

ENTRE ESPELHOS, DOBRAS E DUPLOS: DESCONSTRUÇÕES DISCURSIVAS EM *BOCA DO INFERNO*, DE ANA MIRANDA

Fernando de Moraes GEBRA (PG-UFPR/UNICENTRO)
Mariléia GÄRTNER (UNICENTRO)

A publicação de romance histórico no Brasil renasce, na última década do século XX, de modo bastante efervescente. Assim, tanto escritores e escritoras já conhecidos pela crítica passaram a publicar ficção histórica, como aqueles (e aquelas) totalmente desconhecidos (das).

Para a literatura feminina, o romance histórico representa um novo viés literário, em que o caráter meramente intimista (que marca a produção literária de mulheres) é superado. Dessa forma, o desvelamento desse fenômeno literário impulsionou o desenvolvimento desta pesquisa, coordenada por Mariléia Gärtner e intitulada *História de mulheres: o romance histórico de Ana Miranda*. Essa pesquisa pretende apontar alguns elementos da formação do romance histórico contemporâneo brasileiro, de autoria feminina, por meio da análise de duas obras de autoria de Ana Miranda: *Desmundo* (1996) e *Boca do Inferno* (1984).

Para se entender a produção ficcional contemporânea como a de Ana Miranda, é preciso ter ciência de que a concepção de romance histórico vem sofrendo mudanças com o tempo. Mas só é possível classificar como tal o texto ficcional que não abandonar duas condições básicas para a sua existência: ser ficção (invenção) e se fundamentar em fatos históricos. No entanto, as distinções entre ficção e história, muito presentes nas teorizações sobre o romance histórico do século XIX, parecem se relativizar. No entender de HUTCHEON:

A metaficção historiográfica refuta os métodos naturais, ou de senso comum, para distinguir entre o fato histórico e a ficção. Ela recusa a visão de que apenas a história tem uma pretensão à verdade, por meio do questionamento da base dessa pretensão há historiografia e por meio da afirmação de que tanto a história como a ficção são discursos, construtos humanos, sistemas de significação, e é a partir dessa identidade que as duas obtêm pretensão à verdade (1991, p.126)

Partindo do pressuposto de que o conceito de verdade é algo relativo e de que tanto a história como a ficção são discursos, o nosso empreendimento analítico concentrar-se-á nas relações discursivas estabelecidas entre as personagens do romance, cujos pontos de vista recriam discursos e, portanto, levam-nos a recriar História.

Esse processo de construção das identidades históricas passa por formações discursivas e ideológicas distintas. Como arena das lutas de classes, o discurso surge como elemento de legitimação do poder ou de oposição a valores pré-estabelecidos. No que concerne à metaficção historiográfica, tendência muito presente na literatura do final do século XX, o ponto de vista narrativo assumido estabelece relações polêmicas com a História oficial, desconstruindo discursos da classe dominante e criando novos pontos de vista para as várias histórias. O romance contemporâneo não é simplesmente a revificação do passado, como algo imobilizado pela história, mas uma revisitação que

usa trajes e idéias do presente e que vê a História pelo ponto de vista dos que não tiveram direito ao discurso para a escrita dessa História.

Como já explicitado anteriormente, nossa pesquisa centra-se na análise de dois romances de Ana Miranda, *Desmundo* e *Boca do Inferno*. No presente trabalho, serão discutidos alguns resultados referentes a esse último, sobretudo no que concerne à estrutura discursiva das personagens, articulada nos eixos do poder (representado pelo governador Antônio de Sousa, de alcunha Braço de Prata, o alcaide Teles de Menezes e os desembargadores Palma e Góis) e do anti-poder (família Ravasco, Padre Vieira, Gregório de Matos, Maria Berco, dentre outros).

A focalização narrativa se dá por meio da onisciência seletiva múltipla, de forma que o enunciatário verifica no painel sócio-histórico do Brasil colonial uma rede discursiva composta por várias vozes que legitimam e questionam o poder pré-estabelecido. No presente artigo, analisamos alguns dos discursos dessas personagens, considerando suas simulações e dissimulações, representadas pela figura do espelho. Esse elemento, enquanto objeto presente em cenas de monólogo interior das personagens, metaforiza as relações identitárias, possibilitando o desmascaramento das relações sociais aparentes e um mergulho no inconsciente de cada personagem.

Cada personagem do romance ocupa um lugar específico em cada formação social. Por um lado, há personagens que ocupam o eixo do poder político, do poder eclesiástico, do poder econômico, e há aquelas que ficam à margem das relações estabelecidas, que seriam os revolucionários, os bêbados, as prostitutas e, de forma geral, as mulheres. Esse discurso silenciado pela História oficial é enfatizado por Ana Miranda em *Boca do Inferno*.

Ao considerarmos os pressupostos teórico-metodológicos da Análise do Discurso de linha francesa (AD), de Michel Pêcheux e Dominique Mainguenau e comentados por Fernanda Mussalim, podemos entender o discurso como “uma manifestação, uma materialização da ideologia decorrente do modo de organização dos modos de produção social” (2001, p.110). Para essa teoria, o sujeito produtor do discurso é entendido como um elemento discursivo levado sem consciência “a ocupar seu lugar em determinada formação social e enunciar o que lhe é possível a partir do lugar que ocupa” (2001, p.110). Tendo em vista que a focalização narrativa de *Boca do Inferno* encontra-se no que Norman Friedman chamou de “onisciência seletiva múltipla”, encontramos vários sujeitos produtores de vários discursos, o que acaba tornando a narrativa uma verdadeira colcha de retalhos do Brasil Colonial dos anos de 1680. Esses sujeitos fazem parte de várias formações discursivas, definidas como algo que “determina o que pode/deve ser dito a partir de um determinado lugar social” (2001, p.119), estabelecendo as relações entre o discurso (“o que pode/deve ser dito”) e a ideologia (“a partir de um determinado lugar social”).

Em *Boca do Inferno*, na estrutura do poder, concentrado nas mãos do governador Antônio de Sousa, de alcunha Braço de Prata, percebemos pelo discurso de Gregório de Matos Guerra a aproximação daquela estrutura com o inferno:

O Braço de Prata montou um forte ardil muito bem calçado em cima de três pés: ele próprio, com seus sequazes de sangue de carrapato, na Fazenda e na política; os desembargadores Palma e Góis, que lhe dão o sustento no Tribunal, arrebanhando outros juízes venais; e finalmente o alcaide-mor, que o dominava e assegurava sua supremacia na área municipal. Sem o alcaide, uma das três pernas da besta-fera, tudo começa a desmoronar. (2005, p.18)

Embora o romance apresente onisciência seletiva múltipla, não podemos afirmar que haja polifonia, no sentido que Bakhtin atribuía a essa terminologia. O romance não pode ser considerado polifônico, pois não há equilíbrio entre as vozes discursivas apresentadas. Pelo contrário, há o predomínio do ponto de vista de personagens representativas da estrutura do anti-poder. No discurso supracitado, é pela voz de Gregório de Matos Guerra que percebemos a formação ideológica pela qual o romance se orientará. As três pernas da besta-fera referem-se aos três pilares que davam sustentação aos desmandos do governador da Bahia, como também podemos ver no discurso do Padre Antônio Vieira, ao referir-se à estrutura política do Brasil colonial: “Perde-se o Brasil nas unhas escorregadias dos governantes. O povo daqui sofre por ser uma ralé ignorante. Os pobres cabritos de Deus, esses vão para o céu” (2005, p.67)

Tanto Gregório de Matos como Vieira e os demais opositores do governo do Braço de Prata apresentam o discurso que dominará o romance *Boca do Inferno*. Vale ressaltar que o título do romance apresenta, pelo menos, duas acepções. Uma referir-se-ia à personagem central, o poeta Gregório de Matos Guerra, alcunhado de *Boca do Inferno*, devido às sátiras que fazia em relação aos poderosos. Inclusive, em vários fragmentos do romance, há trechos de poemas do autor, tanto os da sua lírica-amorosa e da sua lírica-religiosa, como suas sátiras que o tornaram célebre na poesia barroca brasileira. Outra acepção do título, que consideramos a mais pertinente, refere-se à espacialização do romance, cujas ações se concentram na cidade da Bahia.

Logo no início de cada uma das seis partes em que a narrativa é dividida, encontramos a comparação da Bahia com o inferno. Na primeira parte, intitulada “A cidade”, temos a descrição geral da cidade da Bahia e o processo de metáfora, de equivalência da cidade com o inferno: “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 povoarem o Inferno” (2005, p.12). Em outro momento da narrativa, o título do romance assim é esclarecido: “Poderia ter-se dedicado à lírica ou à transcendência espiritual, como Vieira, mas abdicara da graça da manhã ensolarada e dos mistérios suaves, deixava-se vagar pela esfera mais funda e por isso o chamavam de Boca do Inferno. Mas a Boca do Inferno não era ele. Era a cidade. Era a colônia” (2005, p. 232).

Na segunda parte, intitulada “O crime”, em que se dá o assassinato do alcaide Francisco de Teles de Menezes, as relações sociais marcadas pela aparência e a promiscuidade exagerada são também comparadas ao inferno:

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 intuito. 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 (2005, p.21-2)

No fragmento supracitado, encontramos uma formação discursiva da religião católica, presente na estrutura de pensamento do Brasil colonial. Como se sabe historicamente, o século XVII é o século do Barroco, em que as contradições de espírito (fé x razão, Deus x homem, prazer x culpa) se fazem presentes nas estruturas

discursivas. Dessa forma, os pecados relacionados ao sexo desenfreado e aos assassinatos, fazem parte das “sombras da noite”, que eram expiados à luz do dia, nas missas que “se sucediam interminavelmente”, como forma de o povo “cometer novos pecados”. Assim, valorizava-se mais a aparência, o lado da máscara mostrado durante o dia, em detrimento dos desejos de “prazer ou de destruição”, que eram escondidos “às sombras da noite”.

A relação dual sombra e luz, muito presente em *Boca do Inferno*, pode ser percebida se recorrermos ao *Dicionário de símbolos* de CHEVALIER e GHEERBRANT. Para os autores citados, a sombra seria tudo o que se opõe à luz, ou ainda, a própria imagem das coisas fugidias, irreais e mutantes. (2001, p. 842). Já o sol é fonte de luz, calor e vida. A luz irradiada por ele representa o conhecimento intelectual, pois o próprio Sol é a Inteligência Cósmica. (2001, p. 836-7). O sol representa, dessa forma, o oposto da simbologia das sombras, pois é a imagem das coisas perfeitas, a própria Inteligência Cósmica. No romance em questão, as sombras referem-se à paisagem interior, às profundezas do inconsciente de cada personagem, enquanto o sol refere-se à paisagem exterior, aquilo que é mostrado no convívio social.

Na terceira parte do romance, intitulada “A vingança”, os poucos halos de luz que chegam à enxovia em que estão os opositores do governo do Braço de Prata fornecem elementos simbólicos catalisadores da ação, isto é, antecipam a possibilidade da vitória do anti-poder, da resistência ao governo opressor de Antônio de Souza: “Um galo cantou. Esbranquiçada, a luz da manhã penetrava pela fresta horizontal no alto da parede da prisão onde os conspiradores se encontravam. A luz não chegava ao chão e os homens sentados mal podiam ver uns aos outros”. (2005, p. 133). Essa luz só atingirá seu apogeu quando da demissão do Braço de Prata e da conseqüente derrota da estrutura do poder: “Era uma manhã luminosa na cidade da Bahia. Da encosta da montanha vinha a brisa fresca que entrava pelas janelas do palácio” (2005, p. 305)

A vitória do anti-poder permanece tímida durante quase toda a ação do romance, devido às inúmeras perseguições realizadas pelo governador e pelo novo alcaide, o irmão de Teles de Menezes. Há apenas uma vitória possível, que começa a ser delineada na parte intitulada “A devassa”, concentrada nas investigações de Rocha Pita, desembargador incorruptível designado pelo rei de Portugal para apurar os desmandos ocorridos na colônia da Bahia. Antes da chegada do desembargador, o poder judiciário encontrava-se nas mãos de dois corruptos, Palma e Góis, e a Relação, espaço dessa estrutura de poder, encontrava-se da seguinte maneira: “os processos amontoavam-se, jogados uns sobre os outros, sob uma camada de poeira de quase uma polegada; teias com insetos capturados balançavam suavemente ao vento brando” (2005, p. 237).

Por mais que haja a vitória dos revolucionários, da estrutura do anti-poder, na quinta parte do romance aparecem as vozes que ainda se encontram silenciadas pela História oficial, isto é, as mulheres e os negros: “Nas senzalas os negros viviam entre trabalho, castigos, folguedos, acidentes, casamentos, doenças, mortes, suicídios, abortos, religiões, sexo” (2005, p. 290). Sobre os escravos negros, também há um fragmento em que se mostram as más condições de trabalho às quais eram submetidos para fazerem funcionar à engrenagem do engenho dos fazendeiros:

Esses escravos da moenda tinham de ser sempre trocados por outros, pois, prostrados pelo sono e pelo cansaço, metiam sem perceber a mão entre os eixos, sendo preciso que o feitor lhes cortasse o braço preso antes que fossem inteiramente estraçalhados pela máquina” (2005, p.292)

Em artigo sobre a ideologia marxista presente na estrutura discursiva do romance *Memorial do convento*, de José Saramago, GEBRA analisa a décima nona parte do romance, em que se dá o transporte de uma gigante pedra, devido ao capricho de um rei megalomaníaco. Esse transporte deixou muitos trabalhadores aleijados. Numa reconstrução crítica da História, Saramago denuncia a Monarquia e a Igreja como elementos de opressão dos operários: “Diante da grandiosidade da pedra, símbolo do poder opressor da Monarquia e da Igreja, os homens são reduzidos a formigas” (2003, p.97). Da mesma forma, os escravos do Brasil colonial são reduzidos a peças de uma engrenagem que precisariam “ser trocados por outros”, pois, vitimados por acidentes de trabalho, tornavam-se inúteis a todo esse modo de produção agrícola e exportador.

Além dos escravos, que ficam na periferia da História oficial, as mulheres brancas também são deixadas à margem das estruturas do sistema colonial. Elas só são úteis na medida em que podem satisfazer as necessidades sexuais do homem, podendo ser, para Gregório de Matos: “Viúvas, putas, negras forras, escravas, mulatas, brancas pobres, freiras, mulheres suaves, belicosas, portuguesas, damas pintadas” (2005, p.295). O sistema colonial é marcado, assim, pelo falocentrismo tanto no poder político como na submissão da mulher em relação ao marido. Encontramos em *Boca do inferno* muito elementos da cultura falocêntrica, alguns deles relacionados à personagem Maria Berco, alvo de nossa análise discursiva.

Maria Berco é dama de companhia de Bernardina Ravasco. Sua importância no romance cresce quando Bernardo Ravasco, pai do revolucionário Gonçalo, pede que a mesma se desfaça da mão cortada de Teles de Menezes. Entretanto, a moça vende o anel a um joalheiro, para que pudesse ter uma vida mais cômoda, já que quase todo o dinheiro obtido com os serviços prestados aos Ravasco servia para sustentar seu marido, prostrado e praticamente cego. João Berco havia comprado Maria e a tratava como escrava, de forma que o dinheiro recebido com a venda do anel que fora de Teles de Menezes possibilitou uma relativa ascensão social dos Berco.

A mulher é representada pelas personagens masculinas como fonte de traições, adultérios, volúpias. No discurso do rabino Samuel da Fonseca, personagem também representativa da estrutura periférica do Brasil colonial devido às perseguições infringidas aos judeus, podemos perceber uma ideologia patriarcal. Mesmo numa personagem posta à margem da ideologia dominante, percebemos o discurso da exclusão: “‘E, no entanto, quem pode negar a presença do mal na mulher!’, disse o rabino. ‘Desde Eva, ou Lilith, a rainha dos demônios’”. (2005, p.206). Tal como Lilith, figura apagada da tradição cristã, Maria Berco é apontada como a mulher que se rebela ao domínio patriarcal. E tal como Eva, é ela quem causa a desgraça de Adão (as personagens masculinas do romance, envolvidas no assassinato de Teles de Menezes). Bernardo Ravasco chega inclusive a culpá-la por ela não ter se desfeito do anel do alcaide: “‘Mas que pérfida, disse Bernardo Ravasco. ‘Fazer uma coisa dessas! Merece, então, o que sofre. Vês? É isso o que podemos esperar das mulheres. Traição, lascívia, vaidade’” (2005, p.192). Mas que poder simbólico teria esse anel?

Segundo CHEVALIER & GHEERBRANT, a carga simbólica do anel é múltipla, podendo ser associada em diversos níveis, tais como: político, social, ético, metafísico e místico. No caso de *Boca do Inferno* e, principalmente, se levarmos em conta a personagem Teles de Menezes, “esse anel, na mão do homem, assinala a dominação do homem sobre a natureza, tornando-o, ao mesmo tempo, servo dos turbilhões do desejo e das consequências dolorosas que o exercício desse poder

acarreta” (2005, p. 56). Ressalta-se que o alcaide era governado por paixões (“servo dos turbilhões dos desejos”): “Um patife daqueles deve fornicar como um coelho, bem depressa” (1990, p. 23). Ao mesmo tempo em que exercia o poder sexual sobre a barregã Cipriana, o alcaide exercia seu poder político de forma desenfreada na capitania da Bahia. Tal como visto anteriormente, “os falos se erguiam em nome do prazer ou da destruição, que muitas vezes estavam ligados num mesmo intuito”.

Da maneira como aponta o *Dicionário de símbolos*, ao mesmo tempo em que o homem domina a natureza, tanto sexual como política, no caso do alcaide, deixa-o servo dos desejos e das conseqüências funestas desse poder. Segundo os autores do Dicionário, “O homem que acredita dominar sente-se aprisionado, também ele, sob o jugo desse anel de ouro que o liga a toda espécie de ambição desmedida. É uma figura do desejo de poder” (2005, p.56). Dessa forma, parte da trama de *Boca do Inferno* terá o motivo do anel como dominante na sua estrutura discursivo-narrativa. Ora, o anel encontra-se na mão amputada do alcaide. O ato de os revolucionários amputarem a mão do alcaide representa, numa estrutura psicanalítica, o complexo da castração que é, aliás, sugerido ao longo do romance, tal como na cena em que Gonçalo Ravasco, escondido numa antecâmara, titubeia se deve ou não amputar o órgão genital do Braço de Prata.

Numa formação discursiva política, podemos relacionar a castração simbólica do alcaide com a perda do seu poder patriarcal, exercido de forma autoritária na Bahia. Ao se apoderar do anel, símbolo desse poderio e ambição desenfreados, Maria Berco passa a se questionar sobre sua identidade enquanto mulher. Casada com João Berco, que a tratava como uma escrava, a dama de companhia de Bernardina Ravasco acaba por se apaixonar por Gregório de Matos Guerra. Seus desejos sexuais correspondem a um desejo de viver comodamente com o dinheiro do anel. Durante toda sua caminhada pelos becos da Bahia, com a mão e o anel do alcaide consigo, Maria Berco passa a ter, simbolicamente, o poder patriarcal, capaz de operar mudanças na sua estrutura doméstica, pois a moça, com o dinheiro da jóia, passa a ter escravos em casa. No entanto, o penhor da jóia é descoberto, Maria é levada à enxovia e, quando está prestes a ser liberta por meio de fiança, tem seu marido brutalmente assassinado. Tal como o vereador Luiz Bonicho, amigo dos Ravasco, João Berco tem sua mão amputada.

O corte da mão, em cada uma dessas personagens, apresenta uma estrutura simbólica diferente. Em Teles de Menezes, representaria a privação do poder político; em João Berco, a privação do poder econômico, pois o mesmo também é privado de um baú cheio de dinheiro. E para Luiz Bonicho, a privação de sua identidade homossexual, sugerida em partes do romance, notadamente no final quando se supõe que o mesmo freqüentara, antes de morrer, “haréns de belos rapazes, em castelos, cercados de luxo” (2005, p.324), ou ainda, em outra passagem do romance, em que se vê, pela onisciência seletiva múltipla, seus desejos pelo esgrimista Donato Serotino:

As mais belas pernas de todas as colônias, de toda a Europa, mais belas que as pernas de todas as Vênus do pagão sentimental, mais belas que as pernas de todas as estátuas romanas, mais belas que as pernas desenhadas nos afrescos das capelas, mais belas que um palácio inteiro, mais belas que toda Paris! (2005, p.178).

Para COLLING, “o poder que nos constitui, nasce outorgador de ordem, sentido, valor e verdade e todo o outro será desordem, sem sentido, sem valor e falsidade” (2004, p.25). Nesta perspectiva, esse “outro” representa a desordem no discurso

preestabelecido. No entender de Authier-Revuz, comentado por MUSSALIM, um dos tipos de heterogeneidade discursiva se apresenta quando o Outro é mostrado no discurso do locutor no espaço do implícito e do sugerido como no discurso indireto livre. Assim, todo discurso é heterogêneo, pois existe em toda formação discursiva a presença do Outro. Pelo discurso oficial do Brasil colonial, o Outro é visto como desordem, como sem sentido, sem valor e falsidade. No entanto, como estamos diante de uma metaficção historiográfica, a periferia (pobres, negros, mulheres, homossexuais) passam a ganhar o espaço discursivo a que lhe foi negado durante séculos pela História oficial.

Ainda na perspectiva teórica de COLLING, na formação discursiva do poder, legitimado pelo Braço de Prata, o anel representa, simbolicamente, a legitimação do status de poder que lhe foi atribuído “desde sempre” na busca da mesmice. Para essa personagem, os outros, enquanto falsidade, enquanto sem valor, não passam de ferramentas de trabalho para que o governo acumule mais poder e dinheiro e se assemelhe em sua função à engrenagem do engenho de cana, assim como o anel e a mão simbolizam o poder imutável do patriarca em sua dominação falocêntrica.

Se as personagens periféricas não podiam modificar as relações de poder preestabelecidas, o que fazer diante da dominação falocêntrica exercida por uma figura mutilada, porém dominadora como o Braço de Prata? Ora, se o real torna-se desagradável e insiste em se mostrar, o sujeito tem como alternativa deslocá-lo para outro lugar. É a partir daí que nosso estudo ganha contribuições da teoria do duplo, formulada pelo filósofo ROSSET. Para o referido autor, a estrutura do duplo corresponde à estrutura da ilusão. Nela, o sujeito parece não ver o real, pois o desloca. Seria essa a forma mais corrente de afastamento do real.

Nela a coisa não é negada: mas apenas deslocada, colocada em outro lugar. Mas no que concerne à aptidão para ver, o iludido vê, à sua maneira, tão claro quanto qualquer outro. Esta verdade aparentemente paradoxal se torna perceptível a partir do momento em que pensamos no que se passa com a pessoa cega, tal como nos mostra a experiência cotidiana, ou ainda o romance e o teatro (1998, p.14)

No romance de Ana Miranda, ficaremos com três exemplos sobre o deslocamento do real e a criação de um duplo. Fugir do real seria a melhor maneira que Luiz Bonicho e Maria Berco, entendidos por nós como personagens da formação discursiva do anti-poder, teriam para libertar-se da opressão patriarcal. No caso de Luiz Bonicho, ir para Paris representaria a possibilidade de construção da sua identidade homossexual sem restrições impostas pela sociedade portuguesa, fortemente discriminatória. Vale lembrar que, ao ser encurralado pelo Gordo, personagem representativa do poder, Luiz Bonicho é chamado de sodomita. Dessa forma, Paris seria o duplo ideal, a sociedade ideal, tal como podemos ver quando se conjecturam hipóteses de que Bonicho estaria refugiado em Paris, em haréns de belos rapazes. No dia da fuga de Bonicho, percebemos seu desejo de escape da opressão da sociedade baiana no seguinte fragmento:

Quando o sol nasceu, Luiz Bonicho já estava acordado. “Pernambuco? Rio de Janeiro? Lisboa? Paris? Ah, a nossa velha Paris. Um nome falso, um disfarce e tudo estará resolvido, pelo menos por enquanto. Depois voltamos.”

Luiz Bonicho falava sozinho, ao espelho.

“Para onde iremos, vereador?”, disse para sua imagem. (2005, p.177)

Pelo discurso indireto livre, resultado da focalização da onisciência seletiva múltipla, percebemos o valor afetivo atribuído por Luiz Bonicho a Paris (“nossa velha Paris”). O nome falso e o disfarce relacionar-se-iam à fuga do real, ao deslocamento da realidade opressora e à criação de um duplo, um outro eu. Outro mecanismo importante refere-se à simbologia do espelho, que aparece em, pelo menos, três cenas durante o romance. No fragmento supracitado, Luiz Bonicho à sua imagem: “Para onde iremos, vereador?”.

Segundo CHEVALIER & GHEERBRANT, o espelho reflete a verdade, a sinceridade, o conteúdo do coração e da consciência e fornece uma imagem invertida da realidade exterior (2001, p.393-4). ROSSET relaciona o espelho com o desdobramento da personalidade.

Porque o espelho é enganador e constitui uma "falsa evidência", quer dizer, a ilusão de uma visão: ele me mostra não eu, mas um inverso, um outro; não meu corpo, mas uma superfície, um reflexo (...) É por isso que a busca do eu, especialmente nas perturbações de desdobramento, está sempre ligada a uma espécie de retorno obstinado ao espelho: assim a obsessão da simetria sob todas as formas, que repete à sua maneira a impossibilidade de jamais restituir esta coisa invisível que se tenta ver, e que seria o eu diretamente, ou um outro eu, seu duplo exato. (1998, p.80)

Essa falsa evidência ou ainda, essa ilusão de uma visão, de que nos fala Rosset pode ser observada nos conflitos que aparecem na personagem Maria Berco. Embora sofresse privações sob jugo do marido, a personagem permanecia fiel a ele. No entanto, seu desejo por Gregório de Matos intensifica-se ao longo da narrativa: “Estava dominada por um estranho sentimento, como se o homem à sua frente fosse, de uma maneira misteriosa, perfeitamente confiável” (2005, p.93). Esse “estranho sentimento” é deslocado para o plano do medo relacionado ao inferno, como vemos numa descrição em que a personagem se vê diante de um espelho. Essa figura mostrará um inverso do seu eu aparente, revelará um conteúdo julgado imoral pela sociedade baiana do século XVII.

Maria Berco abriu os olhos. Estava diante de um espelho. Viu a si mesma montada numa besta com sete cabeças e dez chifres. Achava-se vestida de púrpura e de escarlata, adornada de pedras preciosas e pérolas, tendo nas mãos um cálice de ouro. Na sua fronte achava-se escrito: Babilônia, a Grande, a mãe das meretrizes e das abominações da terra. Tentou desmontar mas não conseguiu. Estava embriagada. Olhou para cima. Percebeu que se encontrava no fundo de um abismo. À sua volta, havia uma água fétida. Em volta da água, fogo. Aves mergulhavam em sua direção berrando como cachorros. Bebeu um gole de vinho e cuspiu: era sangue. Seu corpo começou a se transformar em madeira e depois a queimar. Abrasada, acordou. Levantou-se da cama e foi ao espelho. Era seu rosto de sempre (2005, p.152)

Percebe-se, nesse fragmento, a formação discursiva católica da Santa Inquisição que impunha medos e castigos aos que desobedecessem as regras de conduta impostas pela Igreja. Essa formação discursiva apresenta várias figuras relativas ao universo do

inferno: “besta com sete cabeças e dez chifres”, “vestida de púrpura e de escarlata”, “Babilônia, a Grande, a mãe das meretrizes e das abominações da terra”, “fundo de um abismo”, “água fétida”, “fogo”, “aves berrando como cachorros”, “corpo a queimar”, “abrasada”. Essa representação do inferno apresenta relação contratual com o discurso do poder, pois quem se rebelasse contra a autoridade preestabelecida seria condenado e perseguido.

Basta lembrarmos que na maior parte do romance, principalmente naquela intitulada “A vingança”, a maioria das pessoas que estavam ligadas direta ou indiretamente ao assassinato de Teles de Menezes foram perseguidas, presas, torturadas e assassinadas pelo irmão do alcaide assassinado. Teria sido a imagem vista no espelho por Maria Berco um elemento de antecipação do que estaria por vir? Quando os elementos do poder descobrem que a dama de companhia de Bernardina Ravasco havia vendido o anel de Teles de Menezes a um joalheiro, levam-na à enxovia e submetem-na a maus tratos. A prisão parece ser a própria imagem do inferno na Terra, pois lá Maria Berco adoece, sofre maus tratos e de lá sai cheia de cicatrizes no rosto, o que podemos relacionar com “o corpo cheio de brasas” presente na descrição acima transcrita.

Até mesmo em personagens do eixo do poder, o espelho faz brotar os conteúdos mais latentes, aqueles que elas lutam tanto para deixar despercebidos nas relações sociais. Numa cena em que se prepara para sua aula de esgrima, Antonio de Sousa olha-se ao espelho: “Antonio de Sousa foi ao vestiário e tirou sua roupa defronte de um grande espelho. Nunca permitia a seus valetes vê-lo despido. Tinha uma angustiada consciência de sua feiúra física” (2005, p.79). Ora, se o espelho reflete a sinceridade e o conteúdo do coração, percebe-se a angústia do governador ao se ver desfigurado e ausente de um braço, portanto, simbolicamente castrado. É esse ocultar que é desmascarado por Gregório de Matos Guerra em suas sátiras. Quando o Governador é destituído do cargo na parte intitulada “A queda”, a população se deliciava com uma das sátiras mais conhecidas de Gregório de Matos acerca do Braço de Prata.

Se o espelho apresenta a configuração simbólica do duplo das personagens do poder e do anti-poder do romance, podemos estabelecer nossa hipótese interpretativa: cada personagem encontra-se duplicada, marcada pelas máscaras e disfarces sociais. Ao mesmo tempo, essa máscara pode ser retirada, tal como faz o governador ao despir-se do braço de prata, estrutura que representa a castração sofrida e ao mesmo tempo a castração infringida aos menos poderosos. Interessante notarmos que as máscaras são tiradas no escuro, em recintos fechados, na calada da noite. Vimos que Maria Berco demonstra seus anseios mais secretos durante a noite. Por outro lado, a máscara é reposta durante o dia nas missas, nas cerimônias oficiais, nas salas do governo. E isso se dá tanto com as personagens do poder como as do anti-poder.

Conforme analisado pelo *Dicionário de símbolos*, relacionamos as sombras com a paisagem interior de cada personagem, e o sol com a paisagem exterior. Ao mesmo tempo em que percebemos determinadas recorrências figurativas dessas palavras ao longo das descrições do espaço romanescos, podemos articular outra relação para essas duas figuras: as sombras estariam relacionadas ao universo da opressão, sobretudo se considerarmos o espaço do esconderijo dos opositores e a enxovia onde muitos foram presos. Já a luminosidade aparece em momentos em que a opressão do Braço de Prata começa a enfraquecer.

Apesar da intensa luminosidade no último capítulo da parte intitulada “A queda” (“luminosidade intensa, céu e mar do mesmo azul”), a estrutura colonial apresenta um continuísmo. Basta compararmos fragmentos dos discursos de Luiz Bonicho, presente

na parte intitulada “A vingança”, de Padre Antonio Vieira em “O crime” e o de Gregório de Matos em “A queda”. O primeiro discurso apresenta duas premissas. A primeira é assim formulada: “Não se pode alterar a natureza do governo colonial” (2005, p.197-8). A segunda encontra-se da seguinte maneira: “Depois de duzentos anos, tudo está estabelecido como uma matemática das iniquidades” (2005, p.198). Após essas duas premissas, Luiz Bonicho ilustra as iniquidades configuradas por elementos presentes na formação discursiva do poder: “dinheiro”, “poder real”, “negócio público”, “pecados nojentos”, “distribuição farta de cargos”, “cabedais formados em cima de roubo”, “depravação natural de cada ser humano”. E conclui que “tudo isso determina a natureza e o funcionamento da colônia”.

No discurso de Gregório de Matos, o poeta afirma imaginar como será a saída do Braço de Prata da cidade. Valendo-se de ironias, cita as maneiras pelas quais o governador deposto está “aproveitando seus últimos dias” (2005, p.308). E, tal como Bonicho, ilustra as iniquidades do poder público: “arrasando os cofres, enchendo a cadeia e o cemitério com quem quer que lhe tenha feito oposição, empregando todos os parentes, amigos, contraparentes, amigos dos amigos” (2005, p.308). E conclui ser isso “Uma devastação”. Nesse discurso, fica claro o caráter de exploração exercida por Portugal nas colônias e pelos próprios brasileiros em relação ao espaço circundante. O continuísmo da estrutura colonial pode ser percebido não apenas nos portugueses mas também nos brasileiros que ocupam o poder preestabelecido pela coroa portuguesa. Consideremos o discurso de Padre Antonio Vieira acerca dessa relação entre Portugal e Brasil

Perde-se o Brasil nas unhas escorregadias dos governantes. O problema do Brasil (...) é que nada que se faz aqui de arbitrário e injusto chega aos ouvidos certos em Portugal. Também os roubos aqui parece que não são reparados lá na metrópole. E o povo continua na maior das misérias. O Brasil, aliás, não passa de um retrato e espelho de Portugal, seara dos vícios sem emendas, do infinito luxo sem cabedal e todas as outras contradições do juízo humano. (2005, p.70)

Enfatizemos a expressão “O Brasil, aliás, não passa de um retrato e espelho de Portugal”. Novamente, encontramos a figura do espelho relacionada à estrutura do duplo. Diferente dos romances de autoria feminina em que esse símbolo relacionava-se aos desdobramentos de personalidade das personagens, como é o caso de narrativas de Lya Luft, Marina Colasanti e Sônia Coutinho, aqui o espelho apresenta essa função, mas a transcende na configuração de um discurso histórico de desvelamento das estruturas sociais preestabelecidas. O espelho recebe novos investimentos semânticos: de expressão do íntimo das personagens, adquire função histórica de permitir novos olhares sobre tempos anteriores da nossa História. Se o espelho revela a sinceridade e o conteúdo do coração, ele desmascara, no nível simbólico da narrativa, a pseudo-justiça que aparece no final do romance: “Afim, não ficara bem claro quem estava condenado, quem estava glorificado, no resultado da contenda” (2005, p.312).

Tal como a estrutura da colonização de exploração, marcada pela monocultura de exploração e pelo tráfico negreiro, o poder instituído pela coroa portuguesa fornece, como num espelho, a imagem do Brasil colonial, marcado por roubos, conchavos, poderes arbitrários, conluios, corrupção desenfreada, crimes ocultos, abuso excessivo da autoridade, dentre outros “vícios sem emendas”, como sugere Vieira. Embora ainda não tenhamos uma voz feminina dominante na narrativa, as personagens masculinas Luiz

Bonicho, Padre Vieira e Gregório de Matos apontam para o desmascaramento da estrutura do poder vinda de cima. Já, Ana Miranda, ao emprestar as vozes narrativas a essas personagens, ao mesmo tempo em que faz o leitor crer nessas vozes, fá-lo entrar em dúvidas sobre a possível autoridade dessas vozes, sobretudo quando também elas querem calar as vozes femininas.

Parece termos, nesse romance, uma cadeia de opressões: da metrópole para a colônia, dos governantes para os governados, dos governados homens para os negros e as mulheres. Ao dar vozes aos revolucionários do governo do Braço de Prata, Ana Miranda, pela técnica da onisciência seletiva múltipla, deixa aflorar não só o desejo dessas personagens de se libertarem do poder preestabelecido, mas também o desejo de ocuparem esse poder e o perpetuarem na dominação dos menos favorecidos.

Referências

- CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. **Dicionário de símbolos**. 16.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2001. Coord. Carlos Sussekund; Trad. Vera da Costa e Silva e outros.
- COLLING, A. **A construção histórica do feminino e do masculino**. In: STREY, N. M., CABEDA, S. T. L., PREHN, D. R. **Gênero e Cultura: questões contemporâneas**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2004. p.13-38.
- GEBRA, F. M. **A ideologia marxista em Memorial do convento de José Saramago**. In: **Boletim 44: Revista da área de humanas**. Londrina: Eduel, 2003. p.93-101.
- HUTCHEON, L. **Poética do pós-modernismo**. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- MIRANDA, A. **Boca do Inferno**. 4.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- MUSSALIM, F. **Análise do discurso**. In: MUSSALIM, F., BENTES, A. C. (Org.). **Introdução à lingüística: domínios e fronteiras**. São Paulo: Cortez, 2001. v. 2. p.101-142.
- ROSSET, C. **O real e seu duplo: ensaio sobre a ilusão**. Porto Alegre: L&PM, 1998. Apres. e Trad. José Thomaz Brum.