadas, expressivas e sem pudor, que traduzem características da poética gregoriana e que afirmam a análise de que houve um processo de tradução. A exemplo disso, nota-se o fragmento retirado do objeto de análise: “Ah, tu és um demônio, disse Anica de Melo’. Não, não, somos bastante diferentes. Demônios sois vós, mulheres [...]” (MIRANDA, 1990, p. 86).

Nesse fragmento, percebe-se o tipo de tom presente na narrativa de Miranda (1990), que busca recriá-lo, atribuindo ao seu romance o mesmo cosmo aparente nas poesias de Gregório de Matos.

Ao longo de todo o romance, considerou-se que, entre os fragmentos que atuam os momentos narrativos, existe a verossimilhança, que traça um perfil particular ao personagem ícone, mesmo que, por vezes, durante a leitura, pensou-se se tratar de citações ou de um tipo de ressalva biográfica de Gregório.

Com isso, analisa-se o romance pela teoria do processo transcriador, em que se incita a metamorfosear, transfigurando pessoas, situações e características, por intermédio da onisciência e da onipresença da voz narradora.

No fragmento a seguir, de *Boca do Inferno*, demonstra-se essa interpretação, pois, na cena em questão, as personagens Maria Berco e Bernadina Ravasco conversam sobre o personagem Gregório de Matos. No diálogo, abordam-se as características dele e o tipo de pessoa que ele aparenta ser para a sociedade, mesmo em questões de ficção. Esses atributos pessoais e particulares da pessoa/personagem trazem à consciência o ser Gregório de Matos como pessoa/poeta advindo da realidade convertido para a obra pela tradução mirandiana.

Bernadina Ravasco trocou o chapéu meio a contragosto.

“Estou ansiosa quanto a meu companheiro de viagem. É o poeta Gregório de Matos. Sei bem que é desembargador, vai tomar ordens sacras, mas tem uma fama...”

“Que fama, senhora?” “Começarei pelo princípio: loquaz, sedutor, um letrado que agora está ajoelhado diante da Virgem Maria e em seguida afundado no colo das meretrizes. Graduado na universidade da luxúria, que é braba essa universidade. Tudo com tal publicidade...”

“Sois descomprometida, senhora. Que mal haveria em uma paixão?”

“É. Que mal haveria? E garboso como um cavalo. Se não tivesse escrito tantos desaforos, tantos desalinhos...Já ouviste algumas de suas sátiras?”

“Não, senhora, nenhuma. De que falam?”

“Noites de desvelo, desvario; sem recatos conta quantas vezes deitou-se e com quem. Com desenfado queixa-se dos viciosos moradores, esquecendo os virtuosos. É um extravagante. (MIRANDA, 1990, p. 91).

Nessa ousada comparação das características do personagem mirandiano com o Gregório de Matos/ícone literário, analisa-se essa dimensão que relaciona ficção e realidade e percebe-se que, pelo labor da transfiguração, o processo de metamorfosear o ícone em ficcional ocorre pela tradução transportada pelas vozes dos personagens por diversas vezes dentro do romance.

A princípio, esta pesquisa se embasa na teoria de Genette (2011) para entender todo esse processo que a narradora materializou do espaço físico-histórico para dentro do romance. Percebe-se que certas situações e momentos são expostos quase de maneira fidedigna da vida do personagem Gregório, e que estas se apresentam corporificadas verbalmente pelas vozes dos personagens.

[...] uma narrativa histórica rigorosamente fiel, o historiador narrador deve ser muito sensível à mudança de regime, quando passa do esforço narrativo na relação dos atos realizados à transcrição mecânica das falas pronunciadas, mas quando se trata de uma narrativa parcial ou completamente fictícia, o trabalho da ficção, que se exerce igualmente sobre conteúdos verbais e não verbais, tem sem dúvida por efeito mascarar a diferença que separa os dois tipos de imitação, dos quais um está se posso dizê-lo, em prise direta, enquanto que o outro faz intervir um sistema de engrenagens mais complexo. (GENETTE, 2011, p. 270).

Por se embasar na teoria de Genette (2011), esta pesquisa entende que *Boca do Inferno* é uma narrativa ficcional parcial que transita pela transfiguração da essência poética gregoriana, alimentada por descrições mimetizadas. Miranda (1990) não abre mão desse recurso; pelo contrário, apresenta demasiadas reconstituições transfigurativas de aspectos físicos e psicológicos de Gregório de Matos/pessoa, que estão sempre a propósito do enredo e, mais especificamente, do tempo narracional.

Para ilustrar uma possível compreensão, introduz-se a seguir um fragmento extraído do romance. O trecho instiga a análise de que mesmo as características descritas do personagem ao longo do romance podem ser apenas informações parciais, que, por vezes, se apresentam pela própria voz narradora:

Naquela noite o mato estava aberto de luz e Gregório de Matos parecia um serafim, embora evocasse coisas do inferno, com os cabelos de caracol e os ombros iluminados, falando indecências, elegante e feliz. Assim era Gregório de Matos. O rosto muito branco, testa espaçosa, sobrancelhas arqueadas, as mãos gesticulando e os pés delicados arrastando no chão como vassouras. (MIRANDA, 1990, p. 118).

Por isso, pelo excerto exemplificado, busca-se nas miudenças das palavras e expressões a base para a construção do romance e entende-se que Miranda (1990) decidiu pelo processo da transcrição das características pessoais de Gregório de Matos, alimentado, assim, a voz narradora. De acordo com leituras e análises, percebe-se que as características físicas do personagem, mesmo que traduzido e criado como ser ficcional, coincidem e são descritas em biografias citadas, com amplitudes históricas.

Segundo Barbosa (1986, p. 26, grifos do autor), “[...] pensando apenas no campo estético, uma coisa é a *argumentação teórica* outra coisa é a *prática poética*. Na primeira temos convenções e leis; na segunda, a liberdade de invenção”. Dessa maneira, entende-se que se experimenta uma obra histórica por intermédio dos signos reinventados manifestados pelas entrelinhas da obra.

Em virtude dos fatos mencionados, Miranda (1990) apresenta informações históricas reinventadas que condicionam uma mimese da vida pública e íntima de Gregório/pessoa. Por isso, afirma-se que a autora assume também a condição de historiadora.

Desse modo, os fatos históricos camuflados no decorrer da ficção ora são descritos com proposituras fiéis, ora bricolados por entre a *imagerie*, no interior da

narrativa. Afirma-se, também, que há um processo transfigurativo da estética barroca no interior da diegese¹⁰. Segundo Genette (2011, p. 262):

[...] É preciso agora introduzir de direito, no seio mesmo da *diegesis*, [...], e que desenhara uma nova fronteira, interior ao domínio da representação que toda narrativa comporta, com efeito, embora intimamente misturadas e em proporções muito variadas, de um lado representações de ações e de acontecimentos, que constituem a narração propriamente dita e de outro lado representações de objetos e personagens, que são o fato daquilo que se denomina hoje a *descrição*.

Ainda por meio da teoria de Genette (2011), entende-se que a história é reportada pelas representações de acontecimentos numa conjunção da descrição pessoal do real, mas que se reafirma como um “mundo real” mimetizado, metamorfoseado.

Além desse entendimento, o romance ainda possibilita perceber uma transação de vozes dos personagens que se emancipam pela voz autoral, ou seja, a autora concede vida às vozes dos personagens que fazem um tipo de descrição da essência a que se traduz. Observe-se um trecho:

[...] Gregório de Matos levava uma borracha quase vazia. ‘Ando embriagado, sinistro, vadio’, disse o poeta. ‘Não sou boa companhia para ninguém. Afastei-me de todos. Só me distraio com as negras, ando sempre com o perro erguido. [...]’ (MIRANDA, 1990, p. 267).

Com base no ponto de vista de que a autora reconstrói fatos e experiências sobre a vida do ícone literário, incita-se, a partir do excerto anterior, a propositura da obra mirandiana. Assim, a obra começa a ganhar base e se atém também aos moldes temáticos assumidos no enredo.

Todo o enredo se inicia a partir das questões políticas de uma época que Gregório de Matos ironizava em suas poesias. Em *Boca do Inferno*, a trama ganha força pelo assassinato de um personagem. Assim, os fatos temáticos são importantes para a trama e permitem a compreensão de situações mimetizadas que coincidem com a realidade.

Nessa envergadura, quando se fala sobre a onisciência da autora na narrativa, diz-se que ela proporciona uma autonomia no desenvolvimento do romance e, nesse processo, a mimetização ocorre como simulacro da realidade, aproximando-se de figuras e fatos históricos reais.

¹⁰ Segundo Genette (2011), diegese é o conjunto de acontecimentos narrados num determinado tempo/espaço que existe na trama, determinado pelo autor. É o processo narracional representado pela sua natureza fictícia com tom real.

Boca do Inferno traduz a poética gregoriana e a apresenta como camada essencial na literatura contemporânea.

1.1 Narrativa e Bricolagem

Ao se adentrar o estudo do processo narracional utilizado no romance, sugere-se que este seguiu os pressupostos de que ficcional e historial se materializam no entrecruzamento da história com a ficção por meio de um processo criativo da bricolagem¹¹.

Relatos recorrentes nas vozes dos personagens trazem à tona a atmosfera de experiências da poética gregoriana traduzidas pela voz narradora nos moldes que incitam o processo da bricolagem. Dessa forma, afirma-se que o processo composicional do romance se dá pela reconstrução de caracteres literários poéticos bricolados na trama narrativa.

Todorov (2006, p. 119) afirma que “toda narrativa é ‘uma descrição de caracteres’”. Esses caracteres nada mais são do que as formações de aglomerados, ações reais ou não, apresentadas na trama do romance por meio do processo discursivo, e essas ações podem reagir pela transfiguração das atividades rotineiras dos personagens. Fomenta-se, então, a teoria de Todorov (2006), que diz:

Que é uma personagem senão um determinante da ação? Que é a ação senão a ilustração da personagem? Que é um quadro ou um romance que *não seja* uma descrição de caracteres? Que outra coisa neles procuramos, neles encontramos? [...] Duas ideias gerais vêm à luz através delas. A primeira concerne à ligação indefectível dos diferentes constituintes da narrativa: as personagens e a ação. Não há personagens fora da ação, nem ação independentemente de personagens. Mas, sub-repticiamente, uma segunda ideia aparece nas últimas linhas: se as duas estão indissolúvelmente ligadas, uma é, entretanto mais importante que a outra: as personagens. Isto é, os caracteres, isto é, a psicologia. Toda narrativa é uma descrição de caracteres. (TODOROV, 2006, p. 118-119).

Segundo Todorov (2006), a teoria abordada afirma que a narrativa está rodeada de ações que estão diretamente amarradas ao ícone literário Gregório de Matos. Em *Boca do Inferno*, todas as ações que ocorrem na trama têm certa necessidade de sucessão, pois tendem a não apenas interpretar e traduzir traços dessa figura literária, mas também afirmar sua poética de maneira transcriativa.

¹¹ O termo bricolagem é empregado neste trabalho segundo a concepção contemporânea que parte da coexistência dos fragmentos de tempo, espaço, personagens e, principalmente, da intertextualização como forma de retomada e retextualização criativa que atualiza e recria temas e formas.

Nisso, especula-se que a bricolagem se dá pelo fato de colar esses textos literários e históricos, formando caracteres narrativos.

Desse modo, aponta-se, neste estudo, o processo da bricolagem na narrativa, e no entrecruzamento da teoria de Genette (2011) com a teoria de Todorov (2006): “[...] a narrativa como a representação de um acontecimento ou de uma série de acontecimentos, reais ou fictícios, por meio da linguagem, e mais particularmente da linguagem escrita. [...]” (GENETTE, 2011, p. 265).

Partindo desses pressupostos, a composição do processo narracional manifestou-se por meio da dissimulação e do mascaramento de dados, camuflando-os. Pela teoria da bricolagem nessa narrativa, há entrecruzamento de conteúdo e forma, ou seja, o momento histórico buscado e apresentado como estrutura da realidade, torna-se, desse modo, necessário para dar forma à obra. Cogita-se que a história em si é pesquisada e analisada e, durante esse processo, o pesquisador se torna responsável pela consequência da evolução da forma base.

Assim, Lévi-Strauss (1989) trata da compreensão de que a teoria da bricolagem é a base que dá vida à ficção. A bricolagem ocorre a partir da interpretação do objeto apreendido pelo poeta/narrador, amalgamando o ficcional na dimensão dos acontecimentos narrativos. Por vias de análise, o processo de bricolagem pode ser descrito como o mesmo que improvisar e mesclar uma série de materiais diferentes. Assim, Lévi-Strauss (1989) define o conceito de bricolagem como um método de expressão por meio da seleção e síntese de componentes selecionados.

É indiscutível que *Boca do Inferno* apresenta traços próprios desse processo de bricolagem, quando entrelaça, no discurso narrativo, os campos histórico e biográfico para dar sustento à sua base ficcional. Esse procedimento adotado no romance tem como função o ato de reconstrução, pelo uso dos artefatos culturais e linguísticos da época citada por entre os fragmentos da obra.

Em consequência disso, o processo narracional assumido no romance instigou a autora a assumir o papel de pesquisadora, estabelecendo seu objeto numa confluência de diversos atos interpretativos solidificados por meio de escritos, discursos e construções sociais. Para que o processo composicional fosse eficaz, a autora valeu-se de estratégias que deram forma ao romance, utilizando como método de composição o agrupamento de signos, representados pelas dimensões verbais e imagéticas de *Boca do Inferno*.

Ao se analisar o trabalho de Miranda (1990), nota-se que ela se inclina para atividade de um *bricoleur*. Lévi-Strauss (1989) afirma que o *bricoleur*, ou seja, o

pesquisador é aquele que se vale dos meios e instrumentos que encontra à sua disposição para a construção de um processo narracional. Entende-se que esse processo foi um dos caminhos moldes para a construção do romance *Boca do Inferno* e que, por essa razão, Miranda (1990) se condiciona na propensão de *bricoleur*.

Ainda segundo a teoria de Lévi-Strauss (1989), o pesquisador não pode ser comparado a um engenheiro que constrói, a partir de uma base, sua edificação. No entanto, o *bricoleur*, por intermédio do discurso romanesco, se materializa como um narrador que se apropria da forma pelo viés histórico, proporcionando vida à sua construção, conforme a própria linguagem romanceada.

Se denominarmos bricolagem a necessidade de ir buscar os seus conceitos ao texto de uma herança mais ou menos coerente ou arruinada, deve dizer-se que todo o discurso é *bricoleur*. O engenheiro, que Lévi-Strauss opõe ao *bricoleur*, deveria, pelo contrário, construir a totalidade da sua linguagem, sintaxe e léxico. Neste sentido o engenheiro é um mito: um sujeito que fosse a origem absoluta do seu próprio discurso e o construísse "com todas as peças" seria o criador do verbo, o próprio verbo. A ideia do engenheiro de relações cortadas com toda a bricolagem é, portanto uma ideia teológica; e como Lévi-Strauss nos diz noutra lugar que a bricolagem é mito poético, poderia apostar que o engenheiro é um mito produzido pelo *bricoleur*. (DERRIDA, 1976, p. 239).

Segundo o fragmento exposto por Derrida (1976), todo discurso surge de algum lugar, de um ponto inicial, e, a partir disso, o criador o solidifica, criando-o sob a forma de cimento entre os tijolos, formando, então, o mito poético¹².

Nessa envergadura, reconhece-se a solidificação do discurso empregado por Miranda (1990) na narrativa *Boca do Inferno*. Derrida (1976) também afirma que o escritor não pode ser considerado tão somente um compositor de algo já criado (*mimesis*), pois ele tende a dar vida, incidindo, então, em nova forma pelo ato da criação, com ritmo e movimento.

O pensamento mítico¹³ se apoia no signo e tem a necessidade de plainar pela realidade para se definir. Em consequência disso, o pensamento científico, assim como se entende, faz-se presente quando se materializa por meio de

¹² Segundo Cassirer (2001), o mito poético é a arte de exprimir, organizar seus instintos, construir sua própria realidade. Com experiências do coletivo e relação entre signo e significado, uma verdadeira cosmovisão de mundo.

¹³ Para Cassirer (2001), o pensamento mítico é objetivo em relação à visão de mundo primária, ou seja, a realidade. O pensamento mítico é um como todo, não tem separação entre os elementos: signo e significado e nem imagem e coisa, esses elementos se identificam e não podem ser indissociáveis.

conceitos factuais que embasaram a mente do *bricoleur*. Para Derrida (1976, p. 243),

Quando Lévi-Strauss usa a imagem da bricolagem para distinguir o pensamento mítico do pensamento científico, mostra que o primeiro se apoia no signo e o segundo se vale dos conceitos, afirmando que o signo “pretende ser integralmente transparente à realidade, enquanto que o primeiro aceita, e exige mesmo, que uma certa densidade de humanidade seja incorporada a essa realidade”.

Assim sendo, Derrida (1976) aponta evidências da natureza homológica e da identificação estética da bricolagem com o período barroco e neobarroco. Em face dos dados apresentados, compreende-se que a bricolagem, assim como o ato de criação, pode causar no leitor uma fuga da realidade, levando ao estranhamento. Com isso, a teoria de Derrida (1976) permite a interpretação de que o personagem Gregório de Matos apresenta traços marcantes, pertencentes aos períodos da estética barroca e neobarroca:

A passagem dos signos que dissimulam alguma coisa aos signos que dissimulam que não há nada, marca a viragem decisiva. Os primeiros referem-se a uma teologia da verdade e do segredo (de que faz ainda parte a ideologia). Os segundos inauguram a era dos simulacros e da simulação, onde já não existe Deus para reconhecer os seus, onde já não existe Juízo Final para separar o falso do verdadeiro, o real da sua ressurreição artificial, pois tudo está já antecipadamente morto e ressuscitado. Quando o real já não é o que-era, a nostalgia assume todo o seu sentido. Sobrevalorização dos mitos de origem e dos signos de realidade. Sobrevalorização de verdade, de objetividade e de autenticidade de segundo plano. Escalada do verdadeiro, do vivido, ressurreição do figurativo onde o objeto e a substância desapareceram. Produção desenfreada de real e de referencial, paralela e superior ao desenfreamento da produção material: assim surge a simulação na fase que nos interessa - uma estratégia de real, de neo-real e de hiper-real, que faz por todo o lado a dobragem de uma estratégia de dissuasão. (BAUDRILLARD, 1991, p. 14).

De acordo com Baudrillard (1991), o signo se manifesta entre a imagem e o conceito e, após a apreensão deste, uma transformação é necessária. A destituição de todo o conceito já formulado, invólucro daquilo que existia, passa a não existir mais, tomando uma nova forma. Portanto, a manifestação primária da personagem é rememorada em cada leitura realizada sobre a obra. Essas categorias particulares que formam os signos linguísticos, na união assim estabelecida, resultam em papéis de significante e significado.

Baudrillard (1991) afirma que imagem e signo têm especificidades concretas, assemelhando-se ao conceito referencial, no qual ambos não se referem exclusivamente a si mesmos, mas podem ser substituídos por outro molde. Apoiase

no conceito de que “o referente possui uma capacidade ilimitada, enquanto que a do signo é limitada” (LÉVI-STRAUSS, 1989, p. 34). Assim,

A imagem da narrativa primordial não é uma imagem fictícia, pré-fabricada para as necessidades de uma discussão. Ela está implícita tanto em certos julgamentos sobre a literatura atual quanto em certas observações eruditas sobre obras do passado. Fundamentando-se numa estética própria da narrativa primordial, os comentadores das narrativas antigas declaram estranha ao corpo da obra tal ou tal de suas partes; e, o que é pior, acreditam não se referirem a nenhuma estética particular. (TODOROV, 2006, p. 104).

Nessa ordem de referente e de signo, Todorov (2006) ressalta que o processo criativo faz uso das leis da estética narrativa, sendo estas: a lei da verossimilhança, na qual ações e palavras concordam entre si; a lei da unidade dos estilos, na qual rasteiro e sublime não se misturam; a reconfiguração do cômico, que apresenta versões irônicas acompanhadas de suas versões transfiguradas; lei da não contradição, na qual se infere que se uma incompatibilidade referencial resulta da junção de duas passagens, pelo menos uma das duas não é autêntica; lei da não repetição num texto autêntico; e, por último, a lei antidigressiva, na qual toda digressão da ação principal é acrescentada posteriormente por um autor diferente.

Desse modo, a ordem de ação da narrativa é organizada conforme o ato narrativo. Todorov (2006) ressalta que:

[...] Não há narrativa natural; toda narrativa é uma escolha e uma construção; é um discurso e não uma série de acontecimentos. Não existe uma narrativa “própria” em face das narrativas “figuradas” (como, aliás, não há sentido próprio); todas as narrativas são figuradas. Só existe o mito da narrativa própria; e, de fato, é uma narrativa duplamente figurada: a figura obrigatória é secundada por outra, que Dumarsais chamava de “corretivo”: uma figura que ali está para dissimular a presença das outras figuras. (TODOROV, 2006, p. 106).

Em razão dessa teoria, compreende-se melhor a respeito da narrativa mirandiana, pois a obra justifica uma reunião de transposições e elementos que são indicadores com substratos do pensamento representados pelo discurso. Todorov (2006) ainda ressalta que a narrativa se dá no nível da interpretação, enquanto Derrida (1976) aponta que o construtor ressignifica e traduz o que recebeu para a própria ideia trabalhada, estilizando-a e arrematando-a na busca pelo ato da dissimulação que circunda a narrativa.

Ainda, diante desse pressuposto, aborda-se, também, Gonçalves (2015), que diz:

No momento em que se consegue atingir uma intensividade elevada no processo de depuração do signo verbal, o discurso poético aponta para o que poderia ser chamado de signo complexo. Nessa instância de formulação, tal processo possibilita uma elevação e enleação do signo verbal a uma condição de signo icônico na condição diagramática. O discurso poético de excelência faz ver não no sentido referencial e analógico do termo, mas no diagramático e abstrato. Para que isso seja possível o signo não pode resistir à construção de um objeto poético, mas os estilhaços de signo devem conduzir a este objeto. Essa construção semissimbólica do objeto pode denominar de bricolagem. (GONÇALVES, 2015, p. 144).

Em *Boca do Inferno*, o objeto referencial foi totalmente estilhaçado e posteriormente fragmentado em um novo formato, dissimulado como figura, transfigurado como algo novo, reconstruído conforme o construto semissimbólico em que atua a bricolagem. Nesse processo de ressignificação de um objeto em outro, Gonçalves (2012, p. 199) afirma que:

Talvez estejam nesse efeito estético as marcas de competência de estilo que os demais escritores contemporâneos e posteriores a ela não conseguiram imitar e que os incomodaram tanto: as relações com as pequenas coisas da vida e ao mesmo tempo ver nessas coisas as transmutações possíveis para o campo do imaginário. A impossibilidade de cercear as coisas do espírito que embasam a criação. A transformação das referências em signos e o retalhamento desses signos em processo de bricolagem.

Em vista das teorias e modelos fornecidos pela linguagem literária, afirma-se que os signos se tornam procedimentos racionais que permanecem fixados numa atmosfera anterior ao espaço concreto. Dada essa propositura, é necessário o seu estilhaçamento e posterior bricolagem, transmutando, assim, o efeito como uma espécie de simulacro. Esse processo de junção traz à consciência uma dimensão de um signo a outro, fragmentada:

Há um erro radical, acho, na maneira habitual de construir uma ficção. Ou a história nos concede uma tese, ou uma é sugerida por um incidente do dia, ou, no melhor caso, o autor senta-se para trabalhar na combinação de acontecimentos impressionantes, para formar simplesmente a base da narrativa, planejando, geralmente, encher de descrições, diálogos ou comentários autorais todas as lacunas do fato ou da ação que se possam tomar aparentes, de página a página. (POE, 1999, p. 1).

Em virtude do que foi mencionado, compreende-se que houve essa apropriação do objeto, reportando-o pelo seu estilhaçamento e, a partir disso, iniciou-se o processo de uni-lo ao movimento dado para a obra. Isso se dá pela transfiguração desse objeto, que impulsionou a narrativa de *Boca do Inferno*.

Para isso, explora-se a teoria de Tomachevski (1971), que ressalta em seu discurso sobre “o decorrer do processo artístico, onde as frases particulares combinam-se entre si segundo seu sentido e realizam certa construção e se unem através de uma ideia ou tema comum” (TOMACHEVSKI, 1971, p. 169). Todo o processo constitutivo que cerca *Boca do Inferno* remete essa conjunção de que todos os elementos tendem a se combinar para enfocar o tema, pois

as significações dos elementos particulares da obra constituem uma unidade que é o tema (aquilo que se fala). A obra literária é dotada de uma unidade quando construída a partir de um tema único que se desenvolve no decorrer dela (TOMACHEVSKI, 1971, p. 169).

Dois elementos entram em cena para indicar a intenção da autora dentro da narrativa: a trama em si e o enredo, pois, por meio da escolha temática, dinamiza-se o enredo, materializando-se nas vozes do discurso e na *imagerie*, assim permitindo dar vida ao novo signo. Dessa forma, o tema se apresenta dissimulado pelo signo verbal que recria uma *imagerie*, reforçando a essência poética do ícone literário.

Nesse contexto, aponta-se a seguir um fragmento do romance que permite compreender a linguagem do romance. No excerto, as características da poética de Gregório de Matos como pessoa/poeta rememoram os pecados da carne com muito fervor. Miranda (1990) assim aborda essa essência gregoriana traduzida e representada:

[...] Os furtos, passatempo da cidade, também ocorriam à noite. De dia as missas sucediam interminavelmente, às quais o povo comparecia para expiar suas culpas e assim poder cometer novos pecados: concubinatos, incestos, jogatinas, nudez despudorada, bebedeiras, prevaricações, raptos, defloramentos, poligamia, roubos, desacatos, adultério, preguiça, paganismo, sodomia, glotonaria. (MIRANDA, 1990, p. 21).

Retomando o elemento temático, afirma-se que indecências da carne experimentada pelos homens trazem a consciência da poética gregoriana, que se relaciona a esse tipo de situação narrada, uma vez que palavras e expressões dão uma nova vida ao signo, mesmo apoderando-se da forma como era representado anteriormente.

Elementos temáticos se emolduram pelas vias do discurso e apresentam determinada ordem, conforme afirma Tomachevski (1971), sendo o princípio da causalidade e a cronologia dos moldes que guiam à narrativa.

A trama referencia o signo e sua exatidão de semas¹⁴, originados por sua forma discursiva, por isso a narrativa não considerou as ações pelo tempo proposto do enredo. As cenas e o movimento imagético são organizados pela voz narradora, sem obedecer somente à causalidade interna dos fatos, de modo que no texto as descrições tendem à exposição descritiva do signo no seu estado de recriação.

[...] A noção do tema é uma noção sumária que une a matéria verbal da obra. A obra inteira pode ter seu tema, ao mesmo tempo em que cada parte da obra. A decomposição da obra consiste em isolar suas partes caracterizadas por uma unidade temática específica. [...] (TOMACHEVSKI, 1971, p. 173).

Na narrativa, percebe-se que a recriação imagética dos elementos figurativos contém traços e referências simulados como numa tela e se envergam pela noção descritiva da forma poética gregoriana. “No colégio dos padres Gregório de Matos escreveu: ‘Quando desembarcaste da fragata, meu dom Braço de Prata, cuidei, que a esta cidade tonta, e fátua, mandava a Inquisição alguma estátua, vendo tão espremida salvajola visão de palha sobre um mariola’ [...]” (MIRANDA, 1990, p. 37).

Dessa forma, Tomachevski (1971) esclarece que a decomposição da obra e os fragmentos tematizados sempre ficam evidentes e às claras para o leitor. Assim, percebe-se que o signo se presentifica no interior da narrativa, estilizado como semas. Tomachevski (1971) defende que o tema (signo) é indecomposto por partes e denomina-se motivo. Para o autor, cada preposição possui seu próprio motivo.

A seguir, observam-se alguns exemplos: “A lua estava no topo do céu e brilhava como nunca. [...]” (MIRANDA, 1990, p. 127), “Naquela noite o mato estava coberto de luz e Gregório de Matos parecia um serafim [...]” (MIRANDA, 1990, p. 118), “[...] Um galo cantou esbranquiçada, a luz da manhã penetrava pela fresta horizontal no alto da parede [...]” (MIRANDA, 1990, p. 133) e “O sobrado estava escuro quando Maria Berco entrou. [...] sob o sol ardente, suor escorria de sua testa, de seus cabelos, de seu pescoço. [...]” (MIRANDA, 1990, p. 162).

Conicionados, os motivos se desvinculam do signo e são decompostos nos meandros do romance. Alinha-se essa ideia à seguinte teoria:

No estudo comparativo, chama-se motivo a unidade temática que encontramos em diversas obras [...] Estes motivos são inteiramente transmitidos de um esquema narrativo a outro. Importa pouco para a poética

¹⁴ Para Peirce, (2000), sema é algo abstrato, substantivo, uma unidade de significantes.

comparativa que os possamos decompor em motivos menores. Importa encontrar sempre no quadro do gênero estudado estes motivos inalterados. Consequentemente podemos evitar no estudo comparativo a palavra “indecomponível” e falar de elementos que permanecem indecompostos durante a história literária e conservam sua unidade no decorrer de suas peregrinações de obra para obra. Com efeito, numerosos motivos provêm da poética comparativa e assim permanecem do ponto de vista da poética teórica. (TOMACHEVSKI, 1971, p. 174).

Por todos esses aspectos, os motivos, quando entrelaçados e combinados, constituem a base temática da obra a qual apresenta um conjunto de motivos decompostos no decorrer da narrativa, que podem servir de base de conhecimento e de busca do objeto sígnico, fazendo compreender o tom referencial implícito no romance. Por outro lado, apenas lançar esses motivos no interior do romance não dará o enfoque, nem o caminho fictício, para desenrolá-lo na trama. É necessária uma causa que ligue os acontecimentos. Segundo Tomachevski (1971, p. 175),

[...] esses mesmos motivos que não se podem omiti-los e nem excluí-los são considerados os associados, no entanto os motivos que podem ser excluídos ou mesmo redirecionados sem seguir uma cronologia temporal, mas que o percurso continua inalterado como o caso dos acontecimentos são considerados os motivos livres.

Esses motivos livres podem caracterizar a trama romanceada mirandiana, analisada pela via histórica e ficcionalizada. Assim, é preciso conhecer os aspectos da obra pela narrativa que extrapola o discurso historial. Por essa razão, segue-se esta análise na busca de teorias que a embasem.

1.2 Narrativa Historial

Outro fator importante no romance em análise é o ato de transfigurar o passado como tempo proposto, percebido pela conjunção do seu labor artístico que se expande para a amplitude do contemporâneo, mesmo que seu objeto tenha se solidificado em tempo pretérito.

Com isso, afirma-se que a autora investigou os fatos históricos e as referências das poesias gregorianas. Nessa atividade criativa, o passado não existe por si só e se torna fato histórico ou artístico por meio da linguagem, percebida e analisada no romance de Miranda (1990). Tem-se aí o passado reconstruído e imbricado como fato que ganha vida pela força do verbo.

A romancista se vale de aspectos históricos demarcadores de um espaço que sua escrita revisita e traduz nos moldes da recriação, utilizando estilos e recursos linguísticos próprios. Além disso, há uma base precursora na criação do

romance, que reúne não apenas o processo historiográfico, mas agrega esteticamente o teor político da época revisitada, a poética da ironia e o caráter controverso do personagem, objeto de imitação, conforme se observa:

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 adiante de uma enseada larga e limpa que lhe deu o nome: Bahia. [...] ainda se viam resquícios dos danos causados pelas guerras contra os holandeses, desde quase sessenta anos antes. Ruínas de casas incendiadas, roqueiras abandonadas, o esqueleto de uma nau na praia. Em lugares mais ermos podiam-se encontrar, cobertos pelo mato, estrepes de ferro de quatro pontas. Perto da porta do Carmo havia, ainda, covas profundas e altos baluartes que tinham servido de trincheira. (MIRANDA, 1990, p. 11).

A ilustração em forma de linguagem do fragmento extraído do romance faz entender que o processo criativo de Miranda (1990) se apresenta pela conjunção entre pesquisa biográfica e historiográfica, havendo um paralelo entre ficção e história, fato que proporciona à narrativa uma aparência da verdade camuflada por meio de uma estória ficcional.

Assim, história e ficção se condicionam e os traços de pura realidade estão presentes nas cenas narradas no romance, pois as imagens ilustradas pela voz narradora apresentam características muito fortes da região apresentada em *Boca do Inferno*, como visto no trecho:

Numa suave região cortada por rios límpidos, de céu sempre azul, terras férteis, florestas de árvores frondosas, a cidade parecia ser a imagem do Paraíso. Era, no entanto, onde os demônios aliciavam almas para provar o Inferno. (MIRANDA, 1990, p. 12).

O momento histórico, quando se apoia na caracterização da cidade pela qual o signo transita na narrativa, apresenta uma forma poética, fomentando o discurso mirandiano, e ainda destaca algumas intertextualidades personificadas por intermédio das imagens imbricadas ao pensamento de Gregório de Matos/ícone literário. O fragmento a seguir materializa a estética da metaficção em análise:

Esta cidade acabou-se”, pensou Gregório de Matos, olhando pela janela do sobrado no terreiro de Jesus. “Não é mais a Bahia. Antigamente havia muito respeito. Hoje, até dentro da praça, nas barbas da infantaria, nas bochechas dos granachas, na frente da força fazem assaltos à vista. Veio à sua mente a figura de Gôngora y Argote, o poeta espanhol que tanto admirava vestidos como nos retratos em seu hábito eclesiástico de capelão do rei: o rosto longo e duro, o queixo partido ao meio, as têmporas rapadas até detrás das orelhas. Gôngora tinha-se ordenado sacerdote aos cinquenta e seis anos. Usava um anel de rubi no dedo anular da mão esquerda, que todos beijavam. Gregório de Matos queria, como o poeta espanhol, escrever

coisas que não fossem vulgares, alcançar o culteranismo. Saberá escrever assim? Sentia dentro de si um abismo. Se ali caísse, aonde o levaria? Não estivera Gôngora tentando unir a alma elevada do homem à terra e seus sofrimentos carnis? Gregório de Matos estava no lado escuro do mundo, comendo a parte podre do banquete. Sobre o que poderia falar? *Goza, goza el color, da luz, el oro*. Teria sido bom para Gregório se tivesse nascido na Espanha? Teria sido diferente? “Ah, Gregório”, pensou o poeta, “por que em *culis mundi* te meteste? (MIRANDA, 1990, p.13).

Em consequência disso, Miranda (1990) transcria a realidade, representando momentos advindos do processo histórico de Gregório de Matos como pessoa/poeta, no momento em que cita “Gôngora y Argote”¹⁵ dentro do romance.

Por essa razão, analisa-se a seguir um fragmento do romance ocorrido durante uma cena em que os personagens Gregório de Matos e Padre Antônio Vieira dialogam sobre possíveis poemas, os quais poderiam ser impressos e publicados.

No entremeio desse diálogo, Gôngora y Argote é citado. Gregório alimentava-se de poetas dramaturgos do período barroco e a voz narradora, ao propor o uso desse, conseguia dar aos leitores a consciência da realidade, mesmo que amalgamada a traços fictícios. Assim:

“Do que se trata?”, disse Gregório de Matos. “Nada me tem feito fortuna, ultimamente.” “Algo que eu sempre quis: desejo imprimir seus poemas, um belo livro, tudo do melhor. Sabe que tenho uma casa de impressão em Amsterdã. Pode recompilar seus originais e os mandaremos com Gaspar para a Holanda, junto com os de Bernardo Ravasco. Lá, os estamparão num belo trabalho.” Gregório de Matos, para decepção do rabino, não pareceu se alegrar com a oferta. “Não tenho sequer um escrito guardado”, disse o poeta. “Os que se têm por aqui me são totalmente alheios e supostos, na substância cheios de infinitos erros, trocados, diminuídos ou acrescentados, corruptíssimos, como diria padre Vieira.” “Poderíamos fazer uma lista com os poemas corretos ou emendados e em tudo conformes com os seus originais.” “São todos, ou a maior parte, inconvenientes para impressão. Servem mais para a boca do povo do que para os olhos diligentes dos eruditos. Não compete publicá-los”, disse Gregório de Matos. Ser formado em cânones e habilitado *de genere* para a leitura de bacharel não o satisfazia. Jovem, entregara-se à poesia, cheio de sonhos clássicos; com o tempo, passara a escrever apenas por um sentimento compulsório. Seus ouvidos eram somente razoáveis, para tornar-se algo que gostaria muito de ser: músico. Seu irmão Eusébio sempre fora melhor na viola e na composição. Gregório de Matos compunha canções por divertimento. As poesias líricas que escrevia lhe pareciam muito abaixo da de Gôngora y Argote. E inúteis. [...] (MIRANDA, 1990, p. 204).

Na trama, os acontecimentos são organizados e sistematizados pela mimetização da realidade, por intermédio da transfiguração da ideia de veracidade

¹⁵ Luis de Gôngora y Lopes (1561-1627), conhecido como Gôngora y Argote, foi um religioso, poeta e dramaturgo castelhano, um dos expoentes da literatura barroca do Siglo de Oro. (WIKIPÉDIA, 2018).

dos fatos, com o uso de citações que organizam os eventos e norteiam visualmente o real, mas que fazem parte desse processo de criação/ficção mimetizados, assim como na cena, caracterizando o local preciso dos pontos de referência existentes na cidade no romance.

A exemplo disso, Miranda (1990) organizou momentos históricos biografados numa ordem de sucessão dos fatos e acontecimentos em que o enredo tende a traçar a verossimilhança, proporcionando um tom diferencial na trama, por meio das vias do discurso ficcional, manifestado por intermédio de fragmentos estilizados.

O fragmento a seguir expõe as características do personagem de maneira tão real que faz o leitor pensar serem descrições fidedignas, assim como foram expostas as características do personagem que assume papel de governador na trama, este utiliza uma peça de metal no lugar de seu braço que foi decepado.

Antônio de Souza de Menezes, o braço de prata, entrou em seu palácio. Andava rigidamente, devido ao peso da peça de prata que usava no lugar do braço direito, perdido numa batalha em Pernambuco, na armada do conde da Torre, após uma refrega de quatro dias. O braço artificial que lhe dava a alcunha fora feito pelo famoso ourives do Porto, Adelino Moreira. Os dedos eram perfeitos; até mesmo as unhas e o desenho da pele nas articulações o minucioso artesão fizera. À rigidez do braço, que parecia irradiar-se pelo corpo todo de Antônio de Souza, somava-se a prístina dignidade das casas de Sarzedas e Alvito. (MIRANDA, 1990, p. 17).

Miranda (1990), por meio do simulacro, faz com que a ficção seja camuflada por intermédio de sua linguagem rebuscada. Negar a referencialidade acerca do mundo real, por meio da simulação linguística, faz entender que os gêneros historiográfico e romanesco se aproximam como construção da linguagem, tornando-se pontos-chave para esta análise.

Observe-se um exemplo do fragmento retirado do romance, o qual contém palavras e expressões idiomáticas históricas: “Alguns habitantes mais prósperos tomaram liteiras ou serpentinas. Quase não se viam carruagens, devido ao alcantilado das ruas que tornava o tráfego difícil” (MIRANDA, 1990, p. 17). As palavras “liteiras”, “serpentinas” e “alcantilado” atualmente não são de uso coloquial, como eram na época.

Ao tratar de textos ficcionais que se apoiam na temática histórica, ou seja, que relacionam literatura à historiografia, percebe-se que eles se moldam de forma perspicaz para dar movimento à trama, aludindo situações históricas num processo de representar a realidade pela simulação.

Essas obras apontam intrigas na trama e surgem de um determinado contexto sóciohistórico, configurando-se como romances que transformam em sua matéria o universo histórico, como parte integrante de sua estrutura, fazendo da realidade histórica um procedimento estético, assim como a cena do romance citada a seguir, que apresenta características que envolvem momentos sacros de um povo religioso da época e que exemplifica as atitudes durante os seus momentos de devoção espiritual.

Os fiéis que chegavam à igreja traziam rosários e devocionários. Antes de entrar, muitos faziam o sinal da cruz, sendo que algum deles, como observava Gregório de Matos, perseguinavam-se ao contrário do que ensinava o catecismo. Dentro da igreja, prosternavam-se com um leve tocar de joelho no chão, como se fossem um besteiro prestes a atirar. Enquanto aguardavam a missa, alguns admiravam os santos em seus nichos, outros preferiam ficar vendo o movimento das pessoas. Um homem cochilava sentado no muro, um grupo de jovens olhava duas belas negras que passavam com fardos à cabeça.

As mulheres que se dirigiam à igreja usavam brincos, mangas a volá, broches, saias de labirintos. Com essas alfaias iam caminhando ao som do repicar dos sinos do Carmo, São Bento, colégio ou São Francisco. Muitos comentavam que as mulheres iam à missa para maldizer seus maridos, ou amantes, ou talvez cair em erros indignos.

A porta da igreja estava repleta de miseráveis e loucos. Com tanta riqueza, havia grande pobreza e muita gente morria de fome. (MIRANDA, 1990, p. 14-15).

Miranda (1990) deixa transparecer como ocorriam certas situações da época apontada no romance, pelo ato da transfiguração criativa para dentro do romance, como que em um processo centrípeto, em que vestimentas, ações, entre outras situações bem triviais da época, são descritas mimeticamente.

Em relação a esse processo, quando se trata do passado e da forma como se divide o período da epopeia, apoia-se na teoria de Bakhtin (2010), que leva a compreender que essas divisões nos romances aludem a tais traços verossímeis e que permitem presenciar características marcantes da época, lançando informações do passado, não remodelando para o romance, mas recriando ações características, traços que aludem o processo da tradução criativa, assim explicado:

Do ponto de vista de nosso problema, a epopeia, como um gênero determinado, se caracteriza por três traços constitutivos: 1. O passado nacional épico, o “passado absoluto”, segundo a terminologia de Goethe e de Schiller, serve como objeto da epopeia; 2. A lenda nacional (e não a experiência pessoal transformada à base da pura invenção) atua como fonte da epopeia; 3. O mundo épico é isolado da contemporaneidade, isto é, do tempo do escritor (do autor e dos seus ouvintes), pela distância épica absoluta. Detenhamo-nos detalhadamente em cada um destes traços constitutivos da epopeia. O mundo da epopeia é o passado heroico nacional, é o mundo das “origens” e dos “fastígios” da história nacional, o

mundo dos pais e ancestrais, o mundo dos “primeiros” e dos “melhores”. Não é o caso de se saber o modo pelo qual o passado se apresenta como conteúdo da epopeia. A referência e a participação do mundo representado no passado é o traço constitutivo formal do gênero épico. A epopeia jamais foi um poema sobre o presente, sobre o seu tempo (ela atua somente para os descendentes como um poema sobre o passado). A epopeia, como gênero definido e notório, desde o seu início foi um poema sobre passado, e a orientação do autor (ou seja, a diretiva do articulador do discurso épico), a qual é imanente e constitutiva da epopeia, é a orientação de uma pessoa que fala sobre o passado inacessível, a disposição devolva de um descendente. O discurso épico, por seu estilo, tom e caráter imagético, está infinitamente longe do discurso de um contemporâneo que fala sobre um contemporâneo aos seus contemporâneos [...] (BAKHTIN, 2010, p. 405).

Em razão disso, o romance *Boca do Inferno* segue uma linha de traços pertencentes à epopeia, e nele o passado nacional é bastante característico. O discurso e a linguagem de Miranda (1990) não apenas traçam e transladam pela inventividade, em outras situações fora da epopeia, mas buscam dar forma, valendo-se do mundo épico, distante e absoluto, sem movimentá-lo, apresentando características e traços de ícones da literatura como fontes de inspiração e referência. A ficção é completa quando palavras, expressões e até falácias da época são emolduradas (como “guarda de infantes”, “cavaleiros”, “albardeiros”, “correões” e “archotes”), dispostas dentro do romance pelas vozes dos personagens.

O personagem da trama, Gregório de Matos, como figura viva e como ser da análise, teve um passado lendário e heroico real. Por isso, Miranda (1990) utiliza sua poética pelo viés do passado e como signo verbal e irreal, descrevendo o verdadeiro momento da epopeia, mas pela luz do contemporâneo, o qual dá vida à trama com momentos que não podem ser revividos, mas recriados pela revisitação.

Além disso, Miranda (1990) transita por meio das vozes dos personagens que transfiguram falas épicas, vestimentas caracterizadas e diálogos que fomentam o passado e que de certo modo camuflam o contemporâneo por intermédio de um jogo linguístico e imagético. A seguir:

Nas mãos de populares corria a sátira de Gregório de Matos: “Quem sobe ao alto lugar que não merece, homem sobe, asno vai, burro aparece, que o subir é desgraça muitas vezes. A fortunilha, autora de entremezes, transpõe um burro herói, que indigno aparece: desanda a roda, e logo homem aparece que é discreta fortuna em seus revezes. Homem eu sei que foi vossenhoria, quando pisava da fortuna a roda; burro foi ao subir tão alto clima. Pois, alto! Vá descendo onde jazia, verá quanto melhor se lhe acomoda ser homem embaixo do que burro em cima”. (MIRANDA, 1990, p. 312).

Miranda (1990), por intermédio das vozes dos personagens, que vivem momentos satirizados de uma época dominada pela política, na qual o personagem Gregório de Matos se mostra inconformado com tal situação, poetiza toda a obra

pela sátira de forma bem rebuscada no romance. Com base na teoria de Bakhtin (2010), entende-se melhor o funcionamento da transição do mundo épico para o romanesco pelas sutilezas da satirização das ações, orientando que os personagens têm papel fundamental nesse processo:

[...] imanentes ao gênero épico, situam-se na mesma época e no mesmo nível de valores (hierárquicos), mas o mundo representativo dos personagens situa-se em um nível de valores e tempos totalmente diferente e inacessível. Representar um evento em um único nível axiológico e temporal com o seu próprio e com o dos seus contemporâneos (e, por conseguinte, na base de uma experiência pessoal ou de ficção) – significa fazer uma mudança radical, passar do mundo épico para o romanesco. (BAKHTIN, 2010, p. 406).

Bakhtin (2010) ressalta que, no momento em que o passado épico é traduzido no romance, ele acaba ascendendo à luz do contemporâneo, e que não se permitiu, por vias da trama, mesmo que apresentada de forma atual, a destituição do momento épico. Assim, a voz narradora fez essa transição de passado para atualidade, com a intenção de promover a continuidade da ação, o que demonstra esse viés estilístico no romance *Boca do Inferno*.

Para Adorno (1970, p. 14), “a perspectiva hegeliana de uma possível morte da arte é conforme ao seu ter estado em devir¹⁶”. Há uma necessidade de o passado coexistir nos romances contemporâneos, porém é imprescindível ligá-lo ao presente. Desse modo, pode-se trazer certa familiaridade com a atualidade, tornando o conteúdo verbal entendível por vezes, de modo que sua veracidade em signo verbal e imagético seja propício ao passado épico dotado de certezas absolutas e concretas atuais.

Além disso, Bakhtin (2010) expõe claramente o trabalho de alguns autores que buscam o conteúdo do passado épico absoluto, mas que o transladam para a forma discursiva contemporânea. Os dialetos e as ações presentes deixam de ter como enfoque característico o romance para dar lugar à epopeia, materializados, porém, na modernidade.

O romance *Boca do Inferno* foi escrito em uma linguagem de cunho contemporâneo, no intuito de familiarizar o leitor com uma linguagem plausível e compreensível, porém todas as características são pertencentes ao passado, não

¹⁶ Para Deleuze e Guattari (1997), devir é o princípio de proximidade ou de aproximação de algo e indica um tipo de ramificação de si. São possíveis caminhos, rizomas. Um ponto de partida que terá uma interação desdobrada, transformada na relação com a sua própria capacidade de interação na sua própria zona.

havendo reinvenção, nem estilização fora da epopeia, assim como demonstra o fragmento a seguir, que expõe a escravidão como modo de vida no romance.

Estavam acordados os bodes velhos, os cães vadios. Tilintavam sinetas nos pescoços de alguns animais. O som de uma viola chegava longínquo. Uma voz cantava: “Banguê, que será de ti”. A vegetação parecia feita de um pano negro e macio. [...] Com um intenso sentimento de perda, Gregório de Matos foi em direção à praia, onde um escravo tangia viola e cantava. [...] (MIRANDA, 1990, p. 312).

Palavras e expressões no romance, como o fragmento exposto, traçam o período passado, no qual a língua narrada é conservada em seu aspecto atual, tomando a atualidade como ponto de partida e centro de interpretação e de apreciação literária e ideológica desse momento pretérito.

Um exemplo de ficção condensada com a realidade e contada pelos livros como obra de arte é a *Ciropédia*¹⁷, que expõe, de maneira salutar, que muitas das histórias contadas sobre Ciro têm viés de pura ficção, embelezadas por seus cortesãos persas, da mesma maneira que se tornou base para o texto de Xenofonte. O histórico realmente existiu e, antes de ser tomado pela base sociológica do discurso, ou mesmo da linguagem, só se tornou evidente após a ocorrência dessa transição.

Em vista dos argumentos apresentados, o discurso recupera e reconstrói os acontecimentos passados para lhes dar um sentido e uma forma, conforme afirma Hutcheon (1991, p. 122), “não nos ‘acontecimentos em si’, mas na linguagem que os recuperou como forma e base poetizada e nos fatos históricos presentes”.

A ficção, portanto, ainda que tome por representação a temática histórica, não perde o estatuto ficcional, assim como não se confunde com o discurso historiográfico passado.

1.3 Discurso Narrativo e Ironia

O discurso narrativo mirandiano, em *Boca do Inferno*, tem suas bases apoiadas também no modo paradidático, o que revela a dimensão irônica de Gregório de Matos/personagem, mesmo reinterpretado. O romance, como um

¹⁷ No essencial, a *Ciropédia* é "um romance político, que descreve a educação do líder ideal, educado para reinar como um déspota benevolente sobre os seus súbditos, que o admiram". (XENOFONTE, 1914 apud WIKIPÉDIA, 2018).

gênero aberto, caracterizado por dificuldades particulares de se ajustar a outros gêneros, condiciona-se pela singularidade do próprio objeto, que se depreende nesse gênero e se constitui pela luz da história, uma vez que, como diz Bakhtin (2010):

[...] se acomoda mal com os outros gêneros. E não se pode falar de uma harmonia possível, baseada sobre uma limitação e substituição recíprocas. O romance, a paródia e os outros gêneros (justamente como gêneros), revela o convencionalismo das suas formas e da linguagem, elimina alguns gêneros, e integra outros à sua construção particular, reinterpretando-os e dando-lhes um outro tom. (BAKHTIN, 2010, p. 399).

Muito se tem discutido que as tramas romanceadas invadiram outros gêneros e muitos destes se adaptaram principalmente à paródia, como o caso do romance *Boca do Inferno*, o qual implica essa natureza de narrativa, com uma linguagem mais livre e solta, renovando-se pela forma narracional adotada e pelas características pertencentes a uma insubordinação crítica cômica.

A estória romanesca e a sátira seriam, aparentemente, menos *mutuamente exclusivos* de pôr em enredo os processos da realidade. A noção mesma de sátira romanesca representa uma contradição. Posso legitimamente imaginar uma estória romanesca satírica, mas o que eu entenderia por essa expressão seria uma forma de representação destinada a expor, de um ponto de vista irônico, a fatuidade de uma concepção romanesca do mundo. (WHITE, 1994, p. 25).

A respeito disso, o processo discursivo mirandiano se deleita na concepção da paródia romanesca, uma vez que traduz a essência gregoriana pertencente à estilística totalmente satírica. Bakhtin (2010) fala dos elementos da autoparodização: “[...] o romance introduz uma problemática, um inacabamento semântico específico e o contato vivo com o inacabado, com a época que está se fazendo” (BAKHTIN, 2010, p. 397).

Esse inacabamento semântico pode ser a luz para o entendimento em relação às nuances do romance, pois a efetivação da voz narradora, por intermédio do uso da sagacidade e da busca da referencialidade irônica, pertence à poética gregoriana e transita livremente pela linguagem discursiva mirandiana.

No fragmento a seguir, há uma dialogização da voz narradora, a qual descreve o personagem Gregório de Matos, que, pelas vias do discurso poético, ironicamente alude pelas características peculiares ao signo “mulher”:

[...] sentia-se atraído por todas as mulheres. Encantava-se com qualquer gesto, qualquer rufar de saia, detalhes mínimos. Mesmo as feias tinham para ele um encanto qualquer: uma orelha benfeita, um par de tornozelos sólidos, unhas saudáveis, cabelos abundantes, uma boa estrutura óssea, batatas das pernas grossas, nádegas redondas e fartas, um ar sonhador, timidez, brilho de inteligência ou um nariz que lembrasse uma jovem da dinastia lágida. Como ele gostava de dizer: “São feias; mas são mulheres”. (MIRANDA, 1990, p. 86).

O romance foi esboçado pela sátira, com momentos inusitados e cômicos, por intermédio das vozes dos personagens e da narradora, que fazem os signos poéticos articularem-se, dando forma e aparência gregoriana à obra.

Em alguns momentos, observa-se um modo irônico de falar da política da época, fomentado por quase todos os discursos e diálogos na narrativa, possivelmente com intenção de ridicularizar os traços políticos da época revisitada. Assim, também por fazer parte dos textos gregorianos, a autora estabelece esse perfil em *Boca do Inferno*. Com base na teoria de Bakhtin (2010):

O plano da representação cômica (satírica) é um plano específico, tanto em relação ao tempo, como também ao espaço. O papel da memória aqui é mínimo; não há nada para a memória e para a lenda a fazer no mundo cômico; ridicularizar-se para esquecer. Esta é a zona do contato familiar e tosco: o riso – a invectiva – a descompostura. Na verdade, trata-se de uma dessacralização, isto é, exatamente a retirada do objeto do plano distante, a destruição da distância épica e de qualquer plano longínquo em geral. Neste plano (o plano do riso), pode-se contornar o objeto por todo o lado de maneira irreverente; e mais, o dorso, a parte posterior do objeto (e do mesmo modo, as suas entranhas, que não podem mostrar) adquirem um sentido particular neste plano. O objeto é quebrado, desnudado (o seu arranjo hierárquico é retirado): despido ele é ridículo, como também é ridícula a sua roupa “vazia”, retirada e separada da sua pessoa. [...] (BAKHTIN, 2010, p. 414).

Conforme explicado, o romance *Boca do Inferno* introduz situações que buscam a ironia entre as cenas e os diálogos dos personagens. A trama narra uma guerra política descrita e recriada de forma sarcástica, transfigurando uma terra sem leis, na qual os governantes são anti-heróis; e os combatentes, heróis. No desenrolar da trama, surge, então, como personagem/ícone literário Gregório de Matos, o personagem que dá vida à forma poética, mas que apadrinha a paródia como processo constitutivo do romance, dando forma a ele. Assim, no interior do romance, observam-se momentos cômicos e descontraídos que são apreciados por palavras, frases, comentários, diálogos e todo processo de reescritura que retoma a essência gregoriana, com finalidade de ressaltá-lo.

É indiscutível que essa poética denominada por nós como mirandiana intenta desmembrar, desarticular, quebrar, estilhaçar e depois unir os signos:

objetos, palavras, diálogos e personagens, nessa dinâmica que descreve características da paródia. Estas tendem a se estabelecer pelos extremos verbais, prevalecendo cada vez mais pelo ato da tradução criativa de outrem: “Para subsistir no meio dos aspectos mais extremos e sombrios da realidade, as obras de arte, que não querem vender-se como consolações deviam tornar-se semelhantes a eles. [...]” (ADORNO, 1970, p. 53).

O sarcasmo ocorre para dar brilho ao escuro, por meio de um jogo de antíteses que caracteriza a estética barroca. Portanto, mascarar o sombrio pela densidade da luz envolve o pensamento das personagens, assim como na cena em questão do romance, quando a personagem Maria Berco aparece num encontro com personagem Gregório de Matos.

Em tal cena, analisam-se as vestes da personagem Maria Berco (transparente e negro), o horário do encontro (o cair da noite), os personagens (que observavam uma santa e manifestavam, pela voz narradora, pensamentos de possuir o corpo um do outro) e o local da cena (um templo).

Todas essas características se apresentam com muita ênfase e precisão da *imagerie*, mas se contradizem, pois, ao mesmo tempo em que se é negro se é transparente, ao mesmo tempo em que os pensamentos são impuros eles estão em um lugar sagrado diante de uma imagem pura de uma santa. Essa antítese que ocorre na cena em questão se depreende na sagacidade poética mirandiana subtraída da essência gregoriana.

[...] Um vulto aproximava-se, uma mulher coberta com um véu negro transparente.

“Pensei que não viésseis”, disse Maria Berco.

Ele ficou um instante paralisado, olhando-a com um ar incrédulo. Depois, recuperando-se, disse: “Falto nos promettimentos, e sou pontual nos desgostos. Mas estava morto por vos ver”.

“Não tem importância. Eu às vezes não durmo a noite inteira.”

[...]

Sentaram-se lado a lado e ficaram alguns instantes em silêncio, olhando a imagem da santa. Gregório de Matos queria dizer alguma coisa. Sentia vontade de deitá-la sobre o banco e possuí-la ali mesmo, na obscuridade.

“Eu gosto da noite, mais do que do dia”, ela disse. (MIRANDA, 1990, p. 301).

A partir da análise da teoria de Bakhtin (2010), compreende-se melhor as características que descrevem os moldes textuais de um romance que se articula pela sátira. Embora os diálogos narrados sejam fixos e apresentem um emolduramento aparente, são prosaicos, com estilos e dialetos de caráter

contestador, humorístico. Esse tipo de gênero literário se torna irreverente pela combinação perfeita do cômico sepulcral com a ironia. *Boca do Inferno* é, pois, um exemplo desse sistema de signos verbais discursivos, apresentados por vezes pela antítese.

Para compreender melhor essa metamorfose sígnica linguística, apoia-se na teoria bakhtiniana:

É característico ainda mais o diálogo narrado, emoldurado por uma narração dialógica e canônica para este gênero; a característica é a vizinhança [...] da linguagem desse gênero com a linguagem coloquial popular; e é extremamente característico que estes diálogos tenham revelado a prosa ática e que eles estejam ligados à renovação fundamental da prosa literária e prosaica, por meio da substituição das línguas; característico, ainda, é que este gênero seja ao mesmo tempo um sistema bastante complexo de estilos, e mesmo de dialetos, que o penetram como modelos de linguagens e de estilos, com diferentes graus de periodicidade [...] é a combinação do cômico, da ironia socrática e de todos os sistemas de rebaixamento socráticos, com uma investigação séria, elevada e pela primeira vez livre do mundo, do homem e do pensamento humano [...]. (BAKHTIN, 2010, p. 415-416).

Os diálogos, as cenas, as imagens – todos os signos aglomerados dão forma e base à narrativa e resgatam um personagem épico e sua obra, materializados no romance em análise pela sinuosidade do processo transcriador mirandiano.

Por isso tudo, a autora propõe às vozes dos personagens uma forma de diálogo por vezes sórdido, transfigurando o perfil estético gregoriano que parece plainar pelo discurso. Dessa maneira, a comédia prosaica é representada no romance *Boca do Inferno*.

2. PROCESSO FICCIONAL E HISTÓRICO-CULTURAL

O historiador consciente [...] renuncia a desfiar entre os dedos os acontecimentos, como as contas de um rosário. Ele capta a configuração, em que sua própria época entrou em contato com uma época anterior, perfeitamente determinada. Com isso, ele funda um conceito do presente como um "agora" no qual se infiltraram estilhaços do messiânico.

(Walter Benjamin)

Neste capítulo, analisa-se a metaficção historiográfica no objeto de pesquisa, buscando compreender, pelo discurso empregado em *Boca do Inferno*, a possibilidade de que a metaficção da história tenha sido a base para dar forma à trama romanesca, posicionando dados historiográficos no desenrolar do romance. *Boca do Inferno* é um romance com traços ficcionais, porém histórico-narrativos. Após uma leitura primária, nota-se que na narrativa permeia a conjunção do discurso histórico/ficcional para o objeto.

No primeiro capítulo, estudou-se a narrativa como processo advindo da bricolagem no romance e a atribuição que Miranda faz a si mesma dos extratos de um *bricoleur*, o que proporcionou vida à trama narrada ao centralizar-se na consciência do sujeito objeto. Na narrativa mirandiana, Gregório, como ser real, é traduzido desde o período barroco, e firmado pela sua poética com características próprias de nuances históricas enxertadas ao longo do romance, com intenção de dar tom real à obra.

Tendo em vista o que foi observado a respeito da narrativa em análise, o processo discursivo advindo da história de maneira recriada tende a estabelecer um universo ficcional impregnado de imaginação e fantasia.

O fragmento do romance, a seguir, mostra que a narrativa se apropria dessa imaginação fantasiada quando condiciona a religiosidade, o que demonstra uma arte sacra e remete aos leitores a homologia de que de dia Deus é presente para libertar o povo dos pecados carnis e de noite o diabo e seus vigilantes distorcem todo o contexto religioso e trazem à tona os desejos da carne.

Diante disso, nota-se esse fantasiar sígnico pelas nuances dos semas empregados na cena, em que Deus e diabo se entrelaçam pela mudança de horário, tornando os homens suscetíveis.

O sexo com prostitutas, assim como as ciladas de inimigos, eram atividades associadas às sombras da noite, quando Deus e seus vigilantes se recolhiam e o Diabo andava à solta, as armas e os falos se erguiam em

nome do prazer ou da destruição, que muitas vezes estavam ligados num mesmo intento. Os furtos, passatempo da cidade, também ocorriam à noite. De dia as missas se sucediam interminavelmente, às quais o povo comparecia para expiar suas culpas e assim poder cometer novos pecados: concubinatos, incestos, jogatinas, nudez despudorada, bebedeiras, prevaricações, raptos, defloramentos, poligamia, roubos, desacatos, adultério, preguiça, paganismo, sodomia, glotonaria. (MIRANDA, 1990, pp. 21-22).

No excerto, a autora descreve a cidade também pela noção noturna, o que evidencia um texto descritivo-argumentativo que expõe a camada considerada baixa, diante da época estabelecida na trama, trazendo o signo “diabo” como elemento metafórico.

Com isso, acerca do processo criativo mirandiano, sobre o posicionamento da linguagem empregada e a manifestação dos símbolos (objetos históricos), afirma-se que o signo é abstração e isso não permite a prisão do espírito. Por essa razão, há a necessidade de dar novo signo a ele, de modo que se presencia, em *Boca do Inferno*, essa representação da memória que se ascende e representa novo invólucro, ascendido pela metaficção historiográfica.

Para Langer (1971),

O poder da abstração do símbolo manifesta-se no pensamento discursivo e na função comunicativa da linguagem. E quando a última é o modelo, as propriedades dos símbolos tornam-se: a função de referência, isto é, a direção do interesse do usuário a alguma coisa além do símbolo, e o caráter convencional da conexão entre símbolo e objeto por ele referido. Esta caracterização do símbolo mostra-se suficiente para qualquer uso literal da linguagem, bem como aos propósitos da ciência. No entanto, a ênfase exclusiva no aspecto comunicativo da linguagem conduz à concepção de que a comunicação é a função originária da linguagem, bem como de toda simbolização. No entanto, esse uso predominante da comunicação faz esquecer um outro aspecto do símbolo, menos óbvio, mas igualmente importante, que é a “formulação da experiência”, pelo processo de simbolização. Seja na linguagem, no mito, ou na arte, há o mesmo impulso de formulação simbólica, embora sejam diferentes quanto à forma e função. É assim que, no interior do simbólico, o domínio verbal apresenta-se como “forma discursiva” e a arte enquanto “forma apresentativa”. Enquanto a primeira apresenta a alternativa de ser verdadeira ou falsa, a segunda caracteriza-se como expressiva. (LANGER, 1971, p. 254).

Levando-se em consideração a teoria de Langer (1971), o processo construtivo se dá quando o signo, como ser pesquisado, passa por um processo de reescritura. Com isso, entende-se que quando o objeto é pesquisado e logo reformulado por uma nova camada, torna-se outro, mas com características do

anterior. Por intermédio da transcrição, ele se torna um objeto não ente¹⁸ de seu criador, como uma nova invenção, justificando os aspectos de uma tradução criativa.

Nesse contexto, cita-se o fragmento em que Gregório de Matos apresenta-se como uma entidade migrante. Nesse contexto, ele é apresentado como condição de um personagem de ficção *versus* pessoa histórica, no processo de abandonar o signo cristalizado como espírito, apoderando-se de um outro signo verbal na narrativa mirandiana. Esse procedimento se dá pela realização que materializa a trama pela amplitude do contemporâneo e representa o ápice da memória. Observe-se: “[...] Gregório de Matos foi informado sobre a morte do Alcaide. Sofria ao ver os maus modos de obrar da governança, [...] Pegou sua pena e começou a anotar” (MIRANDA, 1990, p. 33).

Assim, é possível se infiltrar na intimidade da pessoa histórica, aproximando-se dela, mas não em sua manifestação linear simbólica, e sim na forma sinuosa estilhaçada pelo processo discursivo da obra. Diante disso, o espírito gregoriano se representa como um novo processo imagético na narrativa. Exemplifica-se, também pelo fragmento do romance, o momento em que os personagens de *Boca do Inferno* se refugiaram na escola de jesuítas após terem cometido crime contra o assessor do governador.

Gregório de Matos estudara com os jesuítas no Brasil. Recebera instrução humanística geral e fora aprovado com louvor. Lera Horácio, Cícero, Ovídeo, Virgílio, padre Cipriano Soares. Sabia latim, gramática e até um pouco de grego. Já tinha mesmo cometido seus primeiros versos nas sabatinas, para horror e pasmo de seu pai. (MIRANDA, 1990, p. 85).

Dado o exposto, compreende-se que o romance se compõe na soma das relações enunciativas ficcionais internas e dos enunciados históricos externos e que a incorporação dos diálogos apresentados de possíveis documentos e depoimentos foram transfigurados pelo exercício discursivo mirandiano, projetando a metaficção pela história.

Logo, no decorrer da leitura e da análise da estrutura narracional da trama, percebe-se que a autora transita como leitora de sua própria obra e por isso se qualifica como leitora/pesquisadora de *Boca do Inferno*. Ela se orienta pelo viés do questionamento do irreal pela dimensão do historiográfico fragmentado, mas a ganhar forma no romance. Diante disso, observa-se a seguinte citação:

¹⁸ Segundo Adorno (1970), o não ente é mediatizado por meio de fragmentos do ente (ser real), de uma possibilidade de existência pelos vestígios da realidade, que se afirmam para a obra de arte. Somente mediante o ente é que a arte se transcende em não ente.

Ao entrar para o colégio dos jesuítas, Gregório de Matos já se interessara pelas mulheres. [...] Gregório de Matos lia-os com grande esforço, pois eram quase todos em latim, francês ou italiano. [...] Gregório de Matos tinha catorze anos e viajava sozinho (MIRANDA, 1990, p. 85-87).

A autora recria pela mimese as peculiaridades reais de Gregório de Matos, traduzindo-o para o romance, pelos fatos documentados historicamente. Percebe-se que eles se condicionaram de pormenores que justificaram, ou, no mínimo, deram um encaminhamento possível para a realização prosaica da trama.

Pela observação dos aspectos na trama *Boca do Inferno*, os relatos históricos não estão revestidos e totalmente permeados de ficção, uma vez que os discursos não fogem da realidade e acabam por atingir os meandros do fluxo histórico, de forma que o grau de verossimilhança parece ser superior à ficção, mesmo que ocorra a utilização do recurso da projeção imaginativa, com intuito de dar uma forma peculiar a cada cena em questão.

Nessa projeção imaginativa, tornam-se imperceptíveis, pela amarração dos fatos, os limites entre o que é pesquisado em documentos históricos e o que é ficcionalizado. Para que esse processo se efetivasse a contento, foi preciso reorganizar a representação dada pela mimese, buscando pela conjunção que entrelaçou personalidades históricas e características pertencentes ao momento passado.

Nesse sentido, a urdidura do romance *Boca do Inferno* realiza essa viagem pelos caminhos da subjetividade, traduzindo toda a realidade envolvida em fatos e personagens narrados. Buscou-se, pois, compreensão em Adorno (1970), uma vez que:

A arte autêntica do passado, que hoje tem de se ocultar, não é assim determinada. As grandes obras esperam algo do seu conteúdo de verdade, não se esvanecem com o sentido metafísico, por pouco que ele se possa fixar; é por seu intermédio que elas permanecem eloquentes. A uma humanidade libertada deveria caber a herança da sua pré-história, uma vez expiada. O que outrora foi verdadeiro numa obra de arte e foi desmentido pelo curso da história, só pode de novo vir à luz quando se modificarem as condições em virtude das quais aquela verdade foi liquidada: tão profunda é, no plano estético, a penetração recíproca do conteúdo de verdade e da história. A realidade reconciliada e a verdade restituída do passado deveriam convergir. O que, na arte do passado é ainda experienciável e se pode atingir pela interpretação são como que uma diretriz para tal estado. Nada garante que ela seja realmente recompensada. (ADORNO, 1970, p. 54-55).

Assim, Miranda (1990) palmilha o romance previsto como histórico, recorrendo por vezes ao discurso historiográfico, revendo a história sob pontos de

vista diversos e considerando certas análises sobre o personagem ficcionalizado, especulando à trama uma alusão histórica pelo interstício simbólico e metafórico no discurso.

Sendo assim, Miranda (1990) realizou um resgate histórico, por intermédio de um exercício de releitura do passado, estabelecendo as figuras da tríade da literatura para a obra, como autora/crítica/leitora. Dessa forma, cita-se Barbosa (1986), que afirma:

Sendo assim, na medida em que a tradução é vista como produção de sentidos, envolvendo o processo de interpretação, a passagem de um código a outro, seja ele qual for, exige o exercício da crítica. [...] (BARBOSA, 1986, p. 157).

Também por vias de conhecimento da narrativa mirandiana, entende-se que *Boca do Inferno* possivelmente apresenta a figura do poeta Gregório de Matos como processo de recriação mimética, ou seja, não como cópia da realidade, mas como recriação pela sua essência poética. A princípio, é isso que separa e diferencia o Gregório de Matos ficcional do Gregório de Matos da historiografia. Para Hutcheon (1991, p. 141), “Tanto a escrita da história como a ficção partem da verossimilhança”.

De tal modo, essa obra metamorfoseia a história e os personagens históricos pela amplitude do ficcional, o que proporciona mais entendimento a respeito da metaficção historiográfica presente no romance *Boca do Inferno*.

2.1 Metaficção Historiográfica

Para a análise do processo de metaficção historiográfica em *Boca do Inferno*, buscaram-se teorias que oferecem bases fomentadoras, tais como as de Hutcheon (1991), e também outras que explicam sobre essa forma criativa que permeia o discurso pelo viés do historial e que se alimenta de fatos verídicos para a narrativa ficcional.

Desse modo, intenta-se aqui compreender as fronteiras entre a história e a ficção, de maneira revisitada e redesenhada pelos meandros da trama. Pela teoria de Hutcheon (1991), compreende-se que o processo criativo recriado dota-se de ficção pelos aspectos que camuflam a verdade histórica pelas entrelinhas de uma narração.

Nesse contexto, busca-se mais apropriação nessa análise a respeito do percurso discursivo por dentro do romance, analisando esse processo de transportar a essência histórica para as entrelinhas narracionais. Durante a trama narrativa, ocorre sinuosidade das características verbais, mascarando a história. Diante disso, esse processo é propício à metaficção historiográfica moldada pelo período da pós-modernidade, assim como instiga Hutcheon (1991) por essa condição teórica:

E esse é o resultado direto do impacto crítico mútuo exercido pelos aspectos historiográfico e metaficcional dos próprios textos. Essa associação consegue ironizar tanto a confiança (modernista) da metaficção na força imaginativa e nas estruturas fechadas e reflexivas da arte, como também seu oposto, a suposta correspondência da história entre narração e fato, entre palavra e coisa. Essa ironia crítica mútua funciona como uma forma de teorização autoconsciente internalizada que é tão paradoxal quanto qualquer teoria pós-moderna atual: ela inscreve, e depois debilita a autonomia da arte e a referencialidade da história, de uma maneira pela qual toma forma uma nova modalidade de questionamento/ conciliação. E, tanto na teoria como na prática (ou na teoria enquanto prática e na prática enquanto teoria), essa modalidade contraditória é o que quero chamar de pós-modernismo. (HUTCHEON, 1991, pp. 82/83).

O período do pós-modernismo confronta a natureza do conhecimento advindo do passado remoto, condicionado às características pertencentes aos caminhos que transitam pela apropriação do objeto sógnico, representado ao centro da narrativa numa condição que translada para a modernidade, resistindo à propositura da história referencial. Assim, Miranda (1990) traduz e recria a poética gregoriana pelos campos social e político, pois estes representam o metaficcional de si mesmo, que circunda a sua essência primária real, conforme se observa em: “São as aplicações explicativas e narrativas que a historiografia dá aos acontecimentos passados que constroem aquilo que se considera como fatos históricos” (HUTCHEON, 1991, p. 126).

Ou seja, a base aqui confrontada por Hutcheon (1991) é a verdade histórica como passado registrado, sendo necessário compreendê-lo, delimitá-lo e resgatá-lo, citando-o como um momento que existiu realmente. Indaga Hutcheon (1991, p. 126): “A questão é: como podemos conhecer esse passado na atualidade e o que podemos conhecer a seu respeito?”.

A metaficção explora o que já se viveu e o que se perpetuou por meio de uma atmosfera posicionada pela veracidade dos fatos, sendo delimitada como símbolo linguístico vivo. Segundo White (1995), as narrativas históricas dão sentido:

a conjuntos de acontecimentos passados, além e acima de qualquer compreensão que forneçam, recorrendo a supostas leis causais, mediante a exploração das similaridades metafóricas entre os conjuntos de acontecimentos reais e as estruturas convencionais das nossas ficções. Pela própria constituição de um conjunto de eventos com vistas a criar com eles uma estória compreensível, o historiador impõe a esses eventos o significado simbólico de uma estrutura de enredo compreensível. (WHITE, 1995, p. 108).

A respeito desse conjunto de acontecimentos descrito por White (1995), que ocorre dentro da obra, nota-se que esses têm caráter de entrecruzamento discursivo romanesco *versus* história, e, assim, se apresentam como base da trama em *Boca do Inferno*. Não é possível haver separação do processo histórico com a narrativa pertencente ao discurso que envolve características da epopeia.

Sendo assim, e pela amplitude dada ao discurso historial, entende-se a exatidão permitida pela consciência poética gregoriana, e, com isso, nota-se que a autora ousou por traços que trazem particularidades da época repostada, assim como no trecho a seguir, recortado pelas vozes dos personagens, os quais representam fases de uma arte religiosa: “[...] *Si quis non odit patrem suum, et matrem, et uxorem, et filios, et fratres et sorores, adhuc et animam suam, non potest meus esse discipulus*¹⁹ [...]” (MIRANDA, 1990, p.46). Pela tradução desse trecho, sabemos que se trata de uma passagem bíblica (LUCAS:26,27).

Por traços pertencentes ao processo da metaficção historiográfica, incita-se, a partir do discurso de Hutcheon (1991, p. 126/127):

Muitas vezes ela pode encenar a natureza problemática da relação entre a redação da história e a narrativização e, portanto, entre a redação da história e a ficcionalização, levantando assim, sobre o *status* cognitivo do conhecimento histórico, as mesmas questões enfrentadas pelos atuais filósofos da história. Qual é a natureza ontológica dos documentos históricos? Será que eles substituem o passado? [...]

É de fundamental importância dizer que a metaficção historiográfica tem por interesse negar os simples convencionalismos, demonstrando que apenas a inventividade deve existir nos romances atuais. No entanto, é necessário esquadriñar os substratos que distinguem entre fato histórico, noção historial e ficção.

Miranda (1990) realizou uma homologia pelos dois substratos, historial e ficcional, podendo-se observar, a partir daí, uma noção da verdade salpicada sobre a ficção, assim: “[...] esse tipo de ficção pós-moderna também recusa a rejeição do

¹⁹ Em latim, retirados do evangelho BÍBLIA (LUCAS 14: 26-27).

passado fora a obra, mas ao domínio da historiografia em nome da autonomia da arte. [...]” (HUTCHEON, 1991, p. 127).

Notam-se as características pertencentes a esse processo, uma vez que, por conter traços e moldes advindos da realidade e que estejam enfatizados pela ficção romanesca, permitem um prévio conhecimento da época transcrita, pois esse excerto afirma uma condição vivida pelos índios marcada pela história, reafirmada pelo discurso mirandiano.

Em quarenta anos foram mortos e destruídos, na costa e nos sertões, mais de dois milhões de índios e mais de quinhentas povoações como grandes cidades, como Vieira escrevera ao rei Afonso VI. Começava naquele ano a truculenta guerra dos Bárbaros, a mais sangrenta luta contra os índios, que resistiam à expropriação de suas terras. E dessas mortes e destruição, nunca se veria castigo. (MIRANDA, 1990, p. 49).

Em consequência disso, em *Boca do Inferno*, o passado está nas entrelinhas da narrativa, como forma discursiva, presente nos pormenores fragmentos da obra, evidenciando e traduzindo fatos, situações e literatura. Nesse posicionamento, compreende-se que a representação ocorre para dar força à ficção, mas num conjunto representativo do percurso historial. Assim, sob o ponto de vista de White (1995, p. 115):

A distinção mais antiga entre ficção e história, na qual a ficção é concebida como a representação do imaginável e a história como a representação do verdadeiro, deve dar lugar ao reconhecimento de que só podemos conhecer o *real* comparando-o ou equiparando-o ao *imaginável*. Assim concebidas, as narrativas históricas são estruturas complexas em que se imagina que um mundo da experiência existe pelo menos de dois modos, um dos quais é codificado como “real” e o outro se “revela” como ilusório no decorrer da narrativa.

Então, na investigação de *Boca de Inferno*, atenta-se sobre esse construto discursivo narrativo advindo do historial, no qual há todo esse imbricamento procedente de relatos, documentos e materiais, os quais endossam o entendimento a respeito da proposição pelo ato tradutório/criativo, por meio da descrição fidedigna que possivelmente pertence aos parâmetros da essência poética gregoriana na narrativa.

Segundo Hutcheon (1991, p. 128),

As obras desse tipo especulam abertamente sobre o deslocamento histórico e suas consequências ideológicas, sobre a forma como se escreve a

respeito da "realidade" do passado, sobre aquilo que constitui "os fatos conhecidos" de qualquer acontecimento.

A descrição dos fatos passados, sem abrilhantá-los, não pode ser considerada como atividade de um criador/poeta, apenas de um historiador. Associa-se isso à teoria de Adorno (1970), que faz compreender que é necessária uma explosão da obra, que dá vida ao ato criativo pela busca do próprio espírito da literatura. Ou seja, essa "literatura" anunciada que se dá pela explosão é citada por Adorno (1970) como o verdadeiro processo artístico, mesmo que numa dimensão que une história e ficção, ente e não ente.

Assim, Adorno (1970, p. 102) também diz que "mediante a destruição da própria *imagerie*; eis por que esta se assemelha profundamente à explosão". O processo imagético é transformado em ato de desconstrução daquilo pronto e palpável, portanto a fácil compreensão já não é necessária, o inusitado se torna interessante, pois o ato de escrever promove imprecisão por entrelinhas desfragmentadas, sendo estas o tônus da narrativa mirandiana, mesmo que por vezes transformando o texto quase que descritivo. No entanto, a expressão das emoções imagéticas traz a consciência simbólica do signo apoderado.

Com isso, o ato construtivo representa a própria explosão de um novo signo, o qual atinge uma forma simbólica²⁰ representativa. Assim, Adorno (1970, p. 103) afirma:

a obra de arte em si, não como agrada ao historicismo e segundo a sua posição na história real, não é nenhum ser subtraído ao devir, mas é enquanto ente algo que se encontra em processo. O que nela aparece é o seu tempo interior, e a explosão da aparição rebenta a sua continuidade. A obra de arte é mediatizada, quanto à história real, pelo seu núcleo monadológico. A história pode chamar-se o conteúdo das obras de arte. Analisar as obras artísticas equivale a perceber a história imanente nelas armazenada.

Em consequência disso, a recriação consiste em transformar situações históricas em forma de discurso. Retirar o signo do seu espaço primário exige uma análise do seu conteúdo armazenado. Assim, é preciso retirá-lo desse núcleo, desfragmentá-lo e depois reconstruí-lo, permitindo que o caráter simbólico permaneça como herança, mas dando-lhe novo processo/forma.

²⁰ Segundo Cassirer (2001), são os conteúdos no mundo, mas em sua forma espiritual, a qual transforma em conteúdo significativo a sua expressão sensível. São a essência ou mesmo substância das coisas do mundo fragmentadas em conteúdos simbólicos. As formas simbólicas são: o mito, a linguagem, a religião, a arte e a ciência.

O passado pode ser apreendido, mesmo que de maneira fidedigna, mas representá-lo melhor é a forma que dará vida à narrativa. Nesse mesmo sentido, Hutcheon (1991, p. 131) afirma:

[...] há tentativas declaradas de abordar o passado como já sendo "semiotizado" ou codificado, ou seja, já inserido no discurso e, portanto, "sempre". Já interpretado (mesmo que apenas pela seção daquilo que foi registrado e por sua inserção numa narrativa). Auto conscientemente, a metaficção historiográfica nos lembra de que, embora os acontecimentos tenham mesmo ocorrido no passado real empírico, nós denominamos e constituímos esses acontecimentos como fatos históricos por meio da seleção e do posicionamento narrativo. E, em termos ainda mais básicos, só conhecemos esses acontecimentos passados por intermédio de seu estabelecimento discursivo, por intermédio de seus vestígios no presente.

Nota-se o romance como uma forma narrativa envergada pelos acontecimentos passados e reais, assim representados pela *imagerie* e pelo discurso. Nesse entendimento, *Boca do Inferno* teve a película histórica delimitada e transfigurada, tanto pelas vestes e falas, como por aspectos linguísticos. Assim, a representação possui domínio não somente na linguagem, mas nas características reportadas para o discurso que se deleitam antes e depois da linguagem, por isso o espírito da arte abandona o invólucro historial e se apodera de nova forma pertencente à ficção.

Hutcheon (1991) explica que fragmentos e estilhaços do passado são apresentados aos leitores pelas cenas do romance, demonstrando um manifesto familiar mesmo que distante. Nesse entrecruzamento de história e realidade, reafirma-se a compreensão por um passado realmente advindo da realidade, não fantasiado, mas recriado.

Desse modo, julga-se Miranda (1990) como historiadora *bricoleur*, ou seja, poeta pesquisadora que permite luz à sua poética transfigurada de uma análise anterior. De acordo com a teoria de Hutcheon (1991), infere-se que Miranda (1990) se valeu de técnicas da representação ficcional para criar versões imaginárias. Dessa forma, analise-se o excerto:

Perambulou pela cidade, trêmula, segurando a trouxa pestilenta, evitando as patrulhas que vigiavam as ruas e revistassem passantes. Caminhou ao longo do muro de Tomé de Souza, atravessou o casario apertado até o topo do monte onde ficavam as portas de São Bento. O precipício se abria negro a seus pés. Se jogasse a mão ali, de dia ela talvez fosse encontrada. Desceu pela encosta de São Francisco, cruzou a Rua do Tesouro, contornou o convento de frades, passou pelo Carmo, pelo colégio; na praça ficaram olhando a parte baixa da cidade com seus prédios de três ou quatro

andares, os baldios, lameiros, aguaçais e mato.²¹ (MIRANDA, 1990, p. 59-60).

Assim, os fragmentos do romance trazem situações consideradas normais para a época adotada. Por exemplo: na época estabelecida na trama, as mulheres, após abortarem, levavam os fetos ao mar, pegando jangadas com os marujos. Na cena em tela, Miranda narra essa situação, afirmando que a personagem Maria Berco faria a mesma coisa com a mão do Alcaide mor, após ser assassinado. “[...] Ele costumava levar algumas dessas para jogarem fetos ou até crianças natimortos no mar. Mas aquela moça não parecia ser aborteira [...]” (MIRANDA, 1990, p. 62).

Com base na teoria de Hutcheon (1991), buscam-se mais respostas para os questionamentos desta pesquisa:

O romance pós-moderno fez o mesmo, e também o inverso. Porém, é preciso compreender que não tem mais como separar processo histórico do ficcional, eles tiveram um tipo de mutação, se integraram, condensaram, não tem como tirar partes do corpo criativo, pois membros se perdem (HUTCHEON, 1991, p. 142).

Sendo assim, Hutcheon (1991) ressalta que o metafictício e o historiográfico podem ser elos condicionantes no processo discursivo do romance. Nisso, arte e vida se complementam e se transformam em obra. O processo ficcional, ou o ato criativo da obra, não deve se desmembrar da realidade, mesmo que esta seja proveniente do passado, portanto julgá-la como falsa ou não real afirma que a linguagem pelos meandros ficcionais não se equiparem à obra de arte.

A literatura não é um discurso que possa ou deva ser falso [...] é um discurso que, precisamente, não pode ser submetido ao teste da verdade; ela não é verdadeira nem falsa, e não faz sentido levantar essa questão: é isso que define seu próprio status de "ficção" (TODOROV, 1981, p. 18).

Ou seja, Hutcheon (1991) complementa a teoria de Adorno (1970) quando afirma que:

a interação do historiográfico com o metaficcional coloca igualmente em evidência a rejeição das pretensões de representação "autêntica" e cópia "inautêntica", e o próprio sentido da originalidade artística sendo contestado com tanto vigor quanto a transparência da referencialidade histórica (HUTCHEON, 1991, p. 147).

²¹ A personagem Maria Berco tentando esconder a mão arrancada pelos assassinos do Alcaide Teles de Menezes.

Desse modo, para Miranda (1990) traduzir a poética gregoriana foi mais que necessário conhecer o histórico, pois sem ele não se poderia ter uma consciência real dessa poética a que se quis dar vida, pelos meandros narrativos em *Boca do Inferno*.

A preocupação declarada (e política) da metaficção historiográfica em relação a sua recepção, a seu leitor, contestaria a seguinte distinção: o critério discursivo que distingue entre a história narrativa e o romance histórico é o de que a história provoca uma atitude de teste na recepção; a disciplina histórica exige um contrato, entre autor e leitor, que estipule a equidade investigativa. Os romances históricos não são histórias, por causa de uma tendência à inverdade, mas porque o contrato entre o autor e o leitor nega ao último o direito de participar do projeto comunitário. (HUTCHEON apud STREUVER, 1991, pp.152/153).

Levando em consideração esses aspectos, a intertextualidade pós-moderna, descrita pela teoria, possibilita uma manifestação formal do desejo de reduzir a distância entre passado e presente, no anseio de reescrever o passado em um novo contexto, não sendo uma tentativa de esvaziar ou de evitar a história, mas sim como se fosse o próprio ato criativo adotado pelo narrador para dar vida à obra. Portanto, a intertextualidade confronta diretamente o passado da literatura e da historiografia, pois ela também se origina de outros substratos da obra.

Por isso tudo, o sistema discursivo da obra usa e abusa de ecos intertextuais, inserindo alusões de tais ecos e depois subvertendo esse processo por meio da prosa. A respeito desse sistema discursivo, por vezes a autora permite que os personagens ofereçam explicações pela forma vocabular adotada em seus discursos sobre situações, advinda da realidade, presumindo que a essência dos referentes da história se torne real. O mesmo não ocorre com os da ficção, por isso compreendeu-se essa nocividade instigadora e proposital desse entrecruzamento, ou seja, essa mistura que massifica a obra em sua totalidade.

Narrar apenas fatos já conhecidos pelo âmbito histórico não pode, sozinho, ser um processo construtivo que rodeia o ato de criação, mas, ao transcriar pela interpretação criativa, o poeta *bricoleur* apresenta uma forma de alegorizar pela mimetização, alimentando uma obra metaficcional.

2.2 História e Ficcionalização

Analisa-se a obra pela teoria da ficção, do ato narrativo moldado na linguagem mirandiana, reconhecendo o personagem Gregório de Matos como ser ficcional, no entendimento de que houve um processo de recriação e transfiguração

de ícone da literatura pela ficcionalização a signo objeto. Nisso, o processo discursivo mirandiano deu-se como Gregório *versus* poética histórica, passado histórico *versus* âmbito político, revoltas populacionais *versus* governo, corrupção *versus* prosa satírica.

De tal modo, os intertextos da história assumem um status homológico na releitura do passado na forma narrativa, dando um entendimento de que o "mundo" e a literatura se complementam. A teoria de Hutcheon (1991) orienta a respeito da incorporação dialógica textual desse passado, condicionado ao elemento estrutural da ficção pós-modernista e apresentado como uma marcação formal da historicidade como base inicial da obra.

Hoje em dia existe um retorno à ideia de uma "propriedade" discursiva comum no enquadramento de textos literários e históricos dentro da ficção, mas é um retorno problematizado por afirmações declaradamente metaficcional sobre a história e a literatura como construtos humanos. De certa maneira, a paródia intertextual da metaficção historiográfica encena as opiniões de determinados historiógrafos contemporâneos: ela apresenta uma sensação da presença do passado, mas de um passado que só pode ser conhecido a partir de seus textos, de seus vestígios – sejam literários ou históricos. (HUTCHEON, 1991, p.164).

Baseando-se no conceito da intertextualidade e da paráfrase, Hutcheon (1991) afirma que as fronteiras de um livro nunca são bem definidas e que por trás do título e das primeiras linhas, e de toda sua configuração interna, além de sua forma autônoma, ele fica preso num sistema de referências a outros textos.

Boca do Inferno, conforme análise da citação anterior, constitui-se como um verdadeiro agrupamento de signos que simbolizam uma atividade representativa anterior e que se apresentam de forma estilizada pelas paráfrases, citações, entrelinhas, luzes, cores, números, personalidades e referências literárias.

É possível observar isso na citação extraída do romance, assim como nos signos (soldados, mulheres, lavadeiras), que simbolizam as essências subtraídas dos signos sendo as cores (brancas), nas vestes (saias, blusa), nas ações (rondar, esperar, conversar, fumar, rir, passar, mostrar, trabalhar), nos traços físicos (mãos, braços, nádegas, seios) e em outros sistemas linguísticos presentes. Observe-se:

Ao chegar ao dique, Gregório de Matos viu patrulhas rondando. Escondeu-se e esperou. Soldados conversavam com mulheres vestidas de saias brancas. Fumavam, riam e passavam a mão nos braços, nas nádegas das mulheres, abraçando-as. Uma dela estava com a blusa descida, os seios à mostra. Lavadeiras faziam seu trabalho agachadas à beira da água. (MIRANDA, 1990, p. 83).

Desse modo, é importante reconhecer o texto e analisar não somente sua camada superficial exposta. Inicia-se a análise pela primeira instância, que se manifesta nas falas dos personagens e na voz narradora. Depois, analisa-se sua dimensão textual secundária, conhecida como segunda instância do conhecimento, na qual se reconhece a história por trás das entrelinhas e o universo advindo de uma possível realidade, a realidade encarnada pela ficção. Por fim, chega-se à compreensão mais afunilada para entender a visão terceira, o por dentro²², como que uma análise semiótica, representada pelos semas mais ocultos.

Após a primeira e a segunda análises, observam-se os signos e percebe-se seu estilhaçamento e sua difusão. Barthes (2003) definiu o intertexto como "a impossibilidade de viver fora do texto infinito" (BARTHES, 2003, p. 36), fazendo da intertextualidade a própria condição da textualidade. Assim, ele diz que os livros sempre falam sobre outros livros e toda história não tem apenas um aspecto único, haja vista que já foi contada por um outro processo criativo.

Esse é o discurso parodicamente duplicado da intertextualidade pós-modernista. Esse tipo de metaficção historiográfica coincide com a recente "teoria historiográfica, no que se refere à natureza da redação da história como narrativização do passado e à natureza do arquivo como sendo os restos textualizados da história" (HUTCHEON, 1991, p. 167-168).

Conforme descreve a base teórica, o trabalho não é apenas manuscrito, copiado, citado, ele é fragmentado por estudos e depois condensado em um livro, uma forma de literatura que explica outra literatura, tendo a forma como procedimento, a obra criada, recriada e transfigurada da história. Assim, pela ficção, esse processo propicia a própria "obra de arte".

O romance *Boca do Inferno* é considerado um processo ficcional discursivo que tem uma linguagem firmada na história, sendo uma forma que se define com um novo formato. Desse modo, define-se que esteja redesenhando a história por meio da transcrição narrativa.

Assim, o excerto a seguir apresenta características do personagem, que se

²² Peirce (2000) preferiu fixar-se na terminologia de Primeiridade, Secundidade e Terceiridade. Primeiridade: a qualidade da consciência imediata, o primeiro é espontâneo. É a compreensão artificial de um texto (liberdade). Secundidade: leitura mais profunda de conteúdo e compreensão maior do processo semântico, elencadas com situações reais e cotidianas (experiência). Terceiridade: corresponde à camada que tende à interpretação minuciosa, pensamento em signos, por meio da qual representamos e interpretamos o mundo. A síntese intelectual, elaboração cognitiva, vai além desse espectro de estrutura verbal da oração (interpretação).

reveste como molde, e que, após perpassar o invólucro da realidade pela possibilidade da interpretação e posterior transfiguração, é condicionado como objeto ícone no romance, representando características reais pela voz narradora. Essa representação dos aspectos pessoais simboliza a essência de Gregório de Matos – não nasceram nesse novo molde sígnico, mas sugestionam aspectos de uma herança do seu invólucro sígnico anterior, o que se deu pela linguagem mirandiana nesta narrativa.

Quando os guardas se foram, Gregório de Matos sentou-se à beira do dique; jogou pedras na água, olhou as lavadeiras tão limpas e belas. O monte a par do dique estava verdejante. Ainda habitaria aquele vizinho tão chegado às atraíras frias, pensou. Com um graveto escreveu na areia: “[...] pretas carregadas com roupa, de que formam as barrelas. Não serão as mais belas, mas hão de ser por força as mais lavadas. Eu, namorado desta e aqueloutra, de um a lavar me rendemos o torcer doutra” (MIRANDA, 1990, p. 83).

Em consequência disso, Lukács (2000) diz que o ato de recriar transita pelo espaço do nada, do vazio, mas com apropriações de pontos que circulam a cultura e o espaço primário a priori, uma vez que transitar por caminhos fixos resulta na translucência de imagem idealizada mesmo como nova configuração. Assim:

O mundo exterior devia ser recriado à imagem dos ideais; neste, uma interioridade que se aperfeiçoa como criação literária exige do mundo exterior que ele se consagre a ela como material apropriado à configuração de si mesma. No Romantismo, o caráter literário de todo o apriorismo em face da realidade torna-se consciente: o eu, destacado da transcendência, reconhece em si a fome de todo o dever ser e como consequência necessária reconhece-se como o único material digno de sua realização. (LUKÁCS, 2000, p. 123).

Esse esvaziamento de sentido da instância primária dá lugar ao instante de um novo ato, pela recriação, por dentro do texto estilhaçado e por entre os espaços ainda não preenchidos como algo que ainda não existiu, sendo verbalizado simbolicamente pelo criador, como processo reconstrutivo em um lugar novo. Segundo White (1994), criar pelo estilhaçamento de um signo, pelo empenho de reconstituir o que aconteceu num dado período da história, permite representar uma nova forma sígnica. Assim,

[...] incluir em sua narrativa um acontecimento, ou conjunto de acontecimentos que carecem dos fatos que poderiam permitir uma explicação plausível de sua ocorrência. E isto significa que o historiador precisa “interpretar” o seu material, preenchendo as lacunas das informações a partir de inferências ou de especulações. Uma narrativa

histórica é, assim, forçosamente uma mistura de eventos explicados adequada e inadequadamente, uma congérie de fatos estabelecidos e inferidos, e ao mesmo tempo uma representação que é uma interpretação e uma interpretação que é tomada por uma explicação de todo o processo refletido na narrativa. (WHITE, 1994, p. 65).

Ainda convém lembrar que, após essa ruptura de retirar o signo do seu local de apropriação, busca-se desmembrá-lo e isso pode trazer uma possível desordem enunciativa, pois espaços estão disponíveis para serem preenchidos nessa condição de recheiar o signo com a essência simbólica do primeiro, como que um intervalo de um signo a outro. Assim, observe-se:

Nesta performance do texto, tentei articular a desordem enunciatória do presente colonial, a escrita da diferença cultural. Ela consiste na encenação do significante colonial na incerteza narrativa do entre lugar da cultura: entre signo e significante, nem um nem a outro, nem sexualidade nem raça, nem, simplesmente, memória nem desejo. O intervalo articulado que estou tentando descrever está bem delineado na colocação ou espacialização que Derrida faz do hímen. [...] (BHABHA, 1998, p.182).

Esse hímen²³ é compreendido como uma interrupção abrupta de um novo espaço, o qual não plagia situações de uma cultura nem dá brecha para a nova forma cultural como única. Assim fez Miranda (1990), por intermédio do personagem como ser ficcional, Gregório de Matos, transitando-o entre a ficção romanesca e o viés historial, pelas vias do discurso narracional, exportando-o e migrando-o em um novo contexto. Possíveis traços de sua camada real estão simbolicamente presentes na narrativa, preenchendo esse novo lugar, como por exemplo:

Gregório de Matos estudara com os jesuítas no Brasil. Recebera a instrução humanística geral e fora aprovado com louvor. [...] Já tinha mesmo cometido seus primeiros versos nas sabatinas, para horror e pasmo de seu pai (MIRANDA, 1990, p. 85).

Segundo a teoria de Lukács (2000),

Esse é o caráter essencialmente épico da memória. No drama (e na epopeia) o passado não existe ou é perfeitamente presente [...] mas sim um momento de uma nova vida, ou uma encarnação espiritual daquilo que se fundiu por entre o vazio [...] (LUKACS, 2000, p. 133).

Bhabha (1998), por sua vez, diz:

²³ Segundo Derrida citado por Bhabha (1998, p. 182) “não é nem desejo nem prazer, mas algo intermediário. Nem futuro nem presente, mas o intermédio. É o hímen que deseja sonhos de perfuração, de romper em um ato de violência que e (ao mesmo tempo ou em algum ponto intermediário) amor e assassinato. [...]”.

Este é lugar do hibridismo, o qual apresenta a construção de um objeto político que não é novo e aliena de modo adequado nossas expectativas políticas, necessariamente mudando as próprias formas de nosso reconhecimento do momento da política (BHABHA, 1998, p. 51).

Sendo assim, Bhabha (1998) reitera que é a concepção de um produto não novo, mas único, que reflete o posicionamento de que a história está acontecendo no interior das páginas.

Pela propositura da obra, compreende-se que o hibridismo ocorre em *Boca do Inferno* e se afirma na constatação de que a autora busca fatos reais históricos que simbolizam uma linguagem particular presente na poética gregoriana. Esta se afirma na essência desse signo – assim, a autora se apodera desse valor simbólico e o envolve pela sua própria linguagem.

No romance em tela, os traços pertencentes à história e ao tempo estão preservados na forma discursiva, nos signos apresentados, na essência personificada e no conteúdo temático.

Somente no romance, cuja matéria constitui a necessidade da busca e a incapacidade de encontrar a essência, o tempo está implicado na forma: o tempo é a resistência da organicidade presa meramente à vida contra o sentido presente, a vontade da vida em permanecer na própria imanência perfeitamente fechada. Na epopeia, a imanência do sentido à vida é tão forte que o tempo é por ela superado: a vida ingressa na eternidade como vida, a organicidade aproveitou do tempo apenas a floração, e rodo estiolamento e morte foi esquecido e deixado para trás. No romance, separam-se sentido e vida, e portanto essencial e temporal; quase se pode dizer que toda a ação interna do romance não passa de uma luta contra o poder do tempo. No romantismo da desilusão, o tempo é o princípio depravador: a poesia, o essencial, tem de perecer, e é o tempo, em última instância, que causa esse definhamento. Eis por que, aqui, todo o valor está ao lado da parte derrotada, que, em fenecendo, assume o caráter da juventude que estiola e toda a rispidez e todo o rigor vazio de ideias estão ao lado do tempo. (LUKÁCS, 2000, p. 129).

Por isso tudo, no romance em análise, é possível perceber essa forma de organizar sua estrutura pelo tempo proposto e justificado pela posse do símbolo poético, e essa forma construtiva discursiva perpassa de um signo a outro, ou seja, traz essa essência de Gregório de Matos e sua poética como fluxo na narrativa mirandiana.

Então,

[...] O poder desta estranha metonímia da presença consiste em perturbar de tal forma a construção sistemática (e sistêmica) de saberes

discriminatórios que o cultural, antes reconhecido como o meio da autoridade, se torna virtualmente irreconhecível (BHABHA, 1998, p. 167).

Como se fosse o próprio deslocar do signo, que simbolicamente representava, dá-se a ele uma nova dimensão, projetando e recriando esse valor anterior até a afirmação de ícone literário, representado pela sua consistência temporal.

Com base na teoria do hibridismo, afirma-se que Miranda (1990) transpõe pelos meandros do romance os aspectos possivelmente advindos da realidade de forma mimetizada, dando um discernimento pela interpretação de que houve uma revisita metamorfoseada da poética gregoriana, um resultado da sobrevivência posterior da tradução do signo, mesmo que ele seja elevado a um novo signo.

Assim, a questão da busca pela história que representa e afirma a consistência do passado pelas miudenças características verbais e imagéticas, como vestimentas, falas, hábitos, enredo em si, não representa a tradução apenas sígnica, e sim um resgate cultural pelo hibridismo discursivo. Por isso,

Os historiadores romanescos, e, na verdade, os “historiadores narrativos” em geral, estão inclinados a construir, em torno da totalidade do campo histórico e da significação de seus processos, generalizações tão extensas que tem pouquíssimo peso como proposições que podem ser confirmadas ou desconfirmadas pelo emprego de dados empíricos. (WHITE, 1994, p. 30).

Dessa forma, os narradores literários possuem formas próprias de reconstrução do objeto de criação. Sendo assim, a forma discursiva não pode dar lugar à perda de sentido no enunciado no ato de tradução. Nesse contexto,

Os relatos históricos querem modelos verbais, ou ícones, de segmentos específicos do processo histórico. Mas tais modelos são necessários porque o registro documental não apresenta uma imagem não equívoca da estrutura dos eventos nele atestados. A fim de imaginar “o que *realmente* aconteceu” no passado, portanto, deve primeiro o historiador *prefigurar* como objeto possível de conhecimento o conjunto completo de eventos referidos nos documentos. Este ato prefigurativo é *poético*, visto que é precognitivo e pré-crítico na economia da própria consciência do historiador. É também poético na medida em que é constitutivo da estrutura cuja imagem será subsequentemente formada no modelo verbal oferecido pelo historiador como representação e explicação daquilo “que *realmente* aconteceu” no passado. (WHITE, 1994, p. 45).

Dado o exposto, a construção de um passado histórico e heroico encontrou na literatura um meio de estruturação e divulgação de seus mitos. Não foi por acaso que grande parte dos romancistas ou eram membros efetivos dos quadros dos

nascentes institutos históricos ou eram frequentadores e colaboradores assíduos deles. Percebe-se que o teor poético se apoia na exatidão de ações possivelmente ocorridas, apossando-se delas e reconstruindo-as. Assim:

[...] se o lembrar do passado não for uma fidelidade àquilo que nele pedia um outro devir, a estes “signos dos quais o futuro se esqueceu em nossa casa” como as luvas ou o regalo que uma mulher desconhecida, que nos visitou em nossa ausência, deixou numa cadeira, então a história que se lembra do passado também é sempre escrita no presente e para o presente. (GAGNEBIN, 1994, p. 97).

Dessa forma, a ficcionalização da vida de um personagem historicamente conhecido e advindo de uma suposta realidade vem como uma atmosfera imortal e não está presa ao passado, mas se perpetua por entre o objeto como fator simbólico. Portanto, o romance histórico não se afirma apenas na convencionalidade fixa do passado, pois a reconstrução do discurso desse passado se adapta e colhe personalidades históricas, como Gregório de Matos no romance de Miranda (1990).

Nesse contexto, a narradora não performatizou o preenchimento dos vazios da vida de Gregório de Matos como ente, mas o descreveu em sua forma simbólica, uma vez que

além da descrição ou da explicação dos fatos, a história humana teria assim por tarefa paradoxal a transmissão daquilo que não pode ser contado, a fidelidade ao passado e aos mortos mesmo – principalmente – quando não se conhece nem seus nomes nem seu sentido (GAGNEBIN, 1994, p.109).

Benjamin (1987) norteia para o conhecimento da história como um jogo de ilusões que faz com que a visão que se tem do passado nunca seja a verdadeira, mas uma construção dentro de um processo de tradução que se eleva para o ficcional. Entretanto, de acordo com Benjamin (1987), a história pode se referir em partes ao materialismo histórico e com isso tende à libertação do poder simbólico cristalizado. Assim:

Conhecemos a história de um autômato construído de tal forma que podia responder a cada lance de um jogador de xadrez com um contra lance, que lhe assegurava a vitória. Um fantoche vestido à turca, com um narguilé na boca, sentava-se diante do tabuleiro, colocado numa grande mesa. Um sistema de espelhos criava a ilusão de que a mesa era totalmente visível, em todos os seus pormenores. Na realidade, um anão corcunda se escondia nela, um mestre no xadrez, que dirigia com cordéis a mão do fantoche. Podemos imaginar uma contrapartida filosófica desse mecanismo. O fantoche chamado “materialismo histórico” ganhará sempre. Ele pode enfrentar qualquer desafio, desde que tome a seu serviço a teologia. Hoje,

ela é reconhecidamente pequena e feia e não ousa mostrar-se. (BENJAMIN, 1987, p. 222).

Portanto, em *Boca do Inferno*, o ato criativo por vezes se origina da exatidão de fatos e acontecimentos, com a exploração de detalhes do passado a partir de uma verdade histórica real, na qual o discursivo tende ao paródico. O romance de Miranda (1990) traz, juntamente com a narração da história da vida e obra gregoriana, essa forma, que não é usada somente como ambientação histórica, cultural e geográfica, mas como valor simbólico reavivado.

2.3 Personagem e *Personae*

É de fundamental importância dizer que a camada imaginária traduz o ser gregoriano na condição de *personae* ao personificá-lo no romance, debruçando-se pelo plano primário traduzido do real sógnico, no qual a figura de Gregório de Matos Guerra, anunciada pela voz narradora, subverte-a, adensando-se para o terceiro plano do simbólico por ele cristalizado.

É indiscutível que os procedimentos adotados pela autora dão vida ao personagem pela linguagem na narrativa. Dessa forma, a autora usa voz do próprio personagem para verbalizar, exclamando pelo paradoxo, como, por exemplo, “Ser poeta é uma maldição da nossa língua”, disse Gregório de Matos” [...] (MIRANDA, 1990, p. 40).

Esse vocabulário adotado na obra sobrepõe a essência simbólica gregoriana, pelo processo de reconstrução dos signos verbais manuscritos, que traduz os moldes discursivos apoderados e, a rigor, dão vida ao personagem que se movimenta no romance *Boca do Inferno*.

Desse modo, a figura de Gregório de Matos, anunciada pela voz narradora, atinge o patamar de *personae* pelo seu adensamento personificado.

A obra mirandiana não fugiu à estrutura nascente sógnica, mas a transportou para outro universo linguístico, pelo processo da tradução para e na obra de arte, assim como a conotação que supera e extrapola a denotação, ou seja, a reconstrução da realidade que sobrepõe para a nova forma. Pela transposição dessa camada realística, podem-se ter valores superiores, até mesmo enfáticos da essência traduzida – nisso a literatura vai muito além do que se pode ver.

Diante disso, na análise da obra de arte, deve-se atentar para cada parte, com intuito de se chegar ao foco primário. O romance em análise permite ser revisto

pelas linhas que percorreu e, conseqüentemente, permite entender que as partes podem simbolizar o todo, basta analisá-las pelas suas miudanças.

Assim, no fragmento do romance: “O mundo é feito de trapos imundos”, confirmou Gregório de Matos. [...]” (MIRANDA, 1990, p. 40), analisam-se as partes que condicionam que esses trapos imundos, que são apresentados pela voz do personagem, possam sugerir o estilhaçamento do signo que se move dentro do romance e que finalmente transforma-se no próprio romance objeto. O “mundo” representa a literatura; os “trapos”, as obras; e “imundos” são as formas condicionadas nas obras que trazem sua estranheza.

Então, reforça-se que: “E é assim que a literatura pode contestar as noções ingênuas de representação. Na ficção pós-moderna, essas visões da história – como intertextual e extratextual – parecem coexistir e operar em tensão” (HUTCHEON, 1991, p.185).

Partindo da abordagem para a análise do personagem, a teoria de Rosenfeld (1998) apresenta a compreensão de que este se mantém em um padrão pessoal característico pelos meandros ficcionais da narrativa. Assim:

Ademais, personagens, ao falarem, revelam ser de um modo mais completo do que as pessoas reais, mesmo quando mentem ou procuram disfarçar a sua opinião verdadeira. O próprio disfarce costuma patentear o cunho de disfarce. Esta “franqueza” quase total da fala e essa transparência do próprio disfarce (pense-se no aparte teatral) são índices evidentes da onisciência ficcional. (ROSENFELD, 1998, p. 13).

Pode-se afirmar que, na obra, o personagem Gregório de Matos, entendido pela teoria de Rosenfeld, “é, porém, a personagem que com mais nitidez torna patente à ficção, e através dela que a camada imaginária se adensa e se cristaliza. [...]” (ROSENFELD, 1998, p. 10).

Sendo um eu lírico que representa a consciência do eu empírico, pela sua voz personificada e onisciência da narradora, no processo que metamorfoseia o real ao ficcional, sobreposto pela essência poética simbólica do mundo referencial, vê-se que:

Todavia, expresso ou não, costuma manifestar-se no poema um “Eu lírico” que não deve ser confundido com o Eu empírico do autor. Sem dúvida, houve no decurso da história grandes variações neste campo. Não se devem aplicar os mesmos padrões e conceitos a poemas da Grécia antiga, a poemas românticos e a poemas atuais. Parece, contudo, que se pode negar em geral a opinião de que nas orações de poemas líricos se trata de juízos, de “enunciados existenciais” acerca de determinada realidade psíquica do poeta ou qualquer realidade exterior a ele. É precisamente no

poema que são mobilizadas todas as virtualidades expressivas da língua e toda a energia imaginativa. (ROSENFELD, 1998, p.10).

Dessa forma, toda noção de projeção imagética e verbal que tende à autorrepresentação ocorre pelo processo da metaficção, recriando, pela referência extratextual, algo que permite ainda existir, mas de outra forma e em outro plano sógnico.

Assim, a partir da teoria de Rosenfeld (1998), compreende-se que os signos linguísticos, as tramas envolventes, os personagens e suas características imergem pela interpretação como signos que simbolizam uma possível realidade camuflada. Essas expressões e formas vocabulares presentes na trama, como no fragmento a seguir, dão um maior entendimento pelas teorias administradas para esta análise da obra mirandiana.

[...] A viagem começou com vento sul favorável, o mar liso como uma pitomba, mas logo foi-se transformando num pesadelo, tempestades em cada singradura, pechelingues descarregando sua artilharia, uma viagem cheia de incidentes que só não foram fatais para todos os passageiros – senhores e criados, escravos, fidalgos, padres, clandestinos, cavalos, prostitutas e amantes dos oficiais – por obra do destino. [...] (MIRANDA, 1990, p. 87).

Pelo excerto, percebe-se que, em *Boca do Inferno*, descrevem-se as imagens geográficas pela voz narradora que tende a representar os signos como seres ficcionais que foram traduzidos da realidade e transpostos criativamente para os meandros do romance. Esses signos, manifestos como personagens, emergem e dão ênfase à realidade pela onipresença da voz narradora. Diante disso, entende-se que:

Como indicadora mais manifesta da ficção é por isso bem mais marcante a função da personagem na literatura narrativa (épica). Há numerosos romances que se iniciam com a descrição de um ambiente ou paisagem. Como tal poderiam possivelmente constar de uma carta, um diário, uma obra histórica. É geralmente com o surgir de um ser humano que se declara o caráter fictício (ou não-fictício) do texto, por resultar daí a totalidade de uma situação concreta em que o acréscimo de qualquer detalhe pode revelar a elaboração imaginária. (ROSENFELD, 1998, p. 11).

Em razão dos pressupostos, o referente da literatura passa a ser a experiência em estado bruto, ficcionalizada por entre imagens, momentos e ações em que os personagens estão ambientalmente amalgamados. A intenção autoral é admitir a existência de Gregório como personalidade histórica ainda viva, mesmo que ficcional, a partir de seus vestígios fora do texto e no texto: “Ele aparece com

seus cabelos brancos e desgrenhados e ri de mim. Eu o odeio” (MIRANDA, 1990, p. 101). No exemplo, a autora caracteriza particularidades de um ser fictício, simbolizado pela linguagem.

Assim como se ousou interpretar Gregório de Matos para a obra, de ícone literário em forma de personagem protagonista, ele é reafirmado em todo discurso mirandiano. Nesse sentido, observe-se a citação: “Sem dúvida o fato de ser um poeta brasileiro fazia com que Gregório de Matos se sentisse um idiota. Vivia afastado da metrópole e perdia-se em divagações bastante confusas sobre si mesmo. [...]” (MIRANDA, 1990, p. 104).

Ao analisar o discurso narrativo mirandiano, no desenrolar da trama, signos que são representações de personalidades históricas surgem, por entre diálogos e situações repentinas. Então, “[...] Como estrutura simbólica, a narrativa histórica não reproduz o acontecimento por ela descrito; diz-nos a direção que deve-se tomar para pensar sobre os acontecimentos” (WHITE, 1994, p. 52).

Sendo assim, entende-se esse propósito sobre a existência de diversas vertentes nos romances atuais que encaminham para dentro da obra procedimentos que se estabelecem de “referencial externo” e “referencial interno”. Toma-se por análise a citação de Hutcheon (1991), que especula se tratar de textos que aparecem como sendo ficcionalmente justificados e factualmente verdadeiros.

Em consequência disso, a ficção advém de experiências de um mundo condizente com a realidade – é a manivela para a própria ficção, ou seja, é um mundo que especula e representa outro, uma vez que tudo é criado, assim como as experiências traduzidas pelos personagens, da realidade extratextual.

A descrição de cenários com o tom mais que real advindo da natureza objetiva e possibilita compreender, por se tratar de experiências pessoais da voz narradora, que, mesmo sendo heterodiegética²⁴, se apresenta pela personificação imagética, assim como personagem onisciente, e traz para dentro da narrativa o processo de simbolização subtraído de signos ramificados. Observe-se: “Era uma manhã luminosa na cidade da Bahia. Da encosta da montanha vinha à brisa que entrava pelas janelas do palácio” (MIRANDA, 1990, p. 305).

Evidencia-se que os personagens no romance podem ser especulações simbólicas que representam traços da realidade e, mesmo que demonstrem ter vida

²⁴ Segundo Genette (2011), não aparece como personagem/participante na história narrada (diegese).

própria, agindo e reagindo de acordo com os percursos da trama, tendem a estar cristalizados por suas vozes emolduradas pelo eu empírico autoral.

Ainda, os personagens são indivíduos com nomes, perfis, características, vivências, gostos e sentimentos, com particularidades pessoais, que demonstram uma realidade extratextual e intertextual referenciada pela amplitude das formas poéticas que representam os poemas de Gregório de Matos/poeta. Assim, entende-se se tratar de um jogo imagético da obra de arte, uma vez que:

[...] Na própria origem da narração, no próprio momento em que surge o autor, encontramos a experiência do vazio. Por isso, veremos surgir os problemas da morte, do nascimento e do sexo, quando a literatura toca no ponto nevrálgico, que é a escritura exteriorizando os sistemas linguísticos pela estrutura da narração (os gêneros). A partir desse anonimato, desse zero, onde se situa o autor. O *ele* da personagem nascerá. [...] (KRISTEVA, 2005, p. 78).

Esses personagens representam uma padronização vocabular que permite somente redesenhar a consciência extratextual – são assunto objeto de *Boca do Inferno*. Assim, tomemos por conhecimento a explicação de Rosenfeld (1998, p. 17):

[...] as personagens adquirem um cunho definido e definitivo que a observação das pessoas reais, e mesmo o convívio com elas, dificilmente nos pode proporcionar a tal ponto. Precisamente porque se trata de orações e não de realidades, o autor pode realçar aspectos essenciais pela seleção dos aspectos que apresenta, dando às personagens um caráter mais nítido do que a observação da realidade costuma a sugerir levando-as, ademais, através de situações mais decisivas e significativas do que costuma ocorrer na vida. Precisamente pela limitação das orações, as personagens têm maior coerência do que as pessoas reais [...] maior exemplaridade [...] maior significação; e, paradoxalmente, também maior riqueza — não por serem mais ricas do que as pessoas reais, e sim em virtude da concentração, seleção, densidade e estilização do contexto imaginário, que reúne os fios dispersos e esfarrapados da realidade num padrão firme e consistente.

Essa autorrepresentação ou autorreferência sugere apreender mais acerca dos papéis narrados no romance. Assim, por esses aspectos, observam-se os personagens e definem-se por conhecimentos teóricos, como antagonistas e protagonistas, os quais são marcadores propriamente da metaficcionalidade. Além disso, os nomes apresentados aos leitores não passam de referências intertextuais intencionais. Compreende-se que o próprio radical ou mesmo o índice referencial pode estar a nível da palavra ou da estrutura textual. Assim,

Se reunirmos os vários momentos expostos, verificaremos que a grande Obra-de-arte literária (ficcional) é o lugar em que nos defrontamos com seres humanos de contornos definidos e definitivos, em ampla medida transparentes, vivendo situações exemplares de um modo exemplar

(exemplar também no sentido negativo). Como seres humanos encontram-se integrados num denso tecido de valores de ordem cognoscitiva, religiosa, moral, político-social e tomam determinadas atitudes em face desses valores. Muitas vezes debatem-se com a necessidade de decidir-se em face da colisão de valores, passam por terríveis conflitos e enfrentam situações-limite em que se revelam aspectos essenciais da vida humana: aspectos trágicos, sublimes, demoníacos, grotescos ou luminosos. (ROSENFELD, 1998, p. 21).

Sendo assim, os personagens criados e representados por Miranda (1990) não passam de seres que simulam a realidade com comportamentos e sentimentos reais, assim como o personagem Gregório de Matos, que nada mais é do que um herói para alguns e um anti-herói para outros na trama. Dessa forma, o enredo e a trama causam movimento dos personagens que se manifestam e personificam de acordo com a ação da narrativa.

Adiante, analisa-se que as personagens planas ou estacionárias se definem como as que apresentam um comportamento e não mudam mesmo que o enredo se apresente com outro formato diferenciado do início da trama, pois começam e terminam o romance com a mesma forma imagética. Já as personagens redondas, esféricas ou evolutivas, apresentam características ou formas que variam de acordo com o desenrolar da trama e do enredo, mudam de forma imprevisível e dão um certo movimento ao romance.

Nesse sentido, analisa-se o enredo da trama, no qual personagem e movimento da obra estão diretamente ligados para darem forma. Assim, entende-se que:

Geralmente, da leitura de um romance fica a impressão duma série de fatos, organizados em enredo, e de personagens que vivem estes fatos. É uma impressão praticamente indissolúvel: quando pensamos no enredo, pensamos simultaneamente nas personagens; quando pensamos nestas, pensamos simultaneamente na vida que vivem nos problemas em que se enredam na linha do seu destino — traçada conforme uma certa duração temporal, referida a determinadas condições de ambiente. O enredo existe através das personagens; as personagens vivem no enredo. Enredo e personagem exprimem ligados, os intuitos do romance, a visão da vida que decorre dele, os significados e valores que o animam. (CANDIDO, 1998, p. 51).

Com base na teoria de Candido (1998), a respeito dos meandros discursivos de *Boca do Inferno*, compreende-se que os personagens com vivências fictícias resultam da propositura para com a narrativa e todos manifestam particularidades específicas na construção do objeto como signos que representam algo.

Desse modo, *Boca do Inferno* trata-se de uma prosa que encena e representa os extratos advindos da realidade, nos efeitos transcritos imagéticos e

verbais. Para tal entendimento, baseou-se na teoria sobre o estilhaçamento dos signos verbais entre as vozes autora e personagens, num processo dialógico.

Portanto:

Ao mesmo tempo em que insiste sobre a diferença entre as relações dialógicas e as relações propriamente linguísticas, Bakhtin sublinha que as relações sobre as quais se estrutura a narrativa (autor-personagem; podemos acrescentar sujeito da enunciação-sujeito do enunciado) são possíveis porque o dialogismo é inerente à própria linguagem (KRISTEVA, 2005, p. 71).

Ao fim da obra, a autora apresenta uma explicação dos seus personagens, não permitindo que a história se finde e que os personagens fiquem sem uma posição. Entretanto, alguns ainda são representados pela continuação de vida, como que se algo ainda fosse acontecer. Sendo assim, analisa-se o fragmento a seguir, que explicita tal afirmação:

Antônio Vieira, sempre doente, prosseguiu no trabalho de seus sermões [...]; Bernardo Ravasco morreu dois dias depois de seu irmão. Enfermo não soube da morte de Antônio Vieira. [...]; José Soares, o diligentíssimo amanuense e fidelíssimo companheiro de Vieira por mais de três décadas, morreu aos setenta e quatro anos. [...]; João de Araújo Gois, como sempre, sai de casa às nove horas da manhã. As nove e cinco passava defronte da igreja, persignava-se, beijava a cruz da Ordem de Cristo que trazia ao pescoço. [...]; Antônio de Souza de Menezes, vigésimo quinto governador e capitão-general do Brasil, jamais esqueceu seu ódio por Vieira. [...]; o Alcaide Teles obteve o perdão do rei por meio do governador João de Lencastre. [...]; Antônio de Brito foi à Corte por ordem de el rei para tentar livrar-se da acusação do crime do alcaide. [...]; O hakham Samuel da Fonseca, logo depois da deposição do Braço de Prata, partiu para Amsterdã. [...]; o vereador Luiz Bonicho, socorrido na capitânia em que embarcara ao fugir para Portugal, chegou vivo a Lisboa. [...]; Anica de Melo recebeu de volta sua casa, ali permanecendo por alguns anos, sempre visitada por Gregório de Matos, mesmo casado [...]; Maria Berco esperou em vão que Gregório de Matos a procurasse, de volta à Bahia, após a partida do Braço de Prata. [...]; O molecote de quinze anos que ajudara os conspiradores, fazendo parar a liteira do Alcaide mor à hora do crime, nunca foi descoberto. [...] (MIRANDA, 1990, pp. 317-326).

Assim, quanto à estrutura narracional que precede e sucede as vozes dos personagens, entende-se que:

Não espanta, portanto, que a personagem pareça o que há de mais vivo no romance; e que a leitura deste dependa basicamente da aceitação da verdade da personagem por parte do leitor. Tanto assim, que nós perdoamos os mais graves defeitos de enredo e de ideia aos grandes criadores de personagens. Isto nos leva ao erro, frequentemente repetido em crítica, de pensar que o essencial do romance é a personagem, — como se esta pudesse existir separada das outras realidades que encarna que ela vive e que lhe dão vida. (CANDIDO, 1998, p. 24).

Indubitavelmente, este seria um ponto de vista equivocados, pois negligenciaria o processo criativo/imaginativo do autor, restringindo sua função a meramente relatar o que experimentara. Ao perceber o limite dessa visão sobre o personagem, Candido (1998) assegura que na vida confere-se certa unidade à diversificação essencial da pessoa humana. No romance, a autora estabelece algo mais coeso, possivelmente da lógica que tende a simbolizar personagens e discurso:

A força das grandes personagens vem do fato de que o sentimento que temos da sua complexidade é máximo; mas isso, devido à unidade, à simplificação estrutural que o romancista lhe deu. Graças aos recursos de caracterização (isto é, os elementos que o romancista utiliza para descrever e definir a personagem, de maneira a que ela possa dar a impressão de vida, configurando-se ante o leitor), graças a tais recursos, o romancista é capaz de dar a impressão de um ser ilimitado, contraditório, infinito na sua riqueza; mas nós apreendemos, sobrevoamos essa riqueza, temos a personagem como um todo coeso ante a nossa imaginação. Portanto, a compreensão que nos vem do romance, sendo estabelecida de uma vez por todas, é muito mais precisa do que a que nos vem da existência. Daí podermos dizer que a personagem é mais lógica, embora não mais simples, do que o ser vivo. (CANDIDO, 1998, p. 26).

Além disso, Miranda (1990) dá ampla liberdade aos personagens, mas os controla por meio da voz narradora do discurso, ora permitindo que um personagem verbalize o processo sógnico, traduzindo-o, ora dando liberdade ao mesmo tempo a outro personagem, que enfatize o processo de representação poético do mesmo signo – tudo isso como possibilidade exposta pela linguagem no discurso.

Isso permite um jogo linguístico, dialógico e factual, possibilitado pela verossimilhança que tende a transfigurar algo pertencente ao substrato do real. Assim, analisou-se que:

O nosso ponto de partida foi o conceito de que a personagem é um ser fictício; logo, quando se fala em cópia do real, não se deve ter em mente uma personagem que fosse igual a um ser vivo, o que seria a negação do romance. [...] No momento, assinalemos que, tomando o desejo de ser fiel ao real como um dos elementos básicos na criação da personagem, podemos admitir que esta oscila entre dois polos ideais: ou é uma transposição fiel de modelos, ou é uma invenção totalmente imaginária. São estes os dois limites da criação novelística, e a sua combinação variável é que define cada romancista, assim como, na obra de cada romancista, cada uma das personagens. Há personagens que exprimem modos de ser, e mesmo a aparência física de uma pessoa existente (o romancista ou qualquer outra, dada pela observação, a memória). (CANDIDO, 1998, p. 32).

O personagem é uma elaboração da cristalização que está na mente do autor, inspirado, em maior ou menor intensidade, em seres reais, mas não a eles

estritamente semelhantes. Assim: “A personagem não é uma simulação de um ser vivo. É um ser imaginário. Um ego experimental” (FREITAS apud Kundera, 2012, p. 238).

Em *Boca do Inferno*, o personagem se manifesta como o próprio estilhaço da forma do ser humano, posta em questão pelo criador, que desmembra um ícone e o redefine como personagem de uma trama. Segundo Aristóteles (apud FREITAS, 2012), a literatura não se adequa àquilo que aconteceu, mas àquilo que poderia ter acontecido.

Pelas precedentes considerações se manifesta que não é ofício do poeta narrar o que aconteceu; é, sim, o de representar o que poderia acontecer, quer dizer: o que é possível segundo a verossimilhança e a necessidade. Com efeito, não diferem o historiador e o poeta, por escreverem verso ou prosa – diferem, sim, em que diz um as coisas que sucederam, e outro as que poderiam suceder. Por isso a poesia é algo de mais filosófico e mais sério do que a história, pois refere aquela principalmente o universal, e esta o particular. (ARISTÓTELES apud FREITAS, 2012, p. 239).

Ainda convém lembrar que, no romance *Boca do Inferno*, os personagens e o próprio personagem protagonista Gregório de Matos, traduzem momentos satíricos, conforme: “[...] Onde o como da ciência supõe uma morte, a morte do escritor tal como nossa sociedade o deseja e o programa como personagem que impressiona ao produzir o verossímil [...].” (KRISTEVA, 2005, p. 143).

Todavia, os personagens personificam quase que um jogo imagético e verbal que tem certa homologia, dentro do universo ficcional da obra, com o processo da verossimilhança referente à ordem filosófica, psicológica ou mesmo sociológica da realidade literária. Assim sendo, elas constituem atos sógnicos criativos do autor, indispensáveis para a construção da narrativa romanesca, pois sem personagens não existe o romance. Observa-se que: “a função e o significado das ações ocorrentes numa sintagmática narrativa dependem primordialmente da atribuição ou da referência dessas ações a uma personagem ou a um agente.” (FREITAS apud SILVA, 2012, p. 239).

A autora utiliza o personagem como elemento condutor no processo narracional. Assim, as identidades ficcionais assumidas pelos personagens no texto podem sugerir recriações autorais que mimetizam reações e comportamentos reais para dentro da narrativa prosaica.

Desse modo, observa-se o fragmento a seguir, extraído com intenção de especular tal afirmação sobre o personagem ícone da literatura e sua perpetuação para e na trama:

Gregório de Matos permaneceu no Recôncavo ainda algum tempo. Esqueceu-se de Maria Berco. Durante o período de governo do marquês de Minas, teve paz. Voltou a advogar. Apaixonou-se por Maria de Povos, uma viúva, negra, pobre, com quem se casou. Desse casamento, do qual recebeu um dote dado pelo tio da noiva, teve um filho a quem chamou Gonçalo, em homenagem ao filho de Bernardo Ravasco. O amor de Gregório de Matos por Maria de Povos foi cantado em versos pelo poeta. (MIRANDA, 1990, p. 317).

Pela observação desses aspectos, analisa-se que o movimento estético da narrativa proporciona uma leitura com características de revisita, mesmo que densa e propícia à atenção redobrada para as introspecções do protagonista e para os deslocamentos do tempo psicológico dos demais personagens.

Sendo assim, atribui-se aos personagens históricos um status particularizado que os diferencia dos demais, ou, em última hipótese, um status que os caracteriza como excêntricos, que tendem a transformar o processo narracional ficcional em uma base discursiva, conforme se entende pela teoria de Hutcheon (1991):

[...] Os personagens enfrentam complicações e conflitos que abrangem importantes tendências [não] no desenvolvimento histórico [não importa qual o sentido disso, mas na trama narrativa, muitas vezes atribuível a outros intertextos]; uma ou mais figuras da história do mundo entram no mundo fictício, dando uma aura de legitimação extratextual às generalizações e aos julgamentos do texto [que são imediatamente atacados e questionados pela revelação da verdadeira identidade intertextual, e não extratextual, das fontes dessa legitimação]; a conclusão [nunca] reafirmou [mas contesta] a legitimidade de uma norma que transforma o conflito social e político num debate moral. [...] (HUTCHEON, 1991, p. 158).

Nessa narrativa, apresentam-se personagens com características reais e que vivenciam situações totalmente possíveis na realidade. No entanto, compreende-se também que temática, enredo e forma narrativa representam traços verossímeis da essência poética gregoriana traduzida nas vozes dos personagens pela linguagem prosaica em *Boca do Inferno*.

Este excerto é tido como código da mensagem da narrativa: “Mas haveria de ser para sempre um cenário de prazer e pecado, que encantava a todos os que nela viviam ou a visitavam, fossem seres humanos, anjos ou demônios” (MIRANDA, 1990, p. 326).

Pela transfiguração do contexto, que extrapola o referente, incita-se: “Não deixaria de ser, nunca, a cidade onde se viveu o Boca do Inferno” (MIRANDA, 1990, p. 326). Assim, o resultado do discurso se personifica do emissor para a

perpetuação da relação dialógica ao receptor. Tudo isso solidifica a obra como processo transcriativo.

3. PROCEDIMENTOS TRANSCRITIVOS NO ROMANCE

Como o tempo, uma tradução é caracterizada por uma certa instabilidade, uma vez que se define como mediadora, não apenas entre duas culturas espacialmente distantes, mas também entre dois momentos históricos diversos. A tradução ocupa um espaço de passagem, no qual não se fixam momentos cristalizados, identidades absolutas, mas se aponta continuamente para a condição diferencial que a constitui.

(Walter Benjamin)

É de fundamental importância entender, nesta análise da obra mirandiana, o processo de transcrição. Nisso, associa-se como entendimento desse processo a teoria de Campos (2011) e entende-se que esse processo transcritivo se dá pelo ato da transfuncionalização simbólica para as obras literárias, ou seja, aparece como recriação do signo posterior ao seu estilhecimento.

Ainda, por esse ato que se considera como propício para a forma na narrativa, entende-se que o símbolo manifesto e extraído como essência do signo seja traduzido e posteriormente reorientado, em conteúdo recheado da sua essência primária (a anterior), mas com nova consistência. Assim se dá o ato denominado como recriação.

Todavia, esse processo não é cópia do primeiro, mas está propício à recriação signífica metamorfoseada. Em relação à análise da obra *Boca do Inferno*, esse processo de recriação, após tradução adotada por Miranda (1990), se perpetuou na narrativa na linguagem prosaica. Dessa forma, presenciou-se uma tradução que reinterpreta a consciência gregoriana, pela transposição personificada dos sentidos simbólicos como forma/base.

Por dentro da obra, observa-se que signo e significado são dispostos em uma conjuntura que norteia o personagem como figura pertencente a um tempo pretérito, ainda assim não de forma cristalizada, mas em novo formato. Em razão disso, esta pesquisa se embasa na teoria de Barbosa (1986, p. 157), que diz: “[...] Traduzir significaria assim distanciar-se cada vez mais do sentido original pela modificação de um contexto básico perdido [...]”.

Nota-se que essa apropriação de algo que já existia e passa a ser nova criação, a depender da sua tradução, tende a ser transportada por um canal que objetiva a um novo produto, indicando um código que possibilita novos significados, transcritos pelo sistema de signos e regras discursivas próximas da anterior.

Barbosa (1986) diz que:

[...] Neste sentido a tradução seria, sobretudo, lance aproximativo e para sempre falho, ao sentido. Sem desprezar este aspecto do problema [...], pode-se dizer que a sua laicização significou encontrar um lugar entre as práticas produtivas do homem. Tradução agora não mais apenas como busca do sentido, somente como de que se nutriu e se nutre toda hermenêutica religiosa [...] mas como produção de sentidos. (BARBOSA, 1986, p. 157).

Além disso, Miranda (1990) realizou, em *Boca do Inferno*, mais que um trabalho da tradução dos textos gregorianos. Ela fez uma criação paralela, porém autônoma, que potencializou os fatores essenciais do signo como recriação da poética de Gregório de Matos.

Outro fator é que Miranda (1990) transpassou para o leitor um tempo marcado por ações que se iniciaram em tempos anteriores ao atual. Assim, o período contemporâneo pede uma tradução que esteja atualizada com o nível linguístico factual no romance. Diante disso, compreende-se que o período da epopeia foi transficcionalizada na obra mirandiana, simbolizando uma forma de perpetuação do espírito da obra de arte, mesmo reconduzindo de um tempo a outro.

Levando em consideração esses aspectos, compreende-se que essa essência da poética gregoriana, por vias discursivas no romance, foi transportada para a literatura presente e que circunda uma linguagem atual. Assim, identificou-se por vias contemporâneas esse transporte narrativo que se converteu de um tempo a outro.

Dado o exposto, conclui-se, então, que Miranda (1990) permite tudo isso em tempos modernos, que contemplam uma literatura recheada de funções estilísticas discursivas libertadoras por vias ficcionais de forma atualizada.

Todavia, todo esse processo de transficcionalização ocorre por vezes personificado nas vozes dos personagens e da narradora, percorrendo caminhos que tendem à polemização do personagem Gregório de Matos.

Dessa forma, o romance não pode ser convertido ou tomado por experiência objetiva, somente pelo processo histórico traduzido e transportado. Esta análise se fundamenta na representação tradutória que se dá na relação dialética do signo e seu significante, contudo, a busca apenas de uma faceta sígnica não dá o entendimento necessário para a compreensão da forma base do romance, ou seja, busca-se uma interpretação que não circula apenas em situações consideradas imutáveis na obra.

Ainda convém lembrar que a obra não se originou de um processo de esfacelamento único do signo. Sua transposição por entrelinhas na narrativa também não é uma simples tradução, pronta e acabada, que circunda uma comparação linear do que foi Gregório de Matos e sua poética. O processo se deu pela transfuncionalização retórica, ultrapassando todas as camadas.

Com isso, esta análise instiga esse processo de tradução da forma sígnica semiotizada, a qual permeia a conjunção de semissímbolos gregorianos. Assim, precisamente o que está projetado implicitamente, oculto na semiose do signo, é apreendido como verdadeira representação simbólica do ícone temporal transposto como personagem protagonista na narrativa mirandiana.

Sobre isso, Barbosa (1986, p. 142) afirma que: “Ação sígnica: ativação do signo”. Trata-se de uma forma de verossimilhança que perpassa similaridades e familiaridades e até mesmo a atitude denotativa de análise do signo traduzido. Observe-se:

Esta liberdade não deve sua existência ao sentido da comunicação, do qual a tarefa da fidelidade é exatamente fazê-la escapar. Pelo contrário, a liberdade em favor da língua pura verifica-se primeiro em sua própria língua. Resgatar em sua própria língua essa língua pura, ligada à língua estrangeira, liberar pela transcrição essa língua pura cativa na obra, é a tarefa do tradutor. (BENJAMIN, 2008, p. 63).

Nesse processo de transcrição, o princípio da literariedade é sobreposto, e, com isso, momentos, personagens, espaços e tempos são traduzidos e transfigurados pela atividade criativa empregada no viés ficcional na narrativa. Assim, o discurso mirandiano prosaico ocorreu da pura conotação. Também se observa que o discurso romanesco empregado pela autora se deu pelo processo da bricolagem, apoderando-se do signo primário poético gregoriano, transportando-o como memória da forma, e, com isso, deslexicalizando-o para depois recriá-lo, representando-o.

Por vias temporais, entende-se que esse processo extravasa para o contemporâneo pela linguagem imagética e verbal reconstruídas, transportando o ser real, Gregório de Matos, por linhas imaginárias fantasiosas ao presente, por meio do processo discursivo, como costura bricolada do original a partir da captura minuciosa de sua consciência poética.

Nota-se que essa símile sígnica personificada na narrativa impõe uma

intersecção²⁵ desses estilhaços reais representados pelos ficcionais e permitem essa interação na conjunção dos semas em proposição ao signo recriado. Portanto, pelo entendimento nesse exercício, observa-se essa administração das semioses ilimitadas que deram vida ao romance *Boca do Inferno*. Segundo Barbosa (1986),

Entre sinonímia e polissemia, a tarefa do tradutor, e do intérprete, do crítico é encontrar o sistema mais adequado de substituição que não se converta em paráfrase. A sombra da tautologia persegue e limita o alcance crítico da tradução. Mas como aquela é própria das linguagens de representação, é somente pela crítica que a tradução pode ser resgatada da paráfrase. Tradução: crítica das linguagens. (BARBOSA, 1986, p.157).

Barbosa (1986) chama a atenção para a forma que dá vida à narrativa estrutural, pelo viés da metaficção historiográfica, o que leva à percepção de que Miranda (1990) realizou uma imersão na visão de mundo da época de seu objeto, trans-historicizando e transculturalizando por meio de sua linguagem um processo discursivo em uma imagem ressignificada em um mundo que ganha novo corpo e nova existência. Por isso tudo, o texto transcriado liberta-se do seu reflexo original para se tornar referência de e em si mesmo, assim como equivalência de um objeto para outro objeto.

Percebe-se que a autora da obra permite uma percepção de que a narrativa não é apenas uma transposição de discurso historiográfico, mas sim uma narrativa que tem como parâmetro refletir determinada época, mas não somente como um espelho de um produto copiado, e sim como um processo migratório.

Desse modo, *Boca do Inferno* materializa aquilo que Campos (2011) ressalta sobre a literatura híbrida como tradução criativa:

O barroco, tanto na literatura brasileira como em várias outras literaturas latino-americanas, significa ao mesmo tempo hibridismo e tradução criativa. Tradução como apropriação transgressiva, e hibridismo (ou cruzamento) como a prática dialógica de expressar o outro e expressar-se através do outro, sob o signo da diferença. Nesse sentido, as reflexões de Walter Benjamin sobre a “alegoria” têm um significado especial para o barroco ibero-americano: *alegoria* no seu sentido etimológico de um ‘dizer alternado’, um ‘dizer outra coisa’, um estilo em que, no limite, qualquer coisa pode simbolizar qualquer outra. (CAMPOS, 2011, p. 125).

Partindo dessa assertiva sobre a transposição do processo histórico pela atividade transcriativa condicionada para a literatura contemporânea, compreende-se que Miranda (1990) intertextualiza cultura, sociedade colonial e personagens

²⁵ Para Peirce (2000), a intersecção de semas leva a uma interação nos sentidos representados, uma comunalidade.

históricos, os quais são representados pelos meandros ficcionais remetidos no processo imagético como vestígios de uma possível realidade. Por isso, entende-se que o que vigora como expressão literária é a forma que emana da fonte estética barroca absorvida e redesenhada pela linguagem no romance.

Ainda convém lembrar que todo esse processo se deve a uma visão de mundo por parte da narradora que se apresentou por sua voz onisciente pelos meandros do romance de forma fragmentada. Por isso, essa causalidade que se norteia pelo fluxo da história e que nega a linearidade dos fatos cristalizados acaba refutando o simplório de uma literatura apenas literal.

Assim, o modo centrípeto da composição de *Boca do Inferno* abarca o princípio da bricolagem para dotá-la de diferentes formas que compõem os semi-símbolos²⁶ representados. Por isso, o momento em que se eleva a importância do poeta no romance nos remete ao entendimento de que sua representatividade histórica e literária, nesse processo transcriador, é vital para o eixo catalisador da obra, uma vez que, pelo ato da transfiguração, Miranda (1990) recompõe a totalidade da poética gregoriana em sua essência.

Pelos pressupostos, baseia-se na teoria de Benjamin (2008) sobre o prolongamento da vida de obras importantes, a fim de compreender que a tradução da poética gregoriana, transfigurada pela linguagem de Miranda (1990), não admite sua cristalização histórica, mas sim reinventada, tornando-se sempre uma nova partitura imagética sígnica, assim dotada de vida, renascida e reencarnada, por meio da tradução transcriadora.

Todavia, sabe-se que toda forma de arte é totalmente possível, mesmo embasada por momentos históricos, como afirma Campos (2006, p. 34-35): “Não é algo impossível? O poeta exprime (ou quer exprimir) o inexprimível, o pintor reproduz o irreproduzível, o estatuário fixa o infixável. Não é surpreendente, pois, que o tradutor se empenhe em traduzir o intraduzível”. Assim:

Para nós, tradução de textos criativos será sempre *recriação*, ou criação paralela, autônoma, porém recíproca. Quanto mais inçado de dificuldades esse texto, mais recriável, mais sedutor enquanto possibilidade aberta de recriação. Numa tradução dessa natureza, não se traduz apenas o significado, traduz-se o próprio *signo*, ou seja, sua fisicalidade, sua materialidade mesma [...]. (CAMPOS, 2006, p. 35).

²⁶ Segundo Peirce (2000), quando nas obras literárias aparecem estilhaços do signo de maneira intrínseca e com sua conjunção se formam os signos literários. Nisso, a arte se realiza na conjunção desses semi-símbolos.

Levando-se em consideração esses aspectos, a análise dessa obra permite o entendimento de que o signo objeto foi apreendido e diluído e transformado em nova essência na narrativa. Esse procedimento na obra mirandiana é totalmente metalinguístico. Com isso, compreende-se melhor a personificação poética gregoriana que Miranda (1990) apresentou por meio da iluminação transfigurativa.

Para compreender esse processo de estilhaçamento sígnico, busca-se compreensão na teoria de Campos (2006):

Traduzir a iconicidade do signo implicava recriar-lhe a “fiscalidade”, a “materialidade mesma” (ou, como diríamos hoje, as propriedades do significante, abrangendo este, no meu entender, tanto as formas fonoprosódicas, e grafemáticas da expressão, como as formas gramaticais e retóricas do conteúdo). Estas formas, por definição, seriam sempre formas significantes, uma vez que o parâmetro semântico (o significado, o conteúdo), embora deslocado da função dominante que lhe conferia a chamada tradução literal, termo a termo, não era vanificado (esvaziado), mas, ao contrário, constituía-se por assim dizer num horizonte móvel, num virtual “ponto de fuga”. (CAMPOS, 2006, p. 17).

Tendo em vista os aspectos observados, é possível compreender essa relação dialógica que norteia os paradigmas da narrativa textual em *Boca do Inferno*. Assim, essa forma adotada por Miranda (1990) parte da concepção de que o código da mensagem a qual se deu no romance permite a compreensão a respeito da dimensão discursiva mirandiana.

Sendo assim, analisa-se essa obra pelo viés da transcrição, nos moldes da tradução que conota o signo e o traduz no exercício da metalinguagem, que ousa pela intensidade dos procedimentos que norteiam a bricolagem na narrativa mirandiana.

Dado o exposto, analisa-se também o ato de transfiguração pela transcrição em *Boca do Inferno*. Dessa forma, estabelece-se uma compreensão que circundou a relação tensiva entre os planos de expressão e conteúdo. Todavia, segundo Campos (2011, p. 21), [...] “a asserção da possibilidade mesma dessa (paradoxal) operação tradutora, desde que entendida como ‘transposição criativa’: ou seja, nos meus termos, como ‘re-criação’, como ‘trans-criação’”. Dessa forma, observa-se que:

Se o texto literário pode ser definido como um “discurso ficcional”, se “a recepção não é primariamente um processo semântico, mas sim o processo de experimentação da configuração do imaginário projetado no texto”, uma vez que por meio dela “se trata de produzir, na consciência do receptor, o objeto imaginário do texto, a partir de certas indicações estruturais e funcionais” [...] (CAMPOS, 2011, p. 56).

Diante disso, essa narrativa em análise liga-se a acontecimentos e ações considerados como processos objetivamente puros. Com isso, o aspecto temporal é representado por vias da tradução simbólica. Contudo, atenta-se a uma forma que encarna o fantasioso e que descristaliza o histórico poético, rompendo o limite entre o real e o ficcional no processo da bricolagem sígnica. Assim, a linguagem poética mirandiana surge como expressão e resistência na busca da revitalização da consciência gregoriana, num processo transfigurador.

3.1 A Tradução Criativa de Ana Miranda em *Boca do Inferno*

É indiscutível que, em *Boca do Inferno*, Miranda (1990) realizou um trabalho de tradução criativa, que consiste na atualização da poética de Gregório de Matos, compreendida por sua transficcionalidade no nível prosaico, sem, contudo, afetar sua essência primária. Miranda (1990) recria a consciência poética de Gregório, transportando-a para sua obra, numa conjugação dos estilhaços sígnicos.

No romance, essa essência é transposta pelas formas simbólicas que norteiam uma construção discursiva narrativa feita a partir de outros discursos (tais como: linguagem, mundo mítico religioso, arte, história, política), todavia denomina-se como uma nova reconfiguração redesenhada metaficcionalmente. Em alguns trechos do romance, ainda se destaca a existência homológica no discurso representado na trama e no enredo, administrada pela voz narradora, com intenção de abrilhantar seu conteúdo pela captação do sensível, primando pelos tempos barroco e neobarroco.

Em razão disso, o ser poético, Gregório de Matos, é posto de forma centrípeta no interior do romance, não apenas como personagem histórico que se perpetuou pelos campos político e literário, mas como figura representativa de um comportamento ousado e irreverente. Dessa forma, ele instiga o leitor a compreender essa relação que norteia o fantasioso pelo espetáculo imaginativo, presentes em *Boca do Inferno* pela ficção no enredo.

Reforça-se a ideia de que o jogo rememorativo da tradução permite ao poeta um distanciamento do “motivo inicial da obra, transformado em pretexto, e lhe produzia, ao mesmo tempo, uma ‘sensação de liberdade’ no tocante às ‘ideias’ e de um ‘império da forma sobre elas’” (CAMPOS, 2011, p. 86).

Ainda, enfatiza-se que, possivelmente, para a tradução criativa, é insignificante o tempo vivido e o nascedouro de uma obra de arte, pois sua

importância se torna imprescindível a partir de sua perpetuação, condicionada à linguagem do tradutor, permitindo uma sobrevida interminável à obra, eternizando o que ainda está por vir e o que não morreu. Benjamin (2008) expõe a sobrevivência eternizada da obra de arte:

Na verdade, ela não deriva tanto de sua vida quanto de sua sobrevivência. Pois a tradução é posterior ao original e assinala, no caso de obras importantes, que jamais encontram à época de sua criação seu tradutor de eleição, o estágio da continuação de sua vida. A ideia da vida e da continuação da vida de obras de arte deve ser entendida em sentido inteiramente objetivo, não metafórico. O fato de que não seja possível atribuir vida unicamente à corporeidade orgânica foi intuído mesmo por épocas em que o pensamento sofria as piores limitações. (BENJAMIN, 2008, p. 68).

Dado o exposto, Benjamin (2008) ressalta que nem todas as obras de arte são inteiramente objetivas e lineares para com o seu estado primário, mas a compensar pelo momento em que é transfigurada. Diante disso, crê na necessidade da tradução real, na qual a transmissão de sua atmosfera como símbolo deve sobreviver a uma posterior tradução, que é, no caso, a transcrição criativa.

O que dessas afirmações pode ser extraído, em primeira instância, é que toda operação de substituição é, por natureza, uma operação de tradução – um signo se traduz em outro – condição, aliás, inalienável de toda interpretação: o sentido de um signo só pode se dar em outro signo” (PLAZA, 2003, p. 27).

Em *Boca do Inferno*, há o caráter da inventividade/criatividade, ainda que de forma consciente e compromissada com a verdade, por vias da metaficção historiográfica. Sendo assim, caso não existisse esse recurso narrativo discursivo, a história correria o risco de se tornar uma lista de acontecimentos que poderiam, muitas vezes, reduzir-se a uma mistura de dados fragmentados.

Por isso, segundo Plaza (2003), para analisar uma obra, é preciso observar o seu lado pelo avesso, entender que:

Fazer tradução toca no que há de mais profundo na criação. Traduzir é pôr a nu o traduzido, tornar visível o concreto do original, virá-lo pelo avesso [...] para Octavio Paz traduzir é colocar esse cristal de seleções em movimento, para voltar a fixá-lo num sistema de escolhas outro e, no entanto, análogo. Traduzir é, nessa medida, repensar a configuração do original, transmutando-a numa outra configuração seletiva e sintética. (PLAZA, 2003, pp. 39/40).

Ao analisar a teoria de Plaza (2003), entende-se que o processo tradutório no romance teve como procedimento o reconhecimento das formas simbólicas que deram forma à narrativa mirandiana. Na busca por uma linguagem que se estabelecesse na revitalização da poética gregoriana e no plano da expressão, foram explorados elementos norteadores que criaram uma nova poética e que se harmonizaram no ato de recriação.

A respeito desse procedimento tradutório de uma língua a outra, a narrativa mirandiana está condicionada na poética de Gregório de Matos apreendida como forma simbólica. De tal modo, entende-se como tradução para representação dentro da linguagem, mesmo que intralingual, mas de uma poética a outra. Assim, observa-se que:

O poeta, imerso no movimento do idioma, que é um contínuo ir e vir verbal escolhe umas quantas palavras – ou é escolhido por elas. Ao combiná-las, constrói seu poema: um objeto verbal feito de signos insubstituíveis e imóveis. O ponto de partida do tradutor não é a linguagem em movimento, matéria-prima do poeta, mas a linguagem fixa do poema. Linguagem congelada, mas perfeitamente viva. Sua operação é inversa à do poeta: não se trata de construir com signos móveis um texto móvel, mas de desmontar os elementos deste texto, pôr de novo em circulação os signos e devolvê-los à linguagem. Até aqui, a atividade do tradutor é parecida com a do leitor e a do crítico: cada leitura é uma tradução, e cada crítica é, ou começa a ser, uma interpretação. Entretanto, a leitura é uma tradução dentro do mesmo idioma, e a crítica é uma versão livre do poema, ou, mais exatamente, uma transposição. (PAZ, 2009, pp. 25-27).

Com base na teoria de Paz (2009), percebe-se que, no desenrolar da trama, certos momentos característicos dos personagens são considerados atitudes que possibilitam traços reais, enquanto suas vozes verbais poetizam por meio de sátiras a mesma proporção da poética gregoriana. Notam-se, portanto, projeções imagéticas que se movimentam no enredo e constituem, respectivamente, um centro rizomático²⁷ que divide espaço com o desempenho da pessoa/poeta *versus* personagem/fictício de Gregório de Matos.

Assim, *Boca do Inferno* empreende o labor discursivo que teve como processo advindo da tradução crítica o símbolo eternizado pelo processo histórico.

Sendo assim, também se empreende pela obra mirandiana nos meandros do romance uma concepção literária que circula pelo labor reflexivo que situa arte e

²⁷ Segundo Deleuze (1992), é um tipo de arborificação, que se conecta de um ponto a outro, como um processo de troca de signos e não signos. O rizoma está sempre em continuidade, multiplicando-o, aumentando suas conexões e se metamorfoseando em processo de combinação, em forma de linhas.

vida, ou seja, a representação dos valores simbólicos externos recriados por entre o processo imagético e discursivo em *Boca do Inferno*. Observe-se que:

O romantismo conferiu, como se sabe, nova orientação para as concepções sobre a arte e, conseqüentemente, alterou as linhas de reflexão sobre as relações entre arte e realidade. [...] A criação artística passa a ser o resultado de profusa intersecção entre o mundo externo e o mundo do eu cognoscente. [...] (GONÇALVES, 1994, p. 93).

Gonçalves (1994) se refere a esse pensamento sobre a busca incessante da realidade dotada de pura inventividade, assim como a verdadeira arte que representa a vida. *Boca do inferno* não deixa de ser um tipo de relato histórico que apresenta a face sacra do poeta como ícone literário e que também está mais fortemente presente em seus poemas.

Por isso tudo, compreende-se que a transficcionalização do eu gregoriano para o eu mirandiano forma um entrelaço conjuntivo poético em *Boca do Inferno*, sendo, assim, o que se entende pelo processo de transcrição a partir de uma tradução criativa.

Para o crítico, o poema é um ponto de partida para outro texto, o seu, enquanto que o tradutor, em outra linguagem e com signos diferentes, deve compor um poema análogo ao original. Assim, em um segundo momento, a atividade do tradutor é paralela à do poeta, com esta diferença marcante: ao escrever, o poeta não sabe como será seu poema; ao traduzir, o tradutor sabe que seu poema deverá reproduzir o poema que tem diante dos olhos. Em seus dois momentos a tradução é uma operação paralela, ainda que em sentido inverso, à criação poética. O poema traduzido deverá reproduzir o poema original, que, como já foi dito, não é sua cópia e sim sua transmutação. [...] (PAZ, 2009, p. 25-27).

Assim, a arte sacra religiosa é posta em evidência no romance como formação anterior ao tempo narrativo. A formação ideológica e filosófica do personagem, como ser advindo do ente, está aliada aos conhecimentos vivenciados e analisados por Miranda (1990), e são estes que dão vida a essa nova entidade migrante que surge no decorrer do romance, ou seja, a realidade e as vivências são elementos objetivos que, ao longo do romance, permitem posicionar-se como realizações ficcionais pelas formas discursivas. Desse modo, nota-se:

[...] nesta, a primeira atividade mental contemporânea e consecutiva à operação hermenêutica é precisamente a sensação ou quase-noção de um sentimento configurativo por similaridade, uma espécie de ícone-diagrama que se define por contraste e polaridade. Este sentimento, de imediato, é percebido na mente como um instante no tempo, ou “consciência passiva da qualidade, sem reconhecimento ou análise”. As impressões são o que

são, meras qualidades que afloram na consciência por átomos de tempo, como puros ícones ou lampejos que não fazem parte de uma cadeia ou série. Todo inventor tende a reter, na sua criação, esse instante epifânico que não se repete identicamente na memória, porém a marca impressiona. (PLAZA, 2003, p. 41-42).

Ainda, por meio da análise da obra e da teoria de Plaza (2003), pensa-se que o personagem, traduzido e visto como indivíduo social, é apresentado com características de um ser condicionado por sua insatisfação nos campos político, religioso e artístico, no processo discursivo no romance. Portanto, este se personifica numa relação com o mundo exterior que põe as ideias como inalcançáveis, ou seja, transforma-as em ideais e em fatores psicológicos subjetivos, que fazem de Gregório de Matos um personagem problemático.

Por esses aspectos, compreende-se a trama pelas vias narrativas como um universo plural que permeia perfis da historiografia como instância de ruptura e possibilidade de tradução transgressora. Destarte,

De sua parte, a tradução (transpoetização) estaria incumbida de uma função angélica: anunciar a sobrevivência dessa mesma língua da verdade, desocultando-a provisória e fragmentariamente de seu exílio no original e liberando-a intensivamente na língua do poema traduzido: transpondo, assim, o original para um outro plano, o do significado transcendental dessa presença, que o habita como uma virtualidade última. (CAMPOS, 2011, p. 78).

Diante desse excerto, compreende-se que há uma síntese apropriada aos ideais do personagem, advindos de atos do ente para o não ente, os quais demonstram sua insatisfação e que nos remetem a uma possível causalidade pelos fatores físicos ainda simbólicos do primeiro. A arte no romance remete ao caos, como forma temática, e se apropria dessa envergadura pelo âmbito político, simbolizando o plasma poético de seu ícone objeto, dotado de puro pessimismo e refletido como consequência de suas frustrações, na luta por uma sociedade mais justa e menos hipócrita, paralela ao mundo ficcional.

A presença de sátiras no romance conceitua Gregório de Matos como pessoa e personagem. Retoma-se a teoria de Campos (2011) sobre o processo criativo de Miranda (1990), dando uma possível noção de que o ficcional emerge não como cópia do real, mas como a irrealidade com traços de uma suposta realidade. “[...] Traduzir significaria assim distanciar-se cada vez mais do sentido

original pela modificação de um contexto básico perdido [...]” (BARBOSA, 1986, p.157).

Logo, percebe-se que há uma apropriação do que foi criado e depois sua transmissão, por meio da criação de novos sentidos na produção de significados:

Cada palavra encerra certa pluralidade de significados virtuais: no momento em que a palavra se associa a outras para construir uma frase, um destes sentidos se atualiza e se torna predominante. Na prosa a significação tende a ser unívoca, enquanto que, segundo se diz com frequência, uma das características da poesia, talvez a mais importante, é preservar a pluralidade de sentidos. [...] (PAZ, 2009, p. 23).

Por isso, o processo de tradução de Miranda (1990) estabelece-se como um anúncio da vida real. Sabe-se, também, que o original exposto estaria ultrapassando os limites da cópia. Sendo assim, a partir desse molde, que transfigura o ente para o não ente, cria-se uma dimensão que pede e anuncia uma terceira forma poética, denominada *Boca do Inferno*:

Se o percurso tradutor, movimento centrífugo ou “remassa” de signo traduzindo signo, está incluso na própria natureza da semiose genuína ou predominantemente simbólica, o signo estético, por outro lado, ao colocar em xeque o movimento centrífugo do signo, coloca para a reflexão sobre a tradução problemas complexamente intrincados. (PLAZA, 2003, p. 25).

Considera-se que o processo de metamorfosear ou traduzir pelo ato de recriar um signo a outro, como processo novo, se dá em nível de que a: “tradução e criação são operações gêmeas” (PLAZA, 2003, p. 26).

Ao se analisar *Boca do Inferno*, percebe-se que o processo tradutório, mesmo que represente novo signo, permanece inabalável em sua forma simbólica e isso se permeia pela costura isomórfica, assim como o reprojeto. Segundo Plaza (2003, p. 27),

Em um extremo o mundo se apresenta para nós como uma coleção de heterogeneidades; no outro, como uma superposição de textos, cada um ligeiramente distinto do anterior: traduções de traduções de traduções. Cada texto é único e, simultaneamente, é a tradução de outro texto. Nenhum texto é inteiramente original, porque a própria linguagem em sua essência já é uma tradução: primeiro, do mundo não-verbal e, depois, porque cada signo e de outra frase. Mas esse raciocínio pode se inverter sem perder sua validade: todos os textos são originais porque cada tradução é distinta. Cada tradução é, até certo ponto, uma invenção e assim constitui um texto único.

Entendemos de elevada importância discutir o processo isotópico posterior ao ato da tradução. Assim, pela composição do romance, percebe-se essa conjugação das camadas presentes que trazem a consciência personificada, elencando a prosódia como gênero representado do mundo externo à obra.

Por isso, o processo de transposição da essência poética gregoriana se dá pelos recortes administrados na voz narradora e se trata de um processo prosódico retórico com camadas diversas, mas isotópico, pois sua composição tem um determinante com fundamento maior no texto.

Então, elenca-se que, entre os sons, momentos, luzes, e até mesmo características marcantes dos seres com suas particularidades ímpares no enredo, estabelece-se um centro factual que elimina todas as possibilidades de uma narrativa apenas como cópia. Sendo assim,

É assim que, embora a tradução seja transparente, pois que não oculta o original nem lhe rouba a luz, não obstante todo tradutor tem o desejo secreto de superação do original que se manifesta em termos de complementação com ele, alargando seus sentidos e/ou tocando o original num ponto tangencial do seu significado, “para depois, de acordo com a lei da fidelidade na liberdade, continuar a seguir o seu próprio caminho” que seria o da tradução criativa, isto é, icônica. (PLAZA, 2003, p. 30).

Em razão disso, analisa-se que, por meio da teoria de Plaza (2003), a transparência da voz mirandiana representada nas entrelinhas da narrativa dá ao texto uma noção de primar por sua instância matriz. O processo discursivo em *Boca do Inferno* favorece e ilumina a condição de onde partiu o seu sentido criativo.

Outro fator é que o romantismo confere uma nova orientação para a arte e, com isso, relaciona arte à realidade, no que concerne à criação ou mesmo ao ato tradutório recreativo na relação entre o mundo externo/real e o criado interno/narracional, reservando a estilística entre vida e arte. Compreende-se, de acordo com as palavras de Gonçalves (1994), sobre o processo imaginatório criativo:

[...] Ele divide a imaginação em primária e secundária. A primária compreende-a como o poder vivo e o primeiro agente de toda percepção humana; enquanto a secundária compreende-a como eco da primeira coexistindo com a vontade consciente, contudo, idêntica à primeira na espécie de sua ação, diferindo no grau e no modo de atuação. Esta é, a seu ver, a imaginação criadora. Ela dissolve, dilui, dissipa, a fim de recriar. [...]. (GONÇALVES, 1994, p. 106).

Pelo excerto, entende-se que a tradução criativa à qual Miranda (1990) condicionou *Boca do Inferno* infere aos leitores/pesquisadores a reflexão de que, ao romper o caráter convencional do signo linguístico da poética de Gregório de Matos, propendeu o ato da bricolagem, estilhaçando-o e, posteriormente, envolvendo-o em sua atmosfera sígnica poética própria, por meio de sua realidade pessoal para dentro do romance, que utiliza a envergadura prosódica que se nivela pelos recursos linguísticos.

3.2 A Transcrição pela Transfiguração

Neste subtópico, atenta-se ao processo de transcrição realizado por Miranda (1990) no romance em análise, guiando-se pelo procedimento da transfiguração. Entende-se que a poética gregoriana foi manifestada pela metamorfose e incidiu para a prosa mirandiana, não pela recuperação de seu conteúdo, mas pelo exercício tradutório de sua essência poética.

Em relação a esse processo, Benjamin (2008) afirma que a teoria da tradução criativa está intimamente ligada ao ser anterior, considerado como primeiro, e que, ao apreendê-lo, é preciso moldá-lo para que ocorra um outro:

Do mesmo modo que as exteriorizações vitais se mantêm intimamente relacionadas com os seres vivos, sem todavia os afetar, a tradução nasce também do original, procedendo neste caso não tanto da vida como antes da “sobrevivência” da obra. Isto porque a tradução é posterior ao original. [...] (BENJAMIN, 2008, p. 27).

Sendo assim, esse procedimento de transição de um signo a outro pelo processo da transfiguração se dá pela captação da essência traduzida e da consciência estabelecida como forma para a narrativa, possivelmente condicionada pela interpretação mediata.

A linguagem mirandiana reportada em *Boca do Inferno* permite a representação de um valor simbólico que não ocorre de maneira instantânea, por isso também se observa como um processo retórico, pois essa apoderação do símbolo permite experimentar uma produção plasmática de imagens que ainda existirão como produção da essência uma vez sentida. Segundo Adorno (1970, p. 104),

O resultado da obra é tanto o caminho que leva à sua imago²⁸ como esta enquanto objetivo; é simultaneamente estático e dinâmico. A experiência subjetiva produz imagens que não são imagens de alguma coisa, mas justamente imagens de natureza coletiva; é assim e não de outro modo que a arte é mediatizada para a experiência. Em virtude de tal conteúdo experiencial e não apenas pela fixação ou modelação na acepção usual, as obras de arte divergem da realidade empírica; empiria mediante a deformação empírica. Tal é a sua afinidade com o sonho, tanto quanto a sua legalidade formal as subtrai aos sonhos. Isso indica igualmente que o momento subjetivo das obras de arte é mediatizado pelo seu ser-em-si.

Conforme se retoma a historicidade representada no romance, entende-se a concepção de ligação entre os traços sógnicos compreendidos pela personificação originada da transcrição. Assim, as características externas são encaminhadas para dentro da narrativa como que um processo centrípeto, o que ocorre pela transfiguração.

Por isso, a função conativa na obra tende a experimentar pela transfiguração da poética de Gregório/pessoa e está em constante processo de recriação discursiva após sua tradução, para, ao fim desse processo de transporte simbólico, permitir ascender na memória do leitor aquilo que não pode estar ao alcance dos sentidos humanos, pela resistência do tempo.

Por essa razão, em toda a narrativa, percebe-se muita força na tradução do tempo, localização e cultura de uma época que já não pode ser vivenciada fisicamente, apenas imagetivamente. Assim, “[...] As ruas principais eram largas e cobertas com pedregulhos. [...] Os conventos eram espaçosos e imponentes (MIRANDA, 1990, p. 31)”.

Essa passagem dá-se pelo tempo em que os signos condicionados pelas características não se confundem com os dias atuais. Nesse contexto, a tradução do símbolo baseou-se na recriação da produção imagética apresentada nos dias anteriores à estilística narrativa.

Paralelamente, a tradução como forma estética, não é uma simples transferência de unidade para unidade, do complexo de um sistema sógnico para outro, pois toda unidade constrói o seu sentido e significação numa unidade maior que a inclui. Assim, não se traduz termo a termo, traduz-se sincronicamente os aspectos envolvidos. (PLAZA, 2003, p. 72).

Dessa forma, entende-se que essa transfiguração ultrapassa a camada sógnica, tornando presente à consciência o objeto a que se quer referir, mesmo que

²⁸ Segundo Adorno (1970), designa uma imagem inconsciente de objeto ou ser, realizada e construída em tempos diversos. Um objeto introjectado fantasticamente com uma percepção errônea e distorcida dos objetos reais.

ele pertença ao passado. Por esse sentido, julga-se ser um processo que representa por vias de tradução a imagem de Gregório de Matos e sua forma poética ressuscitada, não permitindo que essa consciência eidética se perca pelos tempos.

Segundo Campos (2011, p. 56):

Se o texto literário pode ser definido como um “discurso ficcional”, se a recepção não é primariamente um processo semântico, mas sim o processo de experimentação da configuração do imaginário projetado no texto, uma vez que por meio dela “se trata de produzir, na consciência do receptor, o objeto imaginário do texto, a partir de certas indicações estruturais e funcionais”, então parece possível afirmar que a transposição criativa [...], pensada esta de maneira laica e desvinculada de qualquer “significado transcendental”, ou, como eu prefiro dizer, a transcrição, são nomes que outra coisa não designam senão um processo de transficionalização. O fictício da tradução é um fictício de segundo grau, que reprocessa, metalinguisticamente, o fictício do poema.

Pelos pressupostos observados, experimenta-se que, além da contextualização da forma pela homologia histórico-cultural, outro questionamento norteou a presente análise quanto à narrativa mirandiana, pois se percebe, no desenrolar da trama, nas miudenças das entrelinhas, a presença da simbologia de elementos centrífugos, como céu e inferno, Deus e diabo.

Com isso, esses elementos externos são representados como signos imagéticos ligados à memória poética gregoriana, assim como a identidade referencial. Por essa envergadura, esses elementos se ligam na construção transcriativa da memória criadoura mirandiana do valor simbólico apoderado. “O sexo com prostitutas, assim como as ciladas de inimigos, eram atividades associadas às sombras da noite, quando Deus e seus vigilantes se recolhiam e o Diabo andava à solta [...]”. (MIRANDA, 1990, p. 21).

Pelo excerto, é possível perceber uma homologia da consciência gregoriana com o texto mirandiano. Nesse contexto, a tradução do fragmento baseou-se, de acordo com Campos (2011), na recriação de um texto paralelo, o qual constitui um sistema de signos por meio do efeito de um todo, por intermédio da tradução do próprio signo.

Por isso, como processo de desconstrução do primeiro e representado em outro discurso cria-se, portanto, novo invólucro sógnico, que se apresenta com especulações simbólicas anteriores, tudo isso representado no processo verbal. Nesse caso, a relação de semelhança entre as partes só é despertada porque se produz na mente que percebe ou interpreta um terceiro termo que serve para unir aquelas partes.

“Têm-se aqui todos os casos de metáforas verbais ou visuais de que o surrealismo, por exemplo, fornece farto material. [...]” (PLAZA, 2003, p. 83). Essa estância mítica em *Boca do Inferno* tende a se valer desses códigos, pela forma bricolada, transfigurando-os nas vozes do discurso, como em um processo de profundidade espacial indefinida, movimentando demais signos a se integrarem nesse processo mimético que executa ações metafóricas verbais, como uma poesia de entonação.

Deste modo deveria ser tomada em consideração a traduzibilidade das ideias literárias mesmo se estas fossem intraduzíveis para os seres humanos. E não será que de acordo com um rigoroso conceito de tradução assim deveria verdadeiramente ser pelo menos até um determinado grau? Em face de uma tal análise põe-se o problema de saber se a tradução de certas ideias literárias deveria ou não ser fomentada pois que passaria a ser válida a seguinte proposição: se é que a tradução é uma forma, então a traduzibilidade de determinadas obras é algo que se encontra e localiza na sua própria essência. (BENJAMIN, 2008, p. 27).

Por isso, apodera-se dos demais signos representados no romance e retoma-se ao processo histórico, realinhando história *versus* política. Para isso, analisa-se que o período barroco liga esses elementos expressivos pelas vozes verbais que transitam na obra como códigos que possivelmente personificam uma realidade figurativa posterior ao processo de transcrição.

Como a poesia gregoriana é considerada uma forma peculiar da época barroca, nos moldes do discurso da narrativa, percebe-se também esse tipo de entonação quando o personagem blasfema a política, o que se reafirma no excerto extraído. Nas mãos dos populares, corria a sátira de Gregório de Matos: “Quem sobe ao alto lugar que não merece, homem sobre, asno vai, burro parece, que o subir é desgraça muitas vezes” [...] (MIRANDA, 1990, p. 312).

Nesse fragmento, o personagem Gregório de Matos identifica-se com a forma simbólica do próprio Gregório/pessoa, pois representa, assim, que esse personagem do mesmo modo passou pela vida a criticar e ridicularizar os vícios, desmandos e torpezas dos colonizadores, da política local. Observe-se o excerto:

No plano dos “fatores intratextuais”, entendo por transcrição a operação que traduz, no poema de chegada, a coreografia da “função poética” jakobsoniana surpreendida e desocultada no poema de partida. Assim também, correlatamente, parece-me admissível entender por transfiguração, no plano dos atos de ficção, a reimaginação do imaginário do poema de partida pelo poema de chegada, através da reconfiguração do percurso da “função figurativa” iseriana. Essa a tarefa levada a efeito pela tradução criativa. [...] (CAMPOS, 2011, p. 62).

Levando em consideração esses aspectos, nota-se, em *Boca do Inferno*, uma envergadura adotada pela voz narradora, que metaforiza a começar pelas categorias tímicas²⁹, explanando cores, coisas, traços e linhas referenciais a fim de posicionar o nível eidético figural. “Um galo cantou. Esbranquiçada, a luz da manhã penetrava pela fresta horizontal no alto da parede [...] a luz não chegava ao chão [...] a razão de azeite de três vinténs era pouca para toda a noite [...]” (MIRANDA, 1990, p. 133).

Assim, os signos se posicionam para demonstrar essas sutilezas que se emolduram do estilhamento da forma poética apresentada no sentido que mimetiza os sentimentos humanos. Atente-se à teoria que condiciona esse entendimento:

A tradução, em vez de se tornar igual ao sentido do original, tem, antes, de configurar-se amorosamente na própria língua até ao ínfimo pormenor do seu modo de querer dizer, a fim de torná-las a ambas, tomadas como cacos, reconhecíveis enquanto fragmentos de um vaso, enquanto fragmentos de uma língua mais ampla. (BENJAMIN, 2008, p. 10).

Assim como seu caráter irônico que salteia por entre a prosa mirandiana e está intimamente ligado aos traços gregorianos, caracterizados pela fragmentação literal da referência primária, pode-se captar a mimese de produção, que representa, assim, uma pseudo lógica gregoriana, que dá forma ao signo, motivando-o. Uma vez que a narrativa mirandiana se liga a todas as etapas ou mudanças experimentadas pelo personagem do eu lírico, na obra essa travessia busca outra margem para a linguagem num reprocesso centrípeto cada vez mais conativo, ou seja, pura metalinguagem. Observe-se o excerto a seguir:

Ao converter a função poética em função metalinguística, o tradutor de poesia opera, transgressivamente (em diversos graus), uma nova seleção e uma nova combinação dos elementos extra-e-intratextuais do original; ao significar-se como operação “transgressora”, a tradução põe desde logo “entre parênteses” a intangibilidade do original, desnudando-o como ficção e exibindo a sua própria ficcionalidade de segundo grau na provisoriedade do *como se*. No mesmo passo, reconfigura, numa outra concretização imaginária, o imaginário do original, reimaginando-o por assim dizer. As expectativas do receptor e suas reações são também reformuladas, nessa copresença transgressiva de original e tradução, onde todo elemento recessivo corresponde (ou pode corresponder) a um elemento ostensivo, e vice-versa, do texto de partida ao de chegada, numa perspetivação de segundo grau. (CAMPOS, 2011, pp. 60/61).

²⁹ Segundo Jakobson (2001), categorias tímicas são categorias semióticas do mundo interior (características) e estabelecem relação do ser vivo com os conteúdos representados.

Por isso, a consciência poética a nível referencial se dá como o próprio sopro atmosférico que paira sobre a linguagem nessa narrativa mirandiana. Ao dar forma e sentido às coisas, iluminam-se todos os caminhos na ordenança pelo caos de forma multifacetada em suas miudenças sígnicas transfiguradas em prosa.

Assim, compreende-se que a palavra retomada se estabelece como infinidade de semas, conferindo existência às coisas recapituladas em *Boca do Inferno*, criadas e recriadas à própria realidade pela mente da voz narradora. Por isso, entende-se que criador recria pelo mundo que pertence à sua própria imaginação.

[...] Isto porque o original se modifica necessariamente na sua “sobrevivência”, nome que seria impróprio se não indicasse a metamorfose e renovação de algo com vida. Mesmo para as palavras já definitivamente sepultadas num determinado texto existe um amadurecimento póstumo. Aquilo que em vida de um autor poderia ser uma tendência ou particularidade da sua linguagem poética pode mais tarde desaparecer de todo enquanto novas tendências de natureza imanente surgirão muito possivelmente das formas literárias. O que dantes era novo pode mais tarde parecer obsoleto e o que era uso corrente pode soar arcaico. (BENJAMIN, 2008, p. 30).

Portanto, semelhante ao mito transcrito, o qual dá origem à vida, o trabalho da poesia jamais poderia ser condicionado apenas como processo mimético. Logo, a transfiguração sígnica pelas vozes discursivas são propósitos que o poema presta à estética, uma vez que se relaciona com a cultura e demarca diferenças espaciais indefinidas. Para o leitor, tem utilidade apenas no sentido de este saber com o que se está lidando e para ter condições de perceber suas afinidades e dessemelhanças. Este fragmento expõe todo o simbolismo representado nas miudenças do signo apropriado:

Naquela noite o mato estava coberto de luz e Gregório de Matos parecia um serafim, embora evocasse coisas do inferno, com os cabelos de caracol e os ombros iluminados, falando indecências, elegante e infeliz. Assim era Gregório de Matos. O rosto muito branco, testa espaçosa, sobranceiras arqueadas, as mãos gesticulando e os pés delicados arrastando-se no chão como vassouras. (MIRANDA, 1990, p. 118).

Então, o ícone nasce dessa condição de o signo refletir e extrapolar as nuances símiles de si mesmo. Pela narrativa em análise, percebe-se essa condição proposta de leitura pelo viés da história literária, mas como caminho que constituiu uma sequência previsível de ações pela ressignificação da estrutura real com

consequência pela transfiguração do estágio primário, assim perpetuado em outro signo manifesto.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Miranda (1990), ao somar sua narrativa, *Boca do Inferno*, a textos externos, compõe uma relação discursiva interna de forma transfiguradora pela sua linguagem, fomentando uma narrativa prosaica pelo exercício da metaficção da história.

No romance *Boca do Inferno*, observou-se a construção de um universo pelo desencadeamento do possível recriável, na existência de uma nova possibilidade por meio do ficcional, que se condicionam mesclados fatos comprometidos com a história. Também, entendeu-se que a voz indireta narradora na obra se articula de maneira onisciente, intrusa e particulariza a própria consciência da poética gregoriana, num processo de recriação do contexto advindo do ente, perpassando pelos meandros dos campos: econômico, social, religioso, individual, artístico.

A criação literária de Miranda (1990) busca, em primeiro lugar, recriar, a partir do caos político, uma ficção recheada de predicados subvertidos por situações inusitadas, que tendem ao ato transfigurador, pelo processo da mimese, que articula cultura, sociedade colonial, personagens históricos e fictícios e descrição geográfica.

A voz narradora cria sua narrativa discursiva por meio do processo da verossimilhança, condicionado pelas brechas da história narrada, assim como pelos descaminhos da “verdade” metamorfoseada. A existência homológica no enredo, em alguns trechos da trama no romance, é guiada pela voz narradora, que intencionou em seu enunciado pela captação do sensível, primando pelos tempos barroco e neobarroco.

Nesta dissertação, observa-se o movimento realizado pela linguagem romanesca mirandiana, que faz vir à luz o poeta seiscentista brasileiro, Gregório de Matos Guerra, em sua pluralidade significativa, num processo audacioso de releitura e desleitura, que anima a sua obra e leva a apreender novos signos, utilizando-se desses procedimentos que colocam em pauta os novos modos de uma tradução criativa.

Assim, por esse recurso narrativo mirandiano, a obra e a figura de Gregório de Matos são reconstituídas, livrando-se da sua redução a uma mera reunião de dados fragmentados. Esses procedimentos são capazes de agrupar recortes diversos em um mosaico erguido pela bricolagem, de modo a personificar um ícone literário carregado de sentidos. As partes desse ícone se relacionam entre si pelo processo transcriador da narrativa romanesca de Miranda (1990), criando-se um

novo mundo com suas ordenações próprias, possivelmente afirmadas por se tratar de um novo cosmo.

Nesse cosmo, Gregório de Matos aparece como figura principal de uma estrutura múltipla, com seus vários centros a compor uma unidade diversa. Depreende-se, portanto, da linguagem romanesca de Miranda (1990), que a pluralidade de Gregório de Matos, como personagem protagonista, catalisa as mais variadas nuances, tanto do ser em sua interioridade quanto de suas relações com seu mundo circuncidante.

Assim, percebe-se que Gregório de Matos é representado na narrativa pela tradução, pela transficcionalização, pela personificação das símiles mais sutis no exercício da construção metamorfoseada a partir de outros discursos, pelas sutilezas das falas dos personagens secundários e pela voz narradora.

Boca do Inferno admite em seu processo narrativo que ficcional e historial se materializem pelo processo da tradução criativa condicionado à bricolagem. A composição da obra se dá pela reconstrução de fragmentos da poética gregoriana, estilhaçados por entre o discurso mirandiano.

Nesse contexto, a linguagem poética mirandiana surge como expressão e resistência na busca da revitalização da consciência gregoriana, num processo transfigurador que consiste na atualização da poética de Gregório de Matos, compreendida por sua transficcionalização no nível prosaico, sem, contudo, afetar sua essência primária.

Mesmo que a ficção tome por representação a temática histórica, não perde o estatuto ficcional, assim como não se confunde com o discurso historiográfico passado. Dessa forma, os diálogos, as cenas e as imagens clamam pelo resgate de um personagem épico e de sua obra, materializada pela sinuosidade do processo transcriador, no romance em análise.

Destarte, as características do personagem central do romance surgem nesse meio de intrigas políticas, religiosas e amorosas, construindo um Gregório argumentador astuto, bom amante e bom poeta. Ao longo de todo o romance, notam-se fragmentos e passagens que conferem grande expressividade à obra gregoriana e que representam o processo de reconstrução de uma nova camada sógnica, a qual representa sinais simbólicos da anterior.

O processo da tradução criativa manifestou-se pelo ato da transficcionalização nas obras literárias, ou seja, manifestou-se pela reprodução sógnica após seu estilhaçamento semiótico.

Diante disso, a narrativa em análise se liga a acontecimentos e ações considerados como processos objetivamente puros. No aspecto temporal, o processo é representado por vias de tradução, no entanto atenta-se a uma forma que encarna o fantasioso e, com isso, descristaliza-se o histórico poético, rompendo o limite entre o real e o ficcional no processo de estilização sígnico.

Pelo processo de transcrição, Miranda (1990) realiza uma criação paralela e autônoma que potencializa os fatores primários da poética como ato de criação. Assim, a tradução do signo, transposto para *Boca do Inferno*, se dá como essência primária, que transpareceu no texto em nova estrutura, dando nova vida a algo que já existia, transficionalização de uma camada imaginária.

A camada imaginária traduz o ser gregoriano na condição de *personae* ao personificá-lo no romance, debruçando-se pelo plano primário traduzido no real sígnico cristalizado, no qual a figura de Gregório de Matos Guerra subverte a voz narrativa, adensando-se para o terceiro plano do signo pela bricolagem.

A obra em si, pois, redireciona uma consciência personificada. A partir dos excertos, analisa-se que, na linguagem verbal ou imagética, alguns fatores são levados em consideração, como a transfiguração do contexto que extrapola o referente. Assim, o resultado do discurso se personifica do emissor para a perpetuação da relação dialógica ao receptor, solidificando a obra como processo transcriativo.

Nessa condição, em que o signo reflete e extrapola as nuances símiles de si mesmo, nasce um novo ícone sígnico. Pela análise intralingual de *Boca do Inferno*, percebe-se essa condição proposta de leitura pelo viés da história literária como caminho que constituiu uma sequência previsível de ações pela ressignificação da estrutura real, que, por meio da transfiguração do estágio primário, perpetua o ato da tradução criativa.

Nesse sentido, ao finalizar esta dissertação, espera-se que as reflexões aqui apresentadas possam estimular novas pesquisas sobre a narratividade, a tradução criativa e a personificação da essência humana, e que o campo da metodologia narracional, por meio do repertório teórico apresentado e da análise aqui traçada, possa avançar, ainda que a pequenos passos.

REFERÊNCIAS

A BÍBLIA. **O serviço de Cristo exige abnegação**. Trad. Maria Clara Nunes Dias, et al 2 ed. São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil, 2009.

ADORNO, Theodor W. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: **Textos escolhidos**. São Paulo, 1981.

_____. **Teoria Estética**. Arte e Comunicação, Lisboa: Edições 70, 1970.

BAKHTIN, Mikhail. **Questões de estética e de literatura**: a teoria do romance. São Paulo: Hucitec, 2010.

BARBOSA, João A. **As Ilusões da Modernidade**. São Paulo: Perspectiva, 1986.

BARTHES, Roland. **Crítica e verdade**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2003.

BAUDRILLARD, Jean. 1991. **Simulacros e simulação**. Trad. Maria João da Costa Pereira. Lisboa: Relógio d'Água, 1991.

BENJAMIN, Walter. **A tarefa do tradutor**: quatro traduções para o português. Belo Horizonte: Fale/UFMG, 2008.

_____. **Obras escolhidas**. Vol. 1. Magia e técnica, arte e política. Ensaio sobre literatura e história da cultura. Prefácio de Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Trad. Myriam Ávila et al. Belo Horizonte: FALÉ/UFMG, 1998.

Cassirer, Ernst. **A filosofia das formas simbólicas**. Trad. Marión Fleischer. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

CAMPOS, Haroldo de. **Metalinguagem e outras metas**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

_____. **Da transcrição**: poética e semiótica da operação tradutora. Belo Horizonte: FALÉ/UFMG, 2011.

CANDIDO, Antonio. A personagem de ficção. IN: **A personagem do romance**. 9.Ed. São Paulo: Perspectiva, 1998.

CHIKLOVSKI, Viktor Borisovich. TEORIA DA LITERATURA. FORMALISTAS RUSSOS. In: **A arte como procedimento**. 39 – 56 – 1917 Rio Grande do Sul: Globo, 1971.

DELEUZE, Gilles. **Conversações**. 1972–1990. Trad. de Peter Pál Pelbart. Rio de Janeiro: 34, 1992.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. Mil Platôs. **Capitalismo e Esquizofrenia**. vol. 4. São Paulo: 34, 1997.

DERRIDA, Jacques. Estrutura, Signo e Jogo no Discurso das Ciências Humanas. (1967). Trad. Carlos Alberto Vogt e Clarice Sabóia Madureira. In: MACKSEY, R.; DONATO, E. (Orgs.). **A Controvérsia Estruturalista**: as linguagens da crítica e as ciências do homem. São Paulo: Cultrix, 1976.

FREITAS, Zilda de Oliveira. A PERSONAGEM (NEO) REALISTA: CONSTRUÇÃO, PROCESSO EVOLUTIVO E IDENTIDADES FICCIONAIS – ESTUDO COMPARATIVO ENTRE TEODORICO, DE A RELÍQUIA, E TI MARIA DO ROSÁRIO, DE GAIBÉUS. **Revista Entrelinhas**, Vol. 7, n. 2 (jul./dez. 2012) ISSN 1806-9509 236 *Revista Entrelinhas – Vol. 6, n. 1 (jan/jun. 2012)* [Acesso em: 05 de agosto de 2017.](#)

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **História e narração em Walter Benjamin**. São Paulo: Perspectiva, 1994.

GENETTE, Gérard. BARTHES, Roland. Análise Estrutural da Narrativa. In: **Fronteiras da Narrativa**. p. 265-284, 1972. Trad. de Maria Zelia Barbosa Pinto. Introdução à edição brasileira por Milton José Pinto. 7. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.

GONÇALVES, Aguinaldo José. O êxtase da forma e as formas do êxtase. **Revista USP**, São Paulo, n.93, p. 188-199, Março/Abril/Maio, 2012.

_____. Bricolagem e processo de invenção literária: o signo na sua relutância icônico/verbal. **Revista texto poético**, Issn: 1808 – 5385. Vol.18 - 1º sem, 2015.

_____. **Laokoon Revisitado**: Relações Homológicas entre Texto e Imagem. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994.

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

JAKOBSON, Roman. **Linguística e comunicação**. Prefácio de Izidoro Bilkstein. Trad. Izidoro Bilkstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2001.

KRISTEVA, Julia. **Introdução à semanálise**. 2.ed. trad. Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 2005.

LAGES, Susana Kampff. **Walter Benjamin**: tradução e melancolia. São Paulo: EDUSP, 2002.

LANGER, Susanne K. **Filosofia em Nova Chave**. trad. Janete Meiches e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1971.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **O pensamento selvagem**. trad. Tânia Pellegrini - Campinas, SP: Papyrus, 1989.

Luis de Góngora y Argote. Monografia sobre Luis de Góngora na Biblioteca Virtual Cervantes. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Luis_de_G%C3%B3ngora_y_Argote> Acesso em: 21 de dezembro de 2017.

LUKÁCS, Georg. **A teoria do romance**: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica. Ed. 34, Trad. posfácio e notas de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades, 2000.

_____. **La novela historica**. Trad. Jasmin Reuter. México: Era, 1971.

MIRANDA, Ana. **Boca do Inferno**, São Paulo: Companhia da Letras, 1990.

MOISÉS, Massaud. Dicionário de Termos Literários. In: Personificação CEIA, Carlos (Org). **E-dicionário de termos literários**. Disponível em: < edtl.fctsh.unl.pt/business-directory/6497/personificação> Acesso em: 10 de janeiro de 2018.

PAZ, Octavio. **Tradução**: literatura e literalidade. trad. Doralice Alves de Queiroz, Belo Horizonte: Fale/UFMG, 2009.

PEIRCE, Charles Sanders. **Semiótica**. 3.ed. , trad. José Teixeira Coelho Neto. São Paulo: Perspectiva, 2000.

PLAZA, Julio. **Tradução intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

POE, Edgar Allan. **Poemas e Ensaios**. 3.ed. Trad. Oscar Mendes e Milton Amado. São Paulo: Globo, 1999.

ROSENFELD, Anatol. A personagem de ficção. 9.ed. In: **Literatura e personagem**. São Paulo: Perspectiva, 1998.

TOMACHEVSKI, Boris. TEORIA DA LITERATURA. FORMALISTAS RUSSOS. In: **Temática**. 169 – 204 – 1925. Rio Grande do Sul: Globo, 1971.

TZVETAN, Todorov. 1939. **As estruturas narrativas**. Trad. Leyla Pereira Perrones: São Paulo: Perspectiva, 2006.

VALÉRY, Paul. **Variedades**. São Paulo: Iluminuras, 1991.

Xenofonte, Cyropaedia: The Education of Cyrus, ed. Henry Graham Dakyns, Londres, 1914. Disponível em: <<https://pt.wikipedia.org/wiki/Cirop%C3%A9dia>> Acesso em: 18 de dezembro de 2017.

WHITE, Hayden. **Meta-história**: a imaginação histórica do século XIX. Trad. José Laurêncio de Melo. São Paulo: EDUSP, 1995.

_____. **Trópicos do Discurso**: Ensaios sobre a Crítica da Cultura. tradução de Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994.