

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS  
FACULDADE DE LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E LINGÜÍSTICA**

**VERA LÚCIA ALVES MENDES PAGANINI**

**LITERATURA E HISTÓRIA. GÊNERO DISCURSIVO E INTERTEXTUALIDADES.**

**MIGUEL JORGE**

**GOIÂNIA – GO**

**2008**

**VERA LÚCIA ALVES MENDES PAGANINI**

**LITERATURA E HISTÓRIA. GÊNERO DISCURSIVO E INTERTEXTUALIDADES.  
MIGUEL JORGE**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras e Linguística da Universidade Federal de Goiás (UFG), como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre no Curso de Mestrado em Estudos Literários.

Linha de pesquisa: Literatura história e imaginário

Orientadora: Dra. Maria Luiza F.L.de Carvalho.

**GOIÂNIA – GO**

**2008**

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)  
(GPT/BC/UFG)

**Paganini, Vera Lúcia Alves Mendes.**  
**P1291 Literatura e história. Gênero discursivo e**  
**intertextualidades.**  
**Miguel Jorge [manuscrito] / Vera Lúcia Alves Mendes**  
**Pagani-**  
**ni. – 2008.**  
**165 f.**

**Orientadora: Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Maria Luiza F. L. de Carvalho.**

**Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Goiás.**  
**Faculdade de Letras, 2008.**

Bibliografia: f. 162-165.

1. Jorge, Miguel, 1933 - 2. Análise do discurso literário  
3. Literatura e história 4. Intertextualidade I. Carvalho, Maria  
Luiza F. L. II. Universidade Federal de Goiás. **Faculdade de**  
**Letras** III. Título.

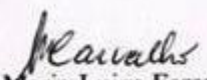
**CDU: 81'42:821.134.3(81)**

**VERA LÚCIA ALVES MENDES PAGANINI**


**LITERATURA E HISTÓRIA. GÊNERO DISCURSIVO E INTERTEXTUALIDADES.**

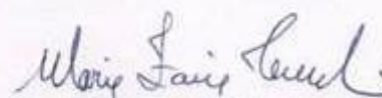
**MIGUEL JORGE**

Dissertação defendida no Curso de Mestrado em Letras e Linguística da Faculdade de Letras da UFG, para obtenção do grau de Mestre em Estudos Literários, aprovada em 10 de abril de 2008, pela Banca Examinadora constituída pelos seguintes professores:

  
Prof. Dra. Maria Luiza Ferreira Laboissière de Carvalho- Presidente

**Presidente da Banca - UFG**

  
Prof. Dra. Enivalda Nunes Freitas e Souza UFU

  
Prof. Dra. Maria Zaira Turchi UFG

Ao Júlio, meu mais ilustre sócio nesta empresa  
chamada família;  
Ao Júlio Netto, à Junelle e à Junyce, o mais  
precioso investimento que fizemos juntos.

## AGRADECIMENTOS

A Deus, pelo dom da vida;

Ao meu esposo e filhos, pela força, compreensão e paciência;

À minha mãe, Terezinha, pela educação que me deu e pelo incentivo à leitura; ao meu pai, Valdemar, pelas orientações que moldaram o meu caráter;

Às minhas irmãs Warlene, Joana Dalva e Gilka; aos meus irmãos Mário Lúcio e Paulo Sérgio, e seus familiares, simplesmente por existirem na minha vida; é a prova do amor;

À professora Maria Luíza Ferreira Laboissière de Carvalho (UFG) pela impecável orientação, pelo precioso material que me forneceu, mas também, e principalmente, pela gentileza, delicadeza, disponibilidade, paciência e amizade, nas intermináveis dúvidas durante a produção deste texto;

Ao Programa de Pós-graduação em Letras e Linguística da UFG, por ter viabilizado meus estudos;

À professora Maria de Lurdes Faria dos Santos Paniago – Lurdinha – (UFG – Jataí), pelos preciosos ensinamentos na graduação e na vida;

À professora Maria Luzia dos Santos Sisterolli (UFG – Jataí) por dar asas ao meu gosto pela literatura e subsídios ao aprendizado dessa arte;

Ao professor Zózimo Zilli (UFG – Jataí), por me ensinar com o seu exemplo o exercício da sabedoria e da humildade;

Aos professores do Campus Avançado de Jataí (UFG), do curso de Letras, e aos/às acadêmicos (as), especialmente os de 1995 a 1998, por darem suporte e companhia à minha ânsia de aprender;

Ao professor Paulo César da Silveira Garcia, ex-subsecretário regional de educação de Jussara, pela inestimável amizade, pelo carinho e pelo esforço em fazer valer o meu direito de licença;

Aos professores José Antônio Moiana e Will Marques Vitor de Paula, pela acolhida na UEG-Jussara, pela oportunidade de trabalho que me concederam; pela honra que me deram de conhecer a comunidade acadêmica da UnU de Jussara e pelo apoio durante todo o curso;

Aos professores: Jorge Santana, Marilúcia Mendes Ramos, Orlinda Carrijo, Suzana Cánovas e Ofir Bergeman, dos programas de pós-graduação em Letras e Linguística e em Educação da

UFG, por me possibilitarem a importante convivência e o imprescindível aprendizado durante o curso de mestrado;

Às componentes da banca examinadora: Professora Doutora Maria Zaira Turch (UFG) e Professora Doutora Enivalda Nunes Freitas e Souza (UFU) por terem aceitado a leitura e correção deste trabalho;

Aos (às) colegas de disciplinas no mestrado, todos e todas, sem exceção, pela oportunidade de tê-los (as) conhecido, pela convivência e amizade, mas especialmente pelo aprendizado que me proporcionaram;

Ao meu amigo Célio César da Silva porque além de colega, companheiro e *comparsa* é um amigo imprescindível;

Aos (às) colegas de trabalho da UEG e da SRE – Jussara (todos e todas) pela sólida amizade, pela torcida, pela alegria da convivência e pelo enorme carinho que sempre tiveram comigo;

Às meninas Cleonice e Fernanda pela leitura atenta e comentários providenciais;

Aos (às) acadêmicos (as) de Letras e de Pedagogia da UEG – UnU de Jussara pela compreensão, pelo companheirismo pelo apoio e pela torcida;

Enfim, a todos os apaixonados por literatura, por serem combustível alimentador da criatividade e do sonho, meus sinceros agradecimentos.

## RESUMO

A ficção de Miguel Jorge é analisada nesta dissertação de mestrado, com a intenção de identificar em seus textos a presença do dialogismo, da polifonia e da intertextualidade, como recursos empregados por esse artista sob forma de artifícios de denúncia aos crimes da ditadura militar no Brasil, iniciada na década de 1960. Nesse aspecto, problematizamos a posição de algumas de suas obras, lançando o seguinte questionamento: seria sua produção desse período uma literatura de denúncia? Seria o escritor um defensor da liberdade, usando a arma de que poderia lançar mão: a palavra? Por trás da perícia artística estaria a sutileza da denúncia? Sabemos que a censura, nas décadas de 1960 a 1980 impediria qualquer discurso libertário mais agressivo. Seria sua obra uma forma metafórica de burlar o previsível? É possível supor que, mesmo inconscientemente, a partir dos enunciados concretos, ouvidos e reproduzidos durante a comunicação verbal, a indignação e a revolta tenham provocado o poeta/ficcionista Miguel Jorge? Com esse pensamento procurou-se compreender os gêneros discursivos presentes nas obras do escritor. Foi realizada a leitura e o estudo de teóricos como: Aróstegui (2006), Hayden White (1995), Veyne (1998) para definição do discurso histórico/historiográfico; e dos teóricos: (Bakhtin, 2003), Aguiar e Silva (1967), para revisão do discurso literário; Luiz Costa Lima (2006) que faz um estudo das duas modalidades em sua obra *História, ficção, literatura* (2006); e os teóricos: Hayden White (1995), Hutcheon (1991), Hunt (2006) procurando compreender o discurso metaficcional historiográfico. Resolvida esta questão, procedeu-se à análise das obras, buscando nelas o que se afirmou serem subterfúgios para burlar a censura: a intertextualidade com a Bíblia e os jogos verbais polifônicos e dialógicos, defendidos por Bakhtin quando analisou a poética de Dostoiévski. E ainda procurou-se compreender a elaboração textual de Miguel Jorge, cujas características estão vinculadas às produções pós-modernas, utilizando para isso a obra da ensaísta Maria Luiza L. F. de Carvalho, combinada com a teoria de Hutcheon. Chegou-se às seguintes conclusões: a obra de Miguel Jorge não deve ser enquadrada neste ou naquele gênero, mas o poeta/ficcionista possui um estilo muito particular de se apropriar dos recursos pós-modernos e utilizá-los para realizar seus interesses; a posição cronotópica do autor possibilita defini-lo como alguém preocupado com seu tempo-lugar, e com as questões político-sociais, levantadas no início do trabalho; as alegorias, metáforas e surrealismos realizam um processo de apagamento do sujeito nos textos e possibilita que o que seja dito cumpra seu papel sem correr riscos desnecessários. E, o que parece mais relevante, é uma obra cujos recursos artísticos impedem que ela seja definida como apenas objeto de denúncia ou arte pela arte, já que parece, pelo que foi estudado, cumprir os dois papéis e muito mais.

**PALAVRAS-CHAVE:** literatura e história, gênero discursivo, polifonia, intertextualidade, Miguel Jorge.



## ABSTRACT

Miguel Jorge's fiction is analyzed in this master's dissertation, with the intention of identifying in his texts the presence of polyphonic and intertextual dialogism, with the use of resources by this artist under the form of denouncing the crimes of the military dictatorship in Brazil, which began in the decade of the 1960's. We consider the problem of the position of some of his works, raising the following questions: would his work from this period be a literature of denouncement? Would the writer be a defender of liberty, using the arm that he had at hand: the word? Behind his artistic ability could there be a subtle denouncement? We know that censure in the decades from 1960 to 1980 would have barred any more direct discourse around the topic of freedom. Could his work be a metaphoric form of tricking what would be expected? Is it possible to suppose that, although unconsciously, starting from concrete statements heard and repeated during verbal communication, an indignation and revolt would have provoked the poet/fictionist Miguel Jorge? With this thought one tries to comprehend the discursive genre present in this writer's works. The reading and study of such theories as: Aróstegui (2006), Hayden White (1995), Veyne (1998) was done in order to define the historical/histographic discourse; and the theories of Bakhtin (2003), Aguiar e Silva (1967) for the review of literary discourse; Luiz Costa Lima (2006) who did a study of the two modalities in his work *History, fiction, literature* (2006); and of the theoretician: Hayden White (1995), Hutcheon (1991), Hunt (2006) seeking to comprehend the metafictional and historiographic discourse. So, we proceed to the analysis of the works, searching in them what was affirmed to be subterfuge to trick the censure: an intertextuality with the Bible, the polyphonic and dialogical play on words defended by Bakhtin when he analyzed the poetry of Dostoievski. And still one attempted to comprehend the textual works of the writer whose characteristics are connected to post-modern writing, making use of the work of the essayist Maria Luiza L. F. de Carvalho, along with the theory of Hutcheon. The following are the conclusions: the work of Miguel Jorge cannot be framed only in one genre, but the poet / fictionist possesses a very unique style of appropriating post-modern resources and using them to bring about his interests; the chronotopic position of the author makes it possible to define him as someone concerned with his time and place, and with the socially and politically relevant questions raised at the beginning of the work; the allegories, metaphors, and surrealisms bring about the process of eliminating the subject in the texts and make possible that whatever is said fulfills its role without running unnecessary risks. And what appears to be relevant, it is a work whose artistic resources prevent it from being defined merely as an object of denouncement or art for the sake of art, since it seems, through what was studied, to fulfill the two purposes and much more.

**KEY WORDS:** literature and history, gender of speech, polifony, intertextuality, Miguel Jorge

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	10
<b>1 LITERATURA E HISTÓRIA: GÊNEROS DISCURSIVOS</b> .....	18
1.1 DISCURSO HISTÓRICO.....	22
1.2 DISCURSO LITERÁRIO.....	28
1.3 DISCURSO METAFICCIONAL HISTORIOGRÁFICO.....	33
<b>2 GÊNERO DISCURSIVO EM MIGUEL JORGE</b> .....	40
2.1 CONSIDERAÇÕES SOBRE GÊNERO.....	44
2.2 A ESCOLHA DO GÊNERO: UMA ATITUDE INTENCIONAL?.....	50
2.3 UM DISCURSO CHEIO DE VOZES.....	54
2.3.1 <i>Caixote</i> .....	55
2.3.2 <i>Veias e vinhos</i> .....	62
2.3.3 <i>Nos ombros do cão</i> .....	67
2.3.4 <i>Pão cozido debaixo de brasa</i> .....	73
<b>3. A VOZ DE AVARMAS E OUTRAS VOZES: INTERTEXTUALIDADE</b> .....	79
3.1 DIALOGISMO E POLIFONIA: CONCEITOS-CHAVE.....	81
3.1.1 Discurso autoritário X discurso poético.....	82
3.2 AS VOZES DE AVARMAS.....	85
3.2.1 Prisões e aprisionamentos – intertextualidades.....	86
3.2.1.1 <i>Prisões</i> .....	86
3.2.1.2 <i>Aprisionamentos</i> .....	105
3.3 OUTRAS VOZES E AVARMAS: CONVERGÊNCIAS.....	116
3.3.1 As quatro vozes do golpe.....	118
<b>4. MIGUEL JORGE – O GÊNERO, O ESTILO, A FORMA</b> .....	129
4.1 “O SIGNO COMO ARENA DE LUTA DE CLASSES”.....	131
4.2 A REVELADORA <i>OBSCURIDADE</i> DO DISCURSO LITERÁRIO DE MIGUEL JORGE.....	134
4.3 METAFICÇÃO HISTORIOGRÁFICA: UM GÊNERO EM MIGUEL JORGE....	143
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	153
<b>BIBLIOGRAFIA</b> .....	163

## INTRODUÇÃO

Num atual cenário de dificuldades de informações com credibilidade e legitimidade sobre os acontecimentos sociais e políticos que mobilizaram a história das quatro últimas décadas do século XX, a produção literária, ao articular a função e a força do texto literário como denúncia, ocupou, em certo sentido, lugar de verdade histórica. Muitas vezes sutilmente, outras de forma mais ostensiva como a chamada literatura engajada, a obra literária serviu de veículo condutor da indignação, por exemplo, da sociedade brasileira, nas décadas de 1960 e 1970 desse século, contra um regime político imposto pela força militar constituída e atestado por oligarquias elitistas.

Pode-se afirmar que os sentidos do texto literário produzem-se mesmo na “arena de discursos” (Bakhtin, 1997a), ao focalizarem as formas de engendramento e produção da verdade poética e suas linhas de interseção com a produção da verdade histórica. Se a fala viva de um enunciado é sempre acompanhada de uma “atitude responsiva ativa”, o gênero discursivo do texto literário implica uma “atitude responsiva ativa de ação retardada” (Bakhtin, 2003, p 290-291), potencialmente eficaz na construção das memórias e identidades sociais. Os leitores confrontam-se com o que se mostra e o que se esconde, desafiando, pela urgência da inserção dos sujeitos leitores nas questões contemporâneas, uma produção de sentido que reinvente as fronteiras do verdadeiro e do não-verdadeiro, a partir da compreensão dos processos de verossimilhança.

Como se pode perceber, isso envolve o uso do discurso. Nessa perspectiva, o discurso e os gêneros são formados nas estruturas e processos sociais – o discurso deriva das instituições, e o gênero das ocasiões sociais convencionalizadas em que a vida social acontece. Os textos são, portanto, duplamente determinados: pelos sentidos do discurso que aparecem no texto e pelas formas, significados e construções de um gênero específico.

O gênero que se toma como objeto de estudo neste trabalho não é o descrito desde os filósofos da Grécia, bastante utilizado na poética (gêneros literários), nem tampouco o gênero descrito por Foucault e pelas teorias da *homo art* nas questões de identidades sociais. Os gêneros que aqui se trabalham são os gêneros discursivos, empregados por Bakhtin no estudo da linguagem para classificar as formas de manifestação humana através dos textos.

Os domínios discursivos se estabelecem numa esfera ou instância de produção de enunciados ou de atividade humana. Tais domínios não são categoricamente textos, nem discursos, todavia proporcionam condições para aparecimento de discursos bastante específicos. Do ponto de vista dos domínios, produzimos discurso jurídico, discurso jornalístico, discurso religioso, por exemplo, visto que tais discursos não abrangem um gênero específico, pois originam vários outros gêneros; já os tipos textuais designam uma espécie de construção teórica definida pela natureza lingüística de sua composição. Os tipos textuais abrangem categorias conhecidas como: narração, argumentação, exposição, descrição entre outras. O texto, independente do tipo em que é produzido, sempre é um conjunto de enunciados que se constroem no diálogo harmonioso das partes.

Conforme Bakhtin (1997a), um enunciado, ao ser isolado do seu processo de enunciação e transformado em estrutura lingüística, perde um pouco da sua essência, a sua natureza dialógica, uma vez que a base fundamental da linguagem é o dialogismo. Este conceito se sustenta no movimento de dupla constituição entre a linguagem e o fenômeno da interação sócio-verbal, isto significa que a linguagem se mantém por processos de interação e esses processos só se realizam na linguagem e por meio dela. Porém, o dialogismo não se reduz às relações entre os sujeitos nos processos discursivos; pelo contrário, se refere também ao permanente diálogo entre os diversos discursos que configuram uma sociedade. É esta dupla dimensão que nos permite considerar o dialogismo como o princípio que determina a natureza interdiscursiva da linguagem.

A noção bakhtiniana da polifonia, conforme Barros (2003), é outro recurso ligado ao dialogismo, que nos leva a perceber a impossibilidade de contar com as palavras como se fossem signos neutros, transparentes, já que elas são afetadas pelos conflitos históricos e sociais que sofrem os falantes de uma língua e, por isso, permanecem plenas de suas vozes, seus valores, seus desejos. Assim, a polifonia se refere às outras vozes, na maioria das vezes não aparentes, que condicionam o discurso do sujeito.

Para resumir a idéia central que emana do conceito de polifonia, podemos dizer que, segundo Bakhtin, Dostoievski inaugura uma dimensão *democrática* da estrutura romanesca (embora ele não use essa palavra); inaugura, ou talvez leve a cabo o que já existiria de modo latente em todas as manifestações literárias marcadas pelo que ele chama de “linguagem romanesca”, desde o embrião do diálogo socrático. O que é um modo, também, de dar a ele o seu traço mais moderno e mais contemporâneo - e também o mais positivo - já que a idéia genérica de *democracia* tem sido para nós (e, é claro, felizmente, embora nem sempre tenha sido, ou seja, assim) uma espécie de “absoluto positivo” no campo político (TEZZA, 2007).

A polifonia, como Tezza demonstra, nos tempos atuais vai além de um recurso empregado no romance, como o era em seu uso original, por Bakhtin, na análise da obra de Dostoievski. Está presente nas narrativas que assimilam e refratam outras vozes que não sejam apenas do sujeito falante nas estruturas textuais. Vozes que mesmo não escritas são evocadas pelo leitor e porque estão intertextualizadas nos sentidos do texto.

Em Miguel Jorge, esse processo recai nos embates entre gêneros e discursos, muitas vezes ocultos por práticas de dissolução do sujeito. A imagem da sociedade em que as suas personagens se inserem nos é apresentada por meio de vozes interditas ou não ditas. Conforme Teles (*apud* Jorge, 1980 p 12) “[...] os seres se apresentam descoloridos, envoltos em bruma, imagem obsessiva, persistente, a diluir os acontecimentos e dar-lhes aquela atmosfera kafkaniana e hermética [...]”. Ao deslocar o eixo da construção de sentido para uma multiplicidade de vozes e enunciados descontínuos, a instância autoral focaliza o outro em suas manifestações sociais presas a acontecimentos de certa época, trazendo também para a representação do eu que narra uma espécie de alteridade internalizada na imagem do híbrido em si.

Os conceitos de gêneros discursivos, polifonia e intertextualidade, segundo a perspectiva bakhtiniana, foram os temas escolhidos para analisar algumas obras de Miguel Jorge, em especial *Avarmas* (1980), com o objetivo de encontrar em seu discurso marcas de polifonia e de intertextualidade que registrem a intenção do autor em denunciar problemas sociais do tempo em que estas obras apresentam sem, contudo, correr o risco de tê-las censuradas pela política de proibição vigente nesse período.

A escolha se deu devido à profunda admiração que tenho pela obra de Miguel Jorge, sua forma de apresentar os temas, o trabalho artístico com as palavras, com os textos, a genialidade com que se movimenta pelas estruturas lingüísticas, criando efeitos de sentido de grande sensibilidade. Em contato com a teoria de Bakhtin sobre o discurso (dialogismo no discurso), tornou-se clara a possibilidade de associar as idéias que Bakhtin tem do texto à construção que Miguel Jorge produz na literatura. Nesta pesquisa pretende-se analisar algumas questões de gênero, procurando compreender o gênero discursivo descrito por Bakhtin com a intenção de descobrir, na obra de Miguel Jorge, o gênero discursivo empregado pelo escritor na composição da sua poética. E a poética aqui tratada terá o significado dado por Aristóteles (1966), isto é, referir-se-á ao fazer literário, da arte literária em si, não apenas da poesia.

A imagem do híbrido em Mikhail Bakhtin está ligada à alteridade, vislumbrada nos estudos dos gêneros discursivos. Sobre a língua e o processo de aprendizagem, Bakhtin afirma:

A língua materna – a composição do seu léxico e sua estrutura gramatical – não a aprendemos nos dicionários e nas gramáticas, nós a adquirimos mediante enunciados concretos que ouvimos e reproduzimos durante a comunicação verbal viva que se efetua com os indivíduos que nos rodeiam (BAKHTIN, 1997, p. 301).

Nesse aspecto, problematizamos a posição de algumas obras de Miguel Jorge, lançando o seguinte questionamento: seria sua obra desse período uma literatura de denúncia? Seria o escritor, um *vate* que se levanta em defesa da liberdade, usando a arma de que poderia lançar mão: a palavra? Por trás da perícia artística estaria a sutileza da denúncia? Sabemos que a censura, nas décadas de 1960 a 1980 impediria qualquer discurso libertário mais evidente. Seria sua obra uma forma metafórica de burlar o previsível? É possível supor que, mesmo inconscientemente, a partir dos enunciados concretos, ouvidos e reproduzidos durante a comunicação verbal, a indignação e a revolta contra a situação social que o circundava e a realidade política que o país vivia, tenham provocado o poeta Miguel Jorge?

A linguagem verbal e as relações interpessoais provocam no outro concepções que não estão apenas no outro, no diferente, mas no próprio sujeito categorizado gramaticalmente como *eu*. Se a literatura é uma forma de pensar a realidade e de desconstruí-la, de compreendê-la mesmo nas suas zonas de sombra e opacidade, neste trabalho, busca-se compreender se na obra de Miguel Jorge se concretiza um “tipo especial de linguagem que permite ver as coisas que estão obscurecidas em outros tipos de discursos” (Brait, 1999, p.22). E a meta é descobrir se as vozes que compõem as narrativas do autor se traduzem num registro de denúncia, por estarem carregadas de indícios históricos, na polifonia do múltiplo, do metafórico e do diverso.

Nas palavras de Eni Pulcinelli Orlandi, “[...] a condição da linguagem é a incompletude. Nem sujeitos nem sentidos estão completos, já feitos, constituídos definitivamente. [...] Essa incompletude atesta a abertura do simbólico, pois a falta é também o lugar do possível” (Orlandi, 1999, p.52). A condição da linguagem – a incompletude – na Literatura, principalmente, problematiza não apenas as práticas de interpretação, mas a verossimilhança e a concepção do leitor e de suas leituras. Ainda a condição de incompletude da linguagem, especialmente da linguagem literária, é que permite ao leitor aventurar-se, a mergulhar nas pistas e lacunas poéticas propositais de Miguel Jorge, para suscitar a busca de indícios históricos no *não dito*.

Uma das afirmações recorrentes nos estudos teóricos pós-modernos, é a de que tanto a Literatura quanto a História, são construtos lingüísticos, “altamente convencionalizados em suas formas narrativas” (Machado, 1995), por isso mesmo nada transparentes, marcadamente intertextuais e subjetivos. Bakhtin destaca a importância do estudo de textos na área das ciências humanas porque elas não se referem a “um objeto mudo ou a um fenômeno natural, referem-se ao homem em sua especificidade. O homem tem a especificidade sempre (fala) de criar um texto. Quando o homem é estudado fora do texto, já não se trata de ciências humanas, mas de anatomia, de fisiologia humana, etc.” (Bakhtin, 1997, p 334). Sendo assim, justifica-se a curiosidade em buscar o que está subjacente ao texto literário de Miguel Jorge e procurar compreender o posicionamento do homem por meio da polifonia das suas palavras; perceber o não dito ou interdito como mais uma página aberta dos *Porões da Ditadura* (Petry, 1998), perceber essa tênue linha que separa/converge a História com a Literatura é o que se propõe fazer nas páginas seguintes.

Para isso, o trabalho foi pensado em quatro blocos de discussão. O objetivo é compreender os gêneros discursivos presentes na obra, mas para se chegar a uma definição do assunto, parece importante um estudo sobre os gêneros do discurso apresentados pelas teorias discursivas de Bakhtin. Por isso, o primeiro capítulo, “Literatura e história: gêneros discursivos” procurará explorar os aspectos lingüísticos que possibilitam a criação de determinadas formas de expressão, como por exemplo, o entrecruzamento do discurso dito histórico com o discurso dito literário. Para isso será feita a leitura e o estudo de teóricos como: Aróstegui (2006), Hayden White (1995), Veyne (1998) com intenção de definir o discurso histórico/historiográfico; ou como: (Bakhtin, 2003), Aguiar e Silva (1967), para definir o discurso literário; Luiz Costa Lima (2006) que faz um estudo das duas modalidades em sua obra *História, ficção, literatura* (2006); e os teóricos: Hayden White (1995), Hutcheon (1991), procurando compreender o discurso metaficcional historiográfico, que analisa os recursos lingüísticos empregados pelo texto histórico e pelo texto literário, o que provoca, segundo Hutcheon, uma atitude pós-moderna que enseja a instalação e a subversão de conceitos que o pós-modernismo desafia. Busca-se ainda a leitura desses aspectos feita por Carvalho (2000), em seu ensaio, *Tradição e modernidade na prosa de Miguel Jorge*, que direcionará a discussão.

No segundo capítulo, “Gênero discursivo em Miguel Jorge”, pretende-se conhecer o estilo do escritor por meio da análise do gênero por ele escolhido para escrever. Primeiramente procurar-se-á estabelecer, pela conceituação, o enfoque que será dado ao gênero tratado na pesquisa procurando perceber esta diferenciação nos textos do escritor. Para

isso pretende-se produzir uma análise de quatro obras do autor, quatro romances em que será observado o gênero discursivo, mas também os recursos de polifonia. Esta análise será feita, entre outros objetivos, procurando analisar o que está dito em Bakhtin (2003) com relação à polifonia: que ela é um atributo mais próprio do romance. Os romances analisados serão: *Caixote* (1975), *Veias e vinhos* (1985), *Nos ombros do cão* (1991) e *Pão cozido debaixo de brasa* (1997). A escolha destas obras recai no interesse em traçar uma linha cronológica na produção do autor, com a intenção de perceber que a escolha de um gênero discursivo e o uso dos recursos polifônicos não é apenas para disfarçar a linguagem ou evitar a perseguição da censura. É por isso também, mas parece ser principalmente um recurso inerente ao estilo do autor. Serão discutidas as intenções de Miguel Jorge, procurando compreender que vão além de uma defesa de classe, por exemplo. Suas obras tratam da condição humana na constituição da sua essência.

A análise das obras mencionadas terá o intuito de perceber se há coincidência entre as quatro obras na forma de compor, no estilo de criar, suficientes para se proceder a qualquer julgamento referente à definição de um gênero discursivo específico; a análise procurará também perceber características do pós-modernismo no aspecto metaficcional historiográfico procurando avaliar se Miguel Jorge valoriza questões de cronotopia e identidade histórica das personagens. Há ainda o interesse em perceber se o autor pode ser considerado um adepto às tendências pós-modernas, pela sua forma inovadora de narrativa fragmentada.

O capítulo: “A voz de *Avarmas* e outras vozes: intertextualidade” tem o intuito de suscitar a discussão central da pesquisa. Nele pretende-se realizar uma análise de *Avarmas* (1980), a obra escolhida para trabalhar as questões do dialogismo, da polifonia e da intertextualidade como recursos de apagamento do sujeito e obscurecimento da mensagem, visando a compreender os meandros do texto que promovem as especificidades da obra e as intenções do autor. Por meio dos conceitos de Bakhtin (1997a e b), (Barros, 2003), Hutcheon (1985) e Freda Indursky (2000) pretende-se explorar os conceitos do dialogismo e da polifonia para embasar a análise teórica dos textos; buscar-se-á a intertextualização dos contos com textos da Bíblia, com obras como *Brasil nunca mais* (1986), cujo texto é de cunho histórico, com os textos que compõem a obra *Vozes do golpe* (2004), escrita por quatro autores como uma espécie de lembrança do golpe de 1964, trabalhando-se as convergências. O objetivo do estudo é perceber se, na busca do escritor por instrumentos religiosos, por exemplo, existe a intenção da desvinculação do sujeito de um mundo material para o espaço



surrealista onde é possível recorrer ao onírico, ao metafísico, ao fantástico, à alegoria, para metaforizar situações reais e obscurecer a denúncia explícita.

Objetiva-se também procurar semelhanças da ficção com a história e a correlação de obras de ficção em espaços e tempos diversos, unidas pela intenção do tema. Pretende-se realizar uma comparação de personagens dos contos de *Avarmas* com personagens de “Mãe judia, 1964” de Moacyr Scliar, “A mancha” de Luís Fernando Veríssimo “A revolução dos caranguejos”, de Carlos Heitor Cony e “Um voluntário da pátria”, de Zuenir Ventura buscando as coincidências temáticas dos textos pelo fato de que seus autores presenciaram os mesmos acontecimentos e fizeram deles temas para a sua obra;

Para o último capítulo: “Miguel Jorge – a técnica, o estilo, a forma” o trabalho propõe um estudo das estruturas utilizadas por Miguel Jorge em sua criação artística. Procura conhecer as técnicas pós-modernas de produção textual e o trabalho da narrativa contemporânea de ficção. Com os teóricos Bakhtin (1997a), Barros (2003) e Freitas (2006), o estudo propõe uma discussão sobre o poder da palavra e o jogo intencional que ela pode proporcionar, ao ser utilizada como discurso/recurso das classes sociais, na defesa dos seus direitos e dos seus domínios. Há ainda a intenção de analisar situações em que a palavra pode ser tendenciosa, defensiva ou arma de ataque.

Procurar-se-á observar situações cujos sinais se evidenciam na escrita, como forma de apagamento, de obscurecimento das verdadeiras intenções do texto por meio de metáforas, alegorias, surrealismo, dos atributos da literatura fantástica ou do absurdo, investigando no texto a idéia de opacidade pelo emprego dos recursos do fantástico, do alegórico e do surreal. A fundamentação teórica para embasamento da discussão será Hansen (1986), Cortázar (1995) seguindo as orientações dos ensaios de Laboissière de Carvalho (1989 e 2000), segundo a teoria do dialogismo e da polifonia de Bakhtin.

O direcionamento de Laboissière de Carvalho (2000), por meio do ensaio *Tradição e modernidade na prosa de Miguel Jorge* foi uma leitura providencial para se chegar a Hutcheon (1991), White (1995) e propor a discussão de que Miguel Jorge filia-se às poéticas do pós-modernismo, apresentando muitas coincidências com outros textos classificados como obras da metaficção historiográfica. Os principais pontos que levantaram as hipóteses estão nas seguintes características: motivo histórico rerepresentado pela auto-reflexividade, isto é, a rerepresentação dos fatos de forma a rediscuti-los, mostrando que o modo como estão registrados é um recurso de construção lingüística que poderia ter sido elaborado de outra forma; a narrativa fragmentada, propositalmente, parodiando a vida moderna, o homem moderno e a visão de uma sociedade confusa, caótica; a presença do

dialogismo no discurso e da polifonia nos textos das obras, enfatizando as intenções do autor de *obrigar* o leitor a depreender das entrelinhas os sentidos que se quer evidenciar.

As obras de Miguel Jorge suscitam discussões sobre o dialogismo numa característica intratextual que forma uma grande teia de personagens complexas presas a um universo ao mesmo tempo cotidiano e surreal, retrato da grande confusão em que vive o homem da sociedade contemporânea; além disso, possibilita intertextualidade com outras obras. Neste estudo serão intertextualizadas as *Vozes do golpe* (2004) cujas personagens são vítimas da repressão da ditadura militar, por isso sofrem as mesmas perseguições e cerceamento da liberdade de expressão, em muitos casos, também da liberdade de ir e vir. A polifonia é um outro recurso, defendido por Bakhtin, que se buscará nos textos procurando perceber o acúmulo de vozes que partem de todos os setores da sociedade, como denúncia; essas características conduzem a pesquisa a buscar filiação direta ou indireta do autor às correntes do pós-modernismo, reforçando a tese de que o artista está cronotopicamente ligado ao tempo-lugar em que produz embora sua obra possa transcender os limites desta imposição.

A proposta destas considerações iniciais é apresentar o objeto de estudo escolhido para ser pesquisado, os conceitos e categorias utilizados para a realização do trabalho e a fundamentação teórica que sustentará as discussões. É importante ressaltar a imprescindível presença, orientação, apoio e embasamento teórico da orientadora, professora doutora Maria Luiza F.L. Carvalho, que, além do trabalho prático, forneceu subsídios de análise e discussão; entre outros materiais, principalmente pelo ensaio de sua autoria: *Tradição e modernidade na prosa de Miguel Jorge* (2000). O conteúdo explicitado nessa obra, associado às teorias sobre o discurso, produzidas por Bakhtin, serão os pontos norteadores da escrita elaborada nas páginas seguintes.

## 1. LITERATURA E HISTÓRIA: GÊNEROS DISCURSIVOS

A lógica da língua não é absolutamente a da repetição de formas identificadas a uma norma, mas sim uma renovação constante, a individualização das formas em enunciações estilisticamente únicas e reiteráveis (Bakhtin, 1997).

Mikhail Bakhtin, no início do século XX, trabalhou a teoria dos gêneros discursivos. Em sua obra, gênero é um conceito central para os estudos semióticos russos, sobretudo depois que os tornou chave da poética histórica à luz do dialogismo. Nesse sentido – dos estudos semióticos – não é uma unidade classificatória nem está preso às significações estabelecidas nos limites da poética de Aristóteles, e define as infinitas possibilidades de uso da linguagem na produção de mensagens no tempo e no espaço das culturas.

O significado de gênero tomará, neste trabalho, o viés do gênero discursivo, na teoria de Bakhtin. Mas é preciso lembrar que este termo é usado desde a Antiguidade Clássica, pelos filósofos gregos, como designação, na literatura, das manifestações textuais, principalmente as literárias. Estudado, durante vários séculos, como a forma clássica de dividir os modos de se escrever literatura, como: gênero lírico, gênero épico e gênero dramático, ainda hoje são defendidos por teóricos como uma maneira de se definir a prosa e a poesia.

A necessidade de entender as formas comunicativas da língua que, ao contrário do que se quer a lingüística de Saussure não é uma forma pronta e acabada, levou Bakhtin à formulação dos gêneros discursivos. Tais gêneros, ao se reportarem às esferas de usos da linguagem através de um processo combinatório – a interação – suscitam possibilidades infinitas de comunicação – conceito retomado com mais detalhes por Noam Chomsky. São formas discursivas que dizem respeito às infinitas esferas de uso da linguagem:

O emprego da língua efetua-se em forma de enunciados (orais e escritos) concretos e únicos, proferidos pelos integrantes desse ou daquele campo da atividade humana. Esses enunciados refletem as condições específicas e as finalidades de cada referido campo não só por seu conteúdo (temático) e pelo estilo da linguagem, ou seja, pela

seleção dos recursos lexicais, fraseológicos e gramaticais da língua, mas, acima de tudo, por sua construção composicional. Todos esses três elementos – o conteúdo temático, o estilo, a construção composicional – estão indissolivelmente ligados no todo do enunciado e são igualmente determinados pela especificidade de um determinado campo da comunicação. Evidentemente, cada enunciado particular é individual, mas cada campo de utilização da língua elabora seus *tipos relativamente estáveis* de enunciados, os quais denominamos *gêneros discursivos* (BAKHTIN, 2003, p. 261-262).

Para Bakhtin existem as formas que organizam a comunicação ordinária (oral e escrita), que correspondem aos *gêneros primários*. Deles surgem os *gêneros secundários*, que são formas discursivas mais complexas. Literatura; documentos oficiais, jurídicos, empresariais; relatos científicos; jornalismo (oral e escrito) são alguns dos gêneros secundários apontados por Bakhtin. Em sua teoria, o gênero dito literário é apenas uma das manifestações do gênero discursivo e aparece no grupo dos gêneros discursivos secundários.

A riqueza e a diversidade dos gêneros do discurso são infinitas porque são inesgotáveis as possibilidades da multiforme atividade humana e porque em cada campo dessa atividade é integral o repertório de gêneros do discurso [...] Não se deve, de modo algum, minimizar a extrema heterogeneidade dos gêneros discursivos e a dificuldade daí advinda de definir a natureza geral do enunciado. Aqui é de especial importância atentar para a diferença essencial entre os gêneros discursivos primários (simples) e secundários (complexos) – não se trata de uma diferença funcional. Os gêneros discursivos secundários (complexos – romances, dramas, pesquisas científicas de toda espécie, os grandes gêneros publicísticos, etc.) surgem nas condições de um convívio social mais complexo [...] No processo da sua formação eles incorporam e reelaboram diversos gêneros primários (simples) que se formaram nas condições da comunicação discursiva imediata (BAKHTIN, 2003, p. 262-263).

Como se percebe, a idéia de uso das formas comunicativas da língua para Bakhtin vai muito além do uso de estruturas prontas e acabadas, cristalizadas na língua desde a sua criação; na verdade, para esse escritor a língua nunca poderá ser uma forma pronta, acabada, uma vez que o discurso sempre suscitará novas possibilidades, novos recortes, dependendo sempre do lugar e do tempo em que é elaborado. Sendo tomado como conceito chave, o gênero discursivo ganhou amplitude e foi responsável pela condução dos estudos bakhtinianos de dialogismo e de polifonia nos textos.

Foi a partir de uma concepção dialógica da linguagem que Bakhtin afirmou sua verdadeira substância, constituída pelo fenômeno social da interação verbal. Ignorar a natureza social e dialógica do enunciado seria apagar a profunda ligação existente entre a linguagem e a vida. Os enunciados não existem isolados: cada enunciado pressupõe seus antecedentes e outros que o sucederão, um enunciado é apenas um elo de uma cadeia, só podendo ser compreendido no interior desta cadeia (FREITAS, 2006, p. 138).

Além de dialógicos ou talvez por isso mesmo, os discursos são construções ideológicas presentes num texto. O discurso é a prática social de produção de textos. Isto significa que todo discurso é uma construção social, não individual, e que só pode ser analisado considerando seu contexto histórico-social, suas condições de produção; significa ainda que o discurso reflete uma visão de mundo determinada, necessariamente vinculada à do seu autor e à da sociedade em que ele vive.

Sendo construção ideológica, o discurso pode revelar as preferências do seu autor – ou autores, já que é sempre uma prática social – e o seu posicionamento no mundo. De acordo como é proferido, pode assumir intenções políticas, históricas, sociais e pode se organizar de forma simples e/ou de forma artística. Um discurso, sendo social, é sempre híbrido. Nas relações cotidianas, não se consegue – e nem se quer – separar ou selecionar o que será dito de acordo com o lugar de onde se fala, isto é, os assuntos se entrelaçam na fala mais naturalmente que na escrita. Mas há sempre a intencionalidade responsável pelo predomínio da forma de acordo com as circunstâncias. A intencionalidade direciona a escolha do vocabulário e essa escolha reflete o que se quer dizer.

A historicidade do discurso é apreendida no movimento lingüístico dialógico. É na relação com uma exterioridade, com o discurso do outro, é que se apreende a história que perpassa o discurso e nele se inscreve. Com a concepção dialógica da linguagem, a análise histórica de um texto deixa de ser a descrição da época em que o texto foi produzido e passa a ser uma fina e sutil análise semântica. Em síntese, a história não é algo exterior ao discurso, mas é interior a ele. Por isso, é preciso situar o texto em seu espaço, em seu campo e em seu universo discursivo e apreender os confrontos de tema e significação que geram os sentidos. Neste estudo, leva-se em consideração a visão de Bakhtin sobre tema e significação:

O tema é um sistema de signos dinâmico e complexo, que procura adaptar-se adequadamente às condições de um dado momento da evolução. O tema é uma *reação da consciência em devir ao ser em devir*. A significação é um aparato técnico para a realização do tema. Bem entendido, é impossível traçar uma fronteira mecânica absoluta entre a significação e o tema (BAKHTIN, 1997a, p. 129).

Tema e significação são partes que se inter-relacionam e organizam o enunciado, que compõe o texto. Na junção dos dois é que, ao acontecer o enunciado, se faz o discurso. No entanto, o dialogismo não é apenas um constitutivo do movimento enunciativo, é uma ação efetivada na concretude da realização da língua, uma vez que o indivíduo, mesmo para o

espelho, sempre pratica uma comunicação social; o seu discurso individual já é perpassado pelo discurso coletivo, apreendido desde o nascimento, no ambiente em que convive. Assim, torna-se necessário estudar os modos de inscrição do discurso do outro no discurso precedente (do um); esse modo de registro é o responsável pelo discurso histórico; é o que se apropria dos dados, de documentos elaborados por outrem, das frases e das falas de personalidades, para transformá-las no arcabouço das verdades universais.

É evidente, que no processo de construção do texto, o outro eclode na voz do um, interferindo naturalmente na voz alheia. No entanto, assim como a presença do outro não é suficiente para apagar o eu discursivo, também não será a interferência do um que vai extinguir a presença do outro, pois o discurso é uma atividade dialógica, embora sempre parta de um sujeito.

Entretanto, a elevada incidência do discurso relatado, de outrem, conforme Bakhtin (1997a, p.144) e a estratégia de justapor citações podem levar à percepção do apagamento do sujeito do discurso. Deve-se lembrar, por isso mesmo, que, apesar de o papel do outro ser fundamental na construção de textos, não pode anular o papel do um – sujeito/autor. A escolha dos assuntos, sua organização e a seleção dos verbos *dicendi* – ou verbos de elocução – dão margem à geração de diferentes efeitos de sentido. Assim, mesmo quando parte da voz do outro, a presença do autor como sujeito do discurso deve ser preservada; o que supõe acreditar que autores pesquisadores citam especialistas como estratégias para desenvolver seus próprios argumentos principalmente para legitimar as informações presentes nos textos.

Essa atitude possibilita compreender a preocupação dos positivistas ao compor o texto histórico, e a separação que sempre buscaram da história com a literatura uma vez que os adeptos do Positivismo do século XIX pregavam a cientifização do pensamento e do estudo humanos, visando à obtenção de resultados claros, objetivos e completamente corretos. Os seguidores desse movimento acreditavam num ideal de neutralidade, isto é, na separação entre o pesquisador/autor e sua obra: esta, em vez de mostrar as opiniões e julgamentos de seu criador, deveria retratar de forma neutra e clara uma dada realidade a partir de seus fatos, mas sem os analisar. Já que à história estaria destinado o papel de descrever os acontecimentos, com a maior veracidade possível.

## 1.1 DISCURSO HISTÓRICO

O fazer humano se constitui pelas ações, mas se eterniza pela linguagem. Uma das formas eficientes de registro da concretização das ações humanas é a linguagem escrita. E, conseqüentemente, uma das formas mais eficazes da linguagem escrita é o discurso. Quando se menciona discurso, está-se falando de comunicação humana, interatividade, envolvimento dos indivíduos em situação de uso da linguagem. O discurso concretiza-se por enunciados, produzidos em situações de tempo e de espaço, por sujeitos que ora são falantes, ora são ouvintes.

Ao longo dos tempos, a atividade de comunicação humana<sup>1</sup> foi selecionando, conforme as circunstâncias, as formas de uso dos enunciados, a escolha do vocabulário, de estratégias lingüísticas e sendo direcionada para categorias criadas pela sociedade civilizada, por um discurso adequado a cada uma: a história, a filosofia, a retórica, a literatura, entre outros.

No século XIX, houve uma espécie de *boom* no desenvolvimento da pesquisa, com avanço prodigioso principalmente nos campos da ciência e da filosofia. A ciência trouxe novas descobertas nas áreas da biologia e da física. As idéias filosóficas discutidas geraram o determinismo e o positivismo que nortearam os discursos desse período. A própria literatura adotou o discurso realista/naturalista produzindo o romance de tese, por exemplo, calcado principalmente no positivismo.

A história buscou, para o seu trabalho, o discurso positivista embasado no cientificismo; o registro histórico passou a ter como condição essencial a comprovação dos fatos. O que não se pudesse comprovar por meio da vivência, da experiência ou de documentação não seria considerado história. Acreditava-se que o historiador deveria ser um cientista da linguagem que faria o registro de modo impessoal, não envolvendo sentimentos ao relatar os fatos. O texto histórico deveria ser técnico, asséptico, livre de subjetivismos. E essa idéia prevaleceu até meados do século XX, quando historiadores, lingüistas e teóricos da língua/linguagem de forma geral passaram a questionar o cientificismo e a imparcialidade da escrita.

Entretanto, articular historicamente o passado não significa conhecê-lo como ele de fato foi. Significa apropriar-se de reminiscências, tal como elas se projetam nos momentos memoráveis, mesmo porque o registro total do cotidiano é impossível e maçante. Por isso, a comprovação seria dos fatos considerados importantes. Nessa visão científica da história, cabe ao historiador fixar uma imagem do passado, como ela se apresenta, no momento em que

---

<sup>1</sup>1 Neste trabalho a expressão *atividade de comunicação humana* designará a *performance* do homem – ser humano – no uso dos discursos.

acontece ao sujeito histórico, sem que ele tenha consciência disso. Para ambos (historiador e sujeito histórico), o perigo é o mesmo: entregar-se ao registro de acontecimentos em que prevalece a visão das classes dominantes; nesse caso, um primeiro indício de que o texto histórico de qualquer forma apresenta índices de parcialidade é que, para se registrar, o fato depende da escrita. Nos moldes como é utilizada pelos detentores do saber sistematizado, a escrita privilegia uma norma padrão formal, portanto o discurso eleito é o das elites.

Júlio Aróstegui (2006) orienta os estudiosos de historiografia para a observação de que, ao longo dos últimos dois séculos, a escrita da história sofreu, como outras áreas do conhecimento, grandes transformações; essas transformações, segundo ele, nem sempre foram ganhos, mas de qualquer forma direcionaram o interdiscurso e o tratamento do texto histórico no século XX:

Tendo em perspectiva praticamente dois séculos de desenvolvimento historiográfico, é possível analisar agora os progressos e as carências, os acertos e os retrocessos, que a teoria e o método experimentaram desde que, nos inícios do século 19, surge a “revolução historiográfica”, de onde despontará a nova disciplina. De fato, o final da *história-crônica* e a marcha até uma *história-pesquisa*, pois esse é, definitivamente, o sentido histórico final do desenvolvimento historiográfico na idade contemporânea; tem, no entanto, alguns antecedentes precisos na Europa do Iluminismo, entre os quais é conveniente nos determos pelo menos em duas chaves. Uma é o nascimento da “filosofia da História” [...] a outra é o progresso decisivo dos meios instrumentais do conhecimento histórico (ARÓSTEGUI 2006, P. 101).

Para este historiador, a análise atual do texto histórico depende das contribuições das abordagens do passado, mas deve orientar-se pelo progresso decisivo dos meios instrumentais do conhecimento histórico. Esses meios instrumentais de que fala, colocam em discussão principalmente as abordagens positivistas que na segunda metade do século XIX romperam os elos da história com a filosofia, com a teologia e com as belas artes, valorizando o cientificismo. Entretanto no século XX, tais abordagens são influenciadas pelos progressos da lingüística. Os avanços no campo da análise do discurso, inserem no discurso histórico a idéia de que os acontecimentos sempre têm mais que uma versão e fazem parte de uma cadeia maior do que a visão de momentos isolados. Por isso, não há mais lugar para a história-crônica, estática, prevalecendo a história-pesquisa, dinâmica que compreende os textos como diálogos ininterruptos e coletivos.

Confirmando o que se diz acima sobre história-crônica do século XIX e história-pesquisa no século XX, registra-se a visão de Luiz Costa Lima (2006): “A escrita dominante no século XIX cumpria o propósito que Ranke enunciara: mostrar o passado com foi; uma



espécie de *mimésis*, no sentido tradicional do termo, que privilegia o passado” (p.152). Enquanto sobre o que se produz hoje é assim por ele discutido:

Por que real e discurso parecem agora quase oxímoro? Porque, por influência das ciências da natureza, considerava-se que a memória conservava íntegra a lembrança, como se fosse um dado material, funcionando a linguagem como um meio de conservação incapaz de modificar o teor da lembrança [...] hoje a aporia da verdade deve ser entendida com extrema cautela (LIMA, 2006, p. 152-155).

Essa linha de pensamento denominada por Aróstegui (2006) de história-pesquisa está de certa forma relacionada com as idéias que Hayden White defende a respeito do que se denomina texto histórico hoje: independente do seu gênero, um texto, antes de tudo está vinculado ao momento e ao contexto em que é produzido; parte de um sujeito. Por isso realidade e discurso constituem um oxímoro; (des)harmonizam-se num discurso contraditório, à primeira vista, cabendo a quem dele toma conhecimento fechar as lacunas. Entretanto, o leitor do discurso não pode perder de vista a idéia da vinculação deste ao sujeito, nem a idéia de que a memória, como se sabe hoje, pode se revelar de forma fragmentada, constituindo às vezes uma aporia. Sendo assim o sentido inscrito no texto poderá chegar ao nível da indeterminação, pois o sujeito responsável pela versão do fato, conta-o segundo suas impressões, que podem diferir das impressões de outro sujeito.

Hayden White, crítico literário e professor de estudos históricos da Universidade de Santa Cruz, Califórnia, em sua obra *Meta história* (1995), teoriza sobre o discurso histórico, afirmando que de qualquer forma o texto histórico é um texto, produzido por um sujeito que monta o arranjo dos acontecimentos posicionando-se em um tempo, num lugar, vinculado ao contexto, e de acordo com os valores que aprendeu. Sendo assim não há como o historiador ser absolutamente imparcial:

O que permanece implícito nos historiadores é simplesmente levado à superfície e sistematicamente defendido nas obras dos grandes filósofos da história. Não é acidente o fato de que os principais filósofos da história foram também (ou posteriormente se descobriu que foram) quintessencialmente filósofos da linguagem. Por isso é que foram capazes de compreender, de modo mais ou menos autoconsciente, os fundamentos poéticos, ou pelo menos lingüísticos, em que tiveram suas origens as teorias supostamente “científicas” da historiografia do século XIX (WHITE, 1995, p. 13).

Porém, essa compreensão só foi explicitada, a partir da segunda metade do século XX, por meio da análise do texto histórico e da historiografia feita mediante o contraste com

o que se produziu no século XIX, sem o qual não se pode perceber o alcance das mudanças do século XX. “Historiografia, no sentido moderno do termo, foi fundada, pois, na transição do século XIX para o século XX.” (Martins, 2004).

Este trabalho não visa a aprofundar-se na historiografia, ou determinar a corrente historiográfica que hoje vigora, mesmo porque elaborar um tratado historiográfico é tarefa mais adequada a um historiador. A intenção é perceber as mudanças na postura do discurso dito histórico no decorrer das transformações dos dois últimos séculos. Deve-se levar sempre em conta que importa aqui analisar o discurso para compreender o texto literário nas páginas seguintes, não sendo, pois, revisão da história; este estudo privilegia o texto produzido, a linguagem empregada e o comprometimento da arte literária com o fato ou os fatos que serviram de suporte para a sua realização.

Entretanto, e por isso mesmo, na análise do texto literário não se descarta a possibilidade de observar a intenção do escritor de literatura em posicionar-se na sociedade em que está inserido, utilizando a arma de que dispõe: a palavra, para personificar o grito das multidões contra situações de desmandos e opressões, ou seja, para se inserir historicamente no tempo e no espaço.

Seguindo o raciocínio de White (1995), e observando as colocações de Aróstegui (2006), é possível afirmar que os limites entre literatura e história não são tão rígidos quanto se quer – ou se quis – a visão positivista das disciplinas. Pensando nisso este estudo torna-se viável: o gênero discursivo que compõe o texto histórico pode estar próximo ao que compõe o texto literário. Ou, em última análise, e utilizando o pensamento bakhtiniano, há um interdiscurso que os atravessa.

Bakhtin em *Estética da criação verbal* (2003) fala do interdiscurso que perpassa os textos, e da atividade responsiva dentro dos enunciados. Conforme sua teoria, os textos são partes de uma corrente infundável, anterior ao que foi produzido, e que vai além do que está escrito; um texto não termina quando nele se coloca o ponto final. Seus sentidos suscitam outros por parte do leitor, gerando o que o autor denomina atitude *responsiva ativa e/ou atitude responsiva passiva*<sup>2</sup>.

A atitude responsiva ativa na visão de Bakhtin é uma atitude dialógica diante de todo e qualquer fato. Enunciar é agir, é tomar atitude diante do outro (discurso, interlocutor, fato), é responder a algo ou a alguém, é participar da cadeia complexa de vários enunciados,

<sup>2</sup> Conforme Bakhtin as duas atividades estão ligadas à recepção do texto pelo leitor. Toda a compreensão plena, real é ativamente responsiva porque o falante é por si mesmo respondente, ele participa por meio dos próprios conceitos que faz do texto e/ou da construção dos seus sentidos. Só terá uma atitude responsiva passiva com relação ao autor por receber dele o texto pronto e acabado. Porém ainda assim, ao imprimir seus valores está se comportando ativamente. (BAKHTIN, 2003, p. 272).

produzindo signos, enunciados, textos, pois o signo se constitui pela atitude de um determinado sujeito em relação a algo, e essa atitude, para ser compreendida, exige também uma atitude dialógica de um outro sujeito, o qual produz signos. “[...] toda compreensão plena real é ativamente responsiva e não é senão uma fase inicial preparatória da resposta (seja qual for a forma em que ela se dê)” (Bakhtin, 2003, p. 272). Desse modo, o enunciado se constitui como uma reação-resposta a uma realidade concreta em determinado processo de interação.

Atitude responsiva passiva, nesse caso pode ser tomada como comportamento inerente ao processo de comunicação: “Desse modo, o ouvinte com sua compreensão passiva, que é representado como parceiro do falante nos desenhos esquemáticos das lingüísticas gerais, não corresponde ao participante real da comunicação discursiva” (Bakhtin, 2003, p. 272). Todo enunciado já traz em si uma resposta que, vinculada à pergunta, está na sua formulação. Entretanto, é muito difícil, dir-se-ia quase impossível, perdurar por muito tempo essa postura beatífica do interlocutor, porque num processo de comunicação, normalmente, ele não quer se calar em uma compreensão passiva, em uma mera decodificação de uma mensagem. Por isso a compreensão será sempre um processo ativo, que lida com o continuamente renovável. E responder é, antes de tudo, a possibilidade de responder a um signo por meio de outros signos.

Se os textos dialogam entre si, estão carregados de vozes e de valores adotados e repassados por quem os produz, dificilmente haverá objetividade e imparcialidade na multiplicidade de vozes. Sabendo que o discurso positivista do século XIX é questionado como absoluto e imutável no século XX, intensifica-se a dificuldade de diferenciar o texto histórico do texto literário. Além disso, no século XX, temos como ciência da história a historiografia, que, segundo Aróstegui (2006) é uma revolução historiográfica cuja postura culminará numa nova disciplina que discute o texto histórico nos dias de hoje.

Nenhuma história é a História. Nas discussões do século XX instaurou-se a ambigüidade na utilização do termo *História*, ao mesmo tempo definindo um processo em constante movimento, comumente chamado de a história vivida e a sua interpretação, ou seja, a história como conhecimento sistematizado, conforme a define a historiografia francesa que relega a segundo plano a localização rigorosa dos fatos no tempo. Conforme Aróstegui, a perspectiva histórica vigente não se limita a narrar e datar os acontecimentos, mas busca entendê-los em um intrincado jogo de relações que nem sempre podem ou devem receber uma datação precisa, rígida. Nem tudo que é histórico é datável:

A explicação da história desemboca inevitavelmente em uma questão distinta, e não menos importante, a do *discurso histórico*. Como o historiador apresenta o resultado de sua pesquisa? Ou seja, como se registra a história de forma que possamos dizer que temos uma “representação”, uma “escritura” dela, na qual reconstruímos o futuro temporal da atividade humana e seus resultados? (ARÓSTEGUI, 2006, p. 357).

Também não é inócua a questão indicada por Nietzsche, no século XIX, de que a história não passaria de um jogo de interpretações, no qual a História jamais seria realmente alcançada. Ou, em outras palavras, mas na mesma linha de pensamento, o que Paul Veyne, em seu livro *Como se escreve a história* (1998), diria; que sempre se faz histórias de alguma coisa, quer dizer, de determinados processos e assuntos, mas nunca a História e, por isso, o discurso histórico é tão incompleto e fugidio como qualquer outro, e às vezes também impreciso, por falta de fontes que o comprovem.

A história é uma narrativa de eventos: todo o resto resulta disso. Já que é, de fato, uma narrativa, ela não faz reviver esses eventos, assim como tampouco o faz o romance; o vivido, tal como ressaí das mãos do historiador, não é dos atores; é uma narração. [...] Como o romance, a história seleciona, simplifica e organiza (VEYNE, 1998, p. 18).

Com essa idéia, Veyne traz à baila novamente a discussão dos gêneros: que limites podem distinguir o texto histórico do texto literário? Que elementos ou dispositivos são colocados em prática pelo historiador no exercício do seu trabalho? Luís Costa Lima (2006) faz algumas considerações que podem clarear ou obscurecer a idéia de gêneros textuais originais, problematizando uma definição final:

Para a escrita da história, o descaso da construção verbal é correlato ao elogio do estilo como prenda extra. Não se trata de que assim se desconsidera a dimensão estética da historiografia (!), mas sim de que, tomando a linguagem como mera transparência para o registro dos conteúdos, o analista da historiografia ou o próprio historiógrafo não se preparam para perceber como a composição dos eventos e a função assegurada a instituições e planos de análise (econômica, política, sociopsicológica, etc.) afetam a própria construção do objeto historiográfico (LIMA, 2006, p. 119).

Mesmo com as transformações discursivas que perpassam de modo geral as narrativas modernas, é possível – e também necessário – que haja um discurso eminentemente histórico, um discurso eminentemente literário, assim como um discurso político, um discurso filosófico, e assim por diante? Na observação do que se coloca sobre o discurso literário talvez se torne mais fácil avaliar essas questões. Como foi dito acima, qualquer radicalismo

corre o risco de não cumprir o que se propõe o registro, porque, ao se privilegiar uma forma de abordagem, corre-se o risco da parcialidade já mencionada. Tanto da história como da literatura.

## 1.2 DISCURSO LITERÁRIO

O conceito de discurso literário tem sido tratado especialmente nos estudos sobre a narrativa. O conceito entra nas discussões sobre a distinção e/ou aproximação, obedecendo a nomenclaturas e significações de acordo com quem o analisa; pode aparecer sob o nome de história ou intriga (*story* ou *plot*) para os ingleses e/ou diegese para Platão – termo que mais tarde foi assumido largamente por Genette e é utilizado até hoje por teóricos e críticos. De difícil operacionalidade, a distinção entre discurso e narrativa desde logo se choca com a própria designação de discurso narrativo.

Se o discurso é o suporte verbal da narrativa, não se deve a distinção entre ambos ser relevante, ou até mesmo é questionável se essa distinção possa existir; se o discurso é o próprio conteúdo de uma narrativa, parece que se está a atribuir dois nomes diferentes à mesma coisa, quando se sabe hoje que conteúdo e forma são indissociáveis na interpretação-análise de qualquer texto literário; se o discurso for, grosso modo, a composição do tempo, do espaço e das personagens de um texto narrativo, também não se vislumbra como é que se processa a separação entre o plano da análise do discurso e o da própria narrativa que é o resultado dessa composição.

Parece, pois, mais conveniente a utilização da expressão discurso literário, uma vez que nunca se separa o texto da sua própria natureza; ao invés disso, acrescenta-se um atributo especial – o literário – para o qual já é possível encontrar diferenças substanciais. Por exemplo, a diferença primária entre discurso literário e discurso não literário empregado no lugar de discurso *narrativo e não narrativo*<sup>3</sup> é possível e até relativamente comum se estabelecer. Por outro lado, se definirmos o discurso apenas como uma entidade concreta e empírica, de qualquer forma uma estrutura narrativa, estamos, necessariamente, introduzindo

---

<sup>3</sup> A expressão *discurso não narrativo*, como hipotética oposição a *discurso narrativo*, parece impraticável se se quer criar uma identificação tão completa entre discurso e narrativa, o que a própria diversidade dos gêneros e modos literários parece contrariar (MAINGUENEAU, 2006, p. 225).

ambigüidade na definição de narrativa: como é que esta pode não ser também uma entidade concreta e empírica? Se, como já foi dito, a narrativa é uma constituição de acontecimentos alinhavados num texto, com elementos específicos, e discurso é a concretização do ato humano de comunicação – que se faz pela produção de atos e fatos – organizada num *corpus*, nesse caso ambos tornam-se a mesma atividade da comunicação humana.

Então, é mais adequado estabelecer diferentes aplicações dos dois termos, discurso e narrativa: um discurso é um ato comunicativo; uma narrativa é também um ato comunicativo, mas com um objetivo artístico ou literário que implica a construção de estilo, isto é, obriga-se a um trabalho de composição textual que não pretende apenas informar, persuadir ou legislar, por exemplo, como acontece com o discurso cotidiano, mas que se ocupa da produção de mensagens menos pragmáticas. É a partir daí que é possível dizer que um discurso literário narra certos acontecimentos, sendo uma narrativa que pode incluir diferentes discursos, inclusive o discurso cotidiano, mas com intenção de tratá-lo como objeto artístico.

Pode-se afirmar que os sentidos da narrativa literária produzem-se mesmo na arena de discursos (Bakhtin, 2003), ao focalizarem as formas de engendramento e produção da verdade poética, e suas linhas de intersecção com a produção da verdade histórica. Se a fala viva de um enunciado é sempre acompanhada de uma atitude responsiva ativa, o gênero discursivo do romance, por exemplo, implica uma atitude responsiva ativa de ação retardada (Bakhtin, 2003), potencialmente eficaz na construção das memórias e identidades sociais. De ação retardada porque atinge o leitor numa escala em que ele ocupa sempre o terceiro lugar; há em primeiro lugar o discurso produzido pelo escritor no ato da criação; em segundo lugar, o seu registro e publicação na obra escrita; somente depois disso é que o texto alcança o leitor/leitores.

Entretanto, ao se depararem com o texto, os leitores confrontam-se com o que se mostra e se esconde, desafiando, pela urgência da inserção dos sujeitos leitores nas questões contemporâneas, uma produção de sentidos que reinvente as fronteiras do verdadeiro e do não-verdadeiro, a partir da compreensão dos processos de verossimilhança. Nesse caso a atividade responsiva, embora de ação retardada, produz e suscita sentidos muitas vezes inesperados. Ação retardada, nesse sentido, não significa inócua ou perdida, significa apenas não direta, porém muito eficaz. Às vezes, a sensibilização não alcançada com ações concretas de embates brutais, é atingida pela palavra, pelo discurso artístico.

Conforme Pêcheux (1990), não há discurso sem sujeito, nem sujeito sem ideologia, mesmo que seja a chamada ideologia do cotidiano, que, segundo Bakhtin (1997a, p.

118) “[...] constitui o domínio da palavra interior e exterior desordenada e não fixada num sistema, que acompanha cada um dos nossos atos ou gestos de cada um dos nossos estados de consciência”. Todo discurso pressupõe um autor na sua materialidade, já que o sujeito como constitutivo da linguagem também se converte em sujeito-autor. O anonimato, por exemplo, não descarta a existência de uma autoria – o que lhe falta é apenas a identificação; o registro pressupõe uma idealização feita por alguém.

Todo discurso pressupõe um autor, mas nem sempre é possível compreender e definir a autoria nas variedades discursivas. O discurso da história, mesmo o da historiografia, remodelado pelas circunstâncias, a partir da segunda metade do século XX, parece fundar-se sobre si mesmo no registro do acontecimento e na busca de fidelidade a esse registro. O discurso jornalístico funda-se em acontecimento de interesse sócio-político que possa, de certa forma, constituir-se como notícia. O discurso religioso tem bases morais e doutrinárias; o discurso político fundamenta-se em regimes e formas de governo. De modo que todos esses discursos aparentam ter origem em algo muito sólido e objetivo, além de demonstrarem existência própria e material, pois pertencem a um mundo que, embora se apresente por meio de representações, torna-se inteligível simbolicamente, fundamenta-se em realidades constituídas pela força da rotina cotidiana, e dá a ilusão de uma realidade concreta. Quer dizer, estes discursos têm os mesmos princípios constitutivos, ainda que versem sobre coisas distintas. E o discurso literário tem peculiaridades definidas. É que ele se constrói e materializa montando sua base sobre um mundo imaginário – ficcional. O ponto de partida desse discurso é a ruptura com o mundo da realidade. Essa ruptura instaura-se a partir da criação de um universo imaginário projetado pelo autor que articula o discurso de modo que, mesmo que os fatos narrados partam de um acontecimento real, ao instituir a figura do sujeito-narrador, ele passa a conduzir o processo narrativo e a realidade transforma-se em ficção, produzindo o mundo imaginário.

Mas se o discurso literário parte da imaginação, ele se sustenta em bases históricas para adquirir sentidos, passando, a partir daí, a ter existência real pela linguagem no mundo da ficção. Porém, essa ficção não está totalmente desligada da pessoa do autor, pois este é também perpassado pelas ideologias e, ao mergulhar no percurso da narratividade, executa um movimento tenso entre o real e o irreal num desdobramento próprio de sujeito da narrativa. Por mais que tente ficcionalizar, o autor não se livra do tempo-lugar de onde se posiciona para escrever. E esse tempo lugar, mesmo que inconscientemente, só pode ser o contemporâneo ao seu; mesmo que o autor escolha registrar fatos de tempos e lugares

remotos, os mecanismos de linguagem que possibilitarão o seu registro não se desvinculam do seu tempo-lugar. Os mecanismos de linguagem e os recursos retóricos reflexivos, contemporâneos à produção do autor são considerados aspectos importantes do que Linda Hutcheon (1991) denomina metaficção historiográfica, tema que será tratado melhor em outra parte do trabalho.

A retórica literária é mais difícil de delimitar. Em literatura, mimetiza-se ou ficcionaliza-se o formal e o informal, o espontâneo e o elaborado, o oratório, o jornalístico, a discussão, o colóquio e o debate. Assim, “[...] a retórica da literatura nestes casos será a retórica do jornalístico, do colóquio, do debate, etc” (Bakhtin, 2003, p.263). O caráter literário de um discurso não está *a priori* numa estética que o suporte. A literariedade não é uma atribuição unânime, líquida e certa, é definida normalmente por padrões que se modificam ou se aperfeiçoam época a época. Não está congelada no escopo das idéias platônicas ou aristotélicas, por exemplo, à espera de um estudioso diligente que a resgate. O que é literário para uns pode não ser literário para outros. Enfim, literariedade está vinculada às relações de tempo, de reações sociais e dos instrumentos de análise disponíveis para o momento. Não há acordo para definir universalmente o que é o literário; isso mostra que a arte não deve ser enclausurada a normas rígidas.

Então, como estabelecer uma retórica literária? Um método considerado válido é o canônico. Primeiro, toma-se um *corpus* geralmente aceito para observação. Depois, estabelece-se o que é válido no geral para o *corpus*. Quem estabelece o *corpus* literário de alto nível de que precisamos é a crítica dos leitores mais qualificados, o dito cânone; qualificação que acontece geralmente pelo conhecimento e sapiência que o leitor apresenta sobre a língua em que se registra a obra. Não existe um estilo, uma linguagem literária distinta essencialmente dos demais discursos. Um discurso só ganha o estatuto de literário por um juízo de valor estético. Para compor o discurso literário, o escritor lança mão dos mesmos recursos que estão disponíveis para a criação dos demais discursos. Não há estilos, nem recursos retóricos exclusivamente literários. Assim, não é apenas a metáfora nem a rima, nem o verso que estabelecem a poesia. Não é a opacidade de um recurso retórico nem um suposto desvio a um modo normal de discursar que fundam o caráter literário. Mas é tudo isso no conjunto. No discurso literário podemos encontrar o estilo culto, o elevado, a gíria, o arcaísmo, o racional, o conciso, o opulento, o opaco e o claro, figuras que causam estranhamento e figuras que não causam estranheza alguma. Não se pode afirmar que haja formas exclusivamente literárias; o que há são modos de tratamento das palavras. É esse modo de tratamento que determina a literariedade.



O discurso narrativo, como qualquer outro discurso, é heterogêneo. Ao se analisar uma narrativa como isolada, sempre se deve ter presente que uma narrativa se constitui na relação com outras não narradas, mas possíveis. Discurso literário supõe, então, uma visão interdisciplinar, mas sem abdicar da disciplinaridade e da consciência de especificidade da literatura; assim, “[...] a abertura para o Outro, um imperativo ético da teoria literária em tempos pós-modernos, tem que estar inserida na autocrítica do Um.” (Bakhtin, 2003, p.278). Para melhor compreensão de outro e um no sentido aqui empregado, pode-se esclarecer que exercem o mesmo papel que narrador e narratário, expressões utilizadas por Aguiar e Silva na obra *Teoria Literária* (1967) para definir entidades composicionais do texto literário, no romance.

À retórica literária não basta ir buscar novos participantes lá fora, é preciso também compreender os pressupostos que a fazem por dentro. O campo literário não resolve seu impasse contemporâneo esquecendo de si mesmo e de seus vícios, mas verticalizando-os num diálogo que deve ser, sobretudo, interdiscursivo, capaz de ver a si em interação complexa com os outros: discursos, suportes, circuitos, agentes, sujeitos, linguagens. O que está sendo denominado de impasse contemporâneo é a dificuldade que o próprio campo literário enfrenta, na atualidade, para resolver estratégias mais sólidas de definição do que considerar como literatura.

Disso tudo, entretanto, o que se pode concluir, ou melhor, o que se pode deduzir, ao procurar uma definição para o gênero discursivo empregado no texto literário vem ainda das palavras de Bakhtin:

Cada época, para cada corrente literária e estilo artístico-literário, cada gênero literário no âmbito de uma época e cada corrente têm como características suas concepções específicas de destinatário da obra literária, a sensação especial e a compreensão do seu leitor, ouvinte, público, povo. O estudo histórico das mudanças dessas concepções é uma tarefa interessante e importante. Mas para sua elaboração eficaz, faz-se necessária uma clareza teórica da própria colocação do problema (BAKHTIN, 2003, p. 305).

Para Bakhtin, a concepção do discurso literário passa principalmente pelo direcionamento, o endereçamento do enunciado que ele diz ser sua peculiaridade constitutiva, uma vez que, se o enunciado não for compreendido, e mais, se não for aceito pelo destinatário, na verdade ele não se realiza. Costa Lima (2006) vai além ao afirmar que não se deve direcionar radicalmente o tratamento do discurso como ficcional, sem o perigo de colocá-lo fora do vínculo com a realidade:

[...] para a análise do ficcional, a pura análise interna – mais comumente confundida com a imanente – corre o risco de, sob a justificativa de exorcizar o que Barthes chamara de “l’effet de réel”<sup>4</sup>, deixar de compreender o texto ficcional como resposta, por certo oblíqua, a uma certa configuração do real ( LIMA, 2006, p. 119).

Portanto, essas peculiaridades são os determinantes dos diferentes gêneros do discurso. Assim como o discurso cotidiano, o discurso histórico e os discursos religiosos, o poético/ficcional também depende do tempo/lugar em que acontece. Isso explica as mudanças ocorridas, ao longo da história da literatura, nas abordagens e particularidades do que se define como discurso literário. Mais ainda que o discurso histórico, o literário é variante e variável, porque só existe no âmbito do universo fictício, não pode nem deve estar vinculado obrigatoriamente ao mundo real, entretanto não pode se desvincular dele, porque é voz popular que na literatura, em contato com a realidade, qualquer semelhança é mera coincidência. Essa postura além de resguardar o escritor de embaraços dá a ele certa liberdade de dizer verdades, escudado pela ficção.

### 1.3 DISCURSO METAFICCIONAL HISTORIOGRÁFICO

É, pelo menos, desconfortável a situação do leitor contemporâneo que navega por um universo textual cheio de possibilidades. Munido de variadas informações e amplos recursos, confronta-se com fluxos de sentidos que deslizam entre o ficcional e o histórico, evidenciando-se as estratégias discursivas de cada um, que se entrecruzam, confrontam-se, convergem e, não raro, se misturam. A intertextualidade, uma dessas estratégias discursivas, é decisiva para o efeito de pluralidade de vozes e de temporalidades distintas, presentes nos discursos tanto dos textos históricos como dos textos ficcionais. Tal estratégia também age na produção do leitor/escritor contemporâneo que está em contato com a variedade de informações e acontecimentos, com a sensação de *déjà vu* para tudo que se vê ou se lê, e com as variações e infinitas possibilidades da própria linguagem.

Conforme Pierre Bourdieu (1996) é impossível dissociar a linguagem das condições sociais concretas em que ela acontece; isto é, a interação lingüística não é apenas um processo de codificação-decodificação de signos lingüísticos, mas é, principalmente, um

---

<sup>4</sup> L’effet de réel – efeito do real, interferência do real na ficção como ponto de comprovação do narrado. (FLORENZANO, s/d. p. 114 e 265) (tradução livre).

embate de forças simbólicas, arbitrárias, determinadas pelas relações sociais existentes entre os locutores. Mas essa relação de força lingüística não é determinada apenas pelas forças em confronto na interação, mas por toda uma estrutura social que está presente em cada exercício de comunicação. Nesse caso, a criação dos discursos passa sempre por esse embate de forças, mesmo antes que seja determinado o gênero discursivo empregado no que se deseja produzir.

Até agora, discorreu-se sobre duas modalidades de discursos que se pretendem distintas na sua construção e na sua utilização; embora as fronteiras de ambos, discurso histórico e discurso literário, como se pôde observar, não estejam tão radicalmente demarcadas, dada a impossibilidade de se mover na língua/linguagem imparcialmente, pode-se afirmar que há mecanismos que possibilitam o reconhecimento e a distinção entre as duas produções lingüísticas. Porém, reforçando o que afirma Bourdieu sobre a indissociabilidade do uso da linguagem com o lugar-tempo em que ela acontece, parece propícia a análise do discurso que a teórica Linda Hutcheon denominou metaficção historiográfica.

O estudo será realizado tomando como base a obra dessa escritora, *Poética do pós-modernismo* (1991), porque metaficção historiográfica foi um termo cunhado por ela para designar sua contestação à rigidez dos limites estabelecidos entre a história e a ficção, levando em conta a intertextualidade, as verdades factuais e as condições sociais concretas de onde se posiciona o escritor para relatá-las. Seja ele de história ou de ficção.

Relativamente nova, a teoria do discurso metaficcional historiográfico está vinculada ao pensamento do século XX sobre a interdiscursividade dos textos de modo geral (Bakhtin, 1997b), sobre a tênue fronteira entre a história e a ficção, sobre o posicionamento histórico e social do sujeito, e sobre a historiografia – disciplina moderna que discute o texto histórico fazendo um paralelo entre a história crônica do século XIX e a história pesquisa do século XX.

Hutcheon (1991) registra, na obra *Poética do pós-modernismo*, sua postura com relação à pós-modernidade, que caracteriza como uma espécie de recuperação crítica de velhos temas, liberdade no uso da narração, e o trabalho com o discurso como um velho problema da história, nesta obra tratada de uma forma antes desconhecida no âmbito da ficção. A prosa, sobretudo o romance, com Hutcheon, recupera a história, no duplo sentido de ficção e de narração histórica, resgatando-a da zona extra-literária a que esta tinha sido relegada até primeira metade do século XX, e reinventa o romance histórico, reformulando as suas convenções e estratégias. Para falar do texto como forma de narrar o passado, usa o discurso de Eco e acrescenta o que pensa sobre o assunto:

Umberto Eco afirmou que existem três maneiras de narrar o passado: a fábula, a estória e o romance histórico [...] No entanto eu acrescentaria que esse recurso (o do romance histórico) indica uma quarta maneira de narrar o passado: a metaficção historiográfica – e não a ficção histórica –, com sua intensa autoconsciência em relação à maneira como tudo isso é realizado (HUTCHEON, 1991, p. 150).

Como se percebe, Umberto Eco divide a ficção em três formas distintas de narrar o passado, com as quais Hutcheon concorda, entretanto ela acrescenta uma quarta para mostrar que o romance histórico não consegue definir de forma satisfatória a escrita da narrativa pós-moderna. Nesse ponto, Hutcheon contrapõe a Umberto Eco o pensamento de George Lukács a respeito do romance histórico, e mostra que, embora seja uma forma de narrar o passado:

Lukács achava que o romance histórico poderia encenar o processo histórico por meio da apresentação de um microcosmo que generaliza e concentra. (1962,39). Portanto o protagonista deveria ser um tipo, uma síntese do geral e do particular, de “todas as determinantes essenciais em termos sociais e humanos”. A partir dessa definição, fica claro que os protagonistas da metaficção historiográfica podem ser tudo, menos tipos propriamente ditos: são os ex-cêntricos, os marginalizados, as figuras periféricas da história ficcional (HUTCHEON, 1991,p. 151).

Por isso esse romance histórico não consegue abarcar a precisão ou mesmo a verdade no detalhe; também não consegue se manter unicamente como ficção por estar vinculado a pressupostos históricos.

Na metaficção historiográfica, pós-moderna, a ficção se aproveita das verdades e das mentiras do registro histórico; e a história já não pode ser concebida como discurso do contínuo, do idêntico, mas é o próprio espaço da dispersão. A descontinuidade tornou-se uma hipótese sistemática, o discurso histórico constrói-se por séries que privilegiam os objetos marginais, outrora desconsiderados pela história oficial; e a literatura se beneficia desses dados, incorporando-os ou assimilando-os, a fim de proporcionar uma sensação de verificabilidade ou particularidade ao mundo ficcional. A história se faz com o discurso que a toma como objeto; e não pode existir fora dele. Como todo discurso, também o histórico está impregnado pelo imaginário, demarcado pelo lugar/tempo do seu sujeito, e utiliza tanto mais estratégias de ocultação do seu modo de fabricação e das motivações que o engendraram quanto se pretende um discurso objetivo e puramente vinculado ao fato. As fontes sobre as quais o discurso se edifica são elas próprias o resultado de um jogo do poder, jogo de ostentação/ocultação. Esfacela-se a idéia de uma história pronta e acabada, calcada no empirismo do discurso estático calcificado nos séculos anteriores.

Enquanto ainda se alastram os debates sobre a definição de romance histórico, durante a década de 60 tomou forma uma variante do confronto entre a história e a ficção: o romance não-ficcional. Era diferente do tratamento dado a recentes acontecimentos factuais que eram recontados como sendo historia narrativa [...] Tratava-se, sobretudo, de uma forma narrativa documentária que utilizava deliberadamente técnicas de ficção de maneira declarada e não costumava aspirar à objetividade na apresentação (HUTCHEON, 1991, p. 153).

Além do romance histórico, que apesar de passar por mudanças desde o século XIX, no século XX aparece ainda o romance não-ficcional, também denominado Novo Jornalismo, que por ter seu discurso elaborado a partir de fatos, ou seja, calcado na história, e por ser uma “[...] nova garantia da verdade [...]” (Hutcheon, 1991, p. 153) é vinculado à metaficção historiográfica. Entretanto há diferenças básicas no discurso do romance não ficcional e o que se coloca como metaficção historiográfica: “O romance não-ficcional das décadas de 60 e 70 não se limitou a registrar a historia contemporânea da história [...] o que fez foi questionar seriamente quem determinava e criava essa verdade.” (Hutcheon, 1991, p. 154) e ainda conforme Hutcheon: “[...] o romance de não-ficção é mais uma criação da última fase do modernismo.” (p.155) Pelas características do discurso vinculado a movimentos histórico-políticos, foi também denominado de literatura engajada, que utilizava a ficção de maneira deliberada como forma de denúncia. Nesse caso o discurso, antes de ser literário, já está comprometido com questões sociológicas e envolvendo outras relações que não sejam a arte; por isso mesmo, em alguns aspectos até um pouco forçado.

Buscando definir, ou reconhecer, o discurso metafictional historiográfico, Hutcheon nos direciona para o caminho da linguagem, que, sendo a forma de registro do discurso, torna-se o elemento concreto de análise:

Porém, a que se refere a própria linguagem da metaficção historiográfica? A um mundo de história ou a um mundo de ficção? É comum admitir que existe uma separação radical entre os pressupostos básicos que estão por trás dessas duas noções de referência. Presume-se que os referentes da história são reais; o mesmo não ocorre com os da ficção. [...] No entanto o que os romances pós-modernos ensinam é que em ambos os casos, no primeiro nível eles realmente se referem a outros textos: só conhecemos o passado por meio de seus vestígios textualizados. A metaficção historiográfica problematiza a atividade da referência recusando-se a enquadrar o referente [...] (HUTCHEON, 1991, p.157).

Pode-se dizer que esta, segundo a escritora, é a diferença básica do discurso histórico – ou historiográfico – produzido no século XX, com o discurso metafictional historiográfico, realizado pela literatura das últimas décadas desse século. Acrescenta-se que

no tratamento do romance histórico, o discurso se realiza privilegiando fatos da história, contados por narradores e personagens fictícios, entretanto ladeados pelos vultos históricos, que participam da trama como personagens secundários, vivendo uma espécie de vida real não contada pela história; enquanto que no romance metaficcional, o mais importante não é o fato contado, mas a auto-reflexividade e o transporte do texto para tempos atuais com propósitos de análise crítica e os reflexos – conseqüências – desse fato passado no presente.

Algumas modalizações do discurso podem direcionar o julgamento do leitor quanto ao gênero do texto, como, por exemplo, a auto-reflexividade, a interdiscursividade, a intertextualidade e a presença do dialogismo intertextual.

Sobre auto-reflexividade, pode-se afirmar que: “Toda metaficção historiográfica tem por característica ser auto-reflexiva e, ao mesmo tempo, paradoxalmente, ela se apropria de acontecimentos e personagens históricos.” (Carreira, 2001). Sendo o gênero estritamente ligado à estética pós-moderna, que Hutcheon alega distanciar-se de todas as forças que levam à construção do paradigma, seria contraditório tentar estabelecer um padrão para a manifestação dessa auto-reflexividade. Mas é possível afirmar que se trata de uma forma de trazer ao presente um fato passado, com a intenção de, por meio dele, rever ou compreender conceitos e atitudes da história, com uma visão mais crítica da realidade;

Na interdiscursividade, o texto metaficcional dialoga com o texto histórico, como afirma Hutcheon: “A premissa da ficção pós-moderna é idêntica àquela que foi expressa por White com relação à história: ‘toda representação do passado tem implicações ideológicas especificáveis’ (1978, 69). Mas a ideologia do pós-modernismo é paradoxal, pois depende daquilo a que contesta e daí obtém seu poder” (p. 159) e os discursos se assemelham por tratarem de abordagens factuais do passado;

Na intertextualidade, o romance metaficcional tem sempre como base um acontecimento histórico; por isso, nada mais lógico do que intertextualizar o acontecimento, já que mesmo à ficção é indispensável posicionar-se na sociedade em que o fato narrado está inserido. A presença do dialogismo (Bakhtin, 1997a) intertextual – que pode ser realizado por meio da paródia ou da carnavalização – exige do leitor “[...] não apenas o reconhecimento de vestígios textualizados do passado literário e histórico, mas também a percepção daquilo que foi feito – por intermédio da ironia – a esses vestígios” (Hutcheon, 1991, p.167).

As modalizações discursivas não são, contudo, suficientes para transformar um texto em objeto artístico. Ou em história. Para que o texto se transforme em arte, há outros dispositivos não tão concretos que são importantes nesta definição, uma vez que a arte, mais que outros campos do conhecimento, é um campo subjetivo. Um texto pode ser considerado

literário quando consegue produzir um efeito estético, ou seja, quando proporciona uma sensação de prazer e emoção no receptor. A própria natureza do caráter estético, contudo, apresenta a dificuldade de elaborar alguma definição verdadeiramente estável para o texto literário.

A compreensão do fenômeno literário tende a ser marcada pela percepção dos sentidos, alguns mais enfáticos, outros diluídos entre os diversos usos que o termo assume nos circuitos de cada sistema literário particular. A compreensão do texto histórico tende a supervalorizar o relato do acontecimento, buscando comprovação documental ou testemunho fiel à verdade. A pesquisa histórica, mesmo sabendo que as informações do passado chegam ao presente apenas pelo texto, e a historiografia, mesmo sabendo do tênue limite entre história e ficção, procuram dissecar o texto para estabelecer um *corpus* que possa ser diferenciado dos demais e se possa estabelecer uma conceituação concreta para a disciplina.

Sendo a metaficção historiográfica um conceito pós-moderno ligado à história e à ficção, como afirma a própria criadora do termo, talvez esse fenômeno do conhecimento seja o mais adequado para analisar os discursos atuais e defini-los mais apropriadamente. É da autora a palavra de conclusão para as definições deste capítulo:

Assim como a teoria feminista pós-estruturalista e a historiografia recente, essa ficção investiga a maneira como, em todos esses discursos, o sujeito da história é o sujeito na história, sujeito à história e à sua própria estória (HUTCHEON, 1991, p. 226).

Baseando-se nessa afirmação de que o sujeito da história é o sujeito na história, sujeito à história e à sua própria estória, os próximos capítulos investigarão algumas obras de Miguel Jorge, procurando compreender o gênero – ou gêneros – discursivo escolhido pelo escritor para realizar a sua arte. Compreendendo o gênero, buscar-se-á analisar, tomando com base Bakhtin, a interdiscursividade das vozes que se cruzam nos seus textos; percebendo a inserção do sujeito na história e na sua própria estória, para analisar a intratextualidade em Miguel Jorge e a intertextualidade com outras obras que tratam dos assuntos afins. As ligações intra/intertextuais serão discutidas com embasamento no que diz Gérard Genette em seu *Palimpsestes* (1982). Nesta obra ele faz um estudo das relações transtextuais, demonstrando que um texto sempre está em relação implícita ou explícita com outros textos. Nas relações transtextuais citadas por Genette, as transposições acontecem por meio da “[...] hipertextualidade que, em linhas gerais, pode ser classificada como a relação que une um texto B (hipertexto) a um texto anterior A (hipotexto) sobre o qual se enxerta de uma forma

que não é apenas a do comentário.” (Genette, 1982 p, 13). Buscar-se-á observar estas transposições nas obras estudadas.

A verdade da história sempre mantém um lado escuro, não indagado. A ficção, suspendendo a indagação da verdade, se isenta de mentir. Mas não suspende sua indagação da verdade. Mas a verdade agora não se pode entender como “concordância”. A ficção procura a verdade de modo oblíquo, i.e., sem respeitar o que, para o historiador se distingue como claro ou escuro (LIMA, 2006, p. 156).

O discurso metaficcional historiográfico se instala entre estas duas máximas: a verdade histórica e a indagação da ficção. Trata de forma auto-reflexiva os fatos históricos, trazendo-os para o presente, porém de modo oblíquo, aproveitando o que a ficção pode proporcionar como jogo do claro/escuro. Discutindo a visão de Costa Lima (2006) sobre realidade, causa e ficção, e o conceito de dialogismo e polifonia, de Bakhtin, serão investigadas as intenções do ficcionista Miguel Jorge, inserido num tempo e num espaço específico – uma época em que o Brasil passava pelo processo conturbado do governo militar – ao compor, especialmente a obra *Avarmas*.



## 2 GÊNERO DISCURSIVO EM MIGUEL JORGE

Toda palavra é potencial e necessariamente carregada de diálogo, parte integrante e inseparável de todas as outras vozes (Bakhtin, 2003).

Desde as primeiras manifestações de registro da presença do homem na terra, ainda nas cavernas, por meio das inscrições rupestres, é possível perceber a necessidade que o ser humano tem de se inscrever, de deixar a sua marca para perpetuar a sua passagem pelo planeta. Certamente, é esse anseio de mostrar-se que o move às artes. Por meio delas – das artes – é que consegue atingir a sensibilidade dos seus pares e se fazer compreender mais profundamente quer pela história ou pela ciência. É por isso que a arte é subjetiva, original, individual, mas ao mesmo tempo coletiva, possibilitando, na originalidade de um, o outro se reconhecer. Os efeitos que ela produz atingem de forma mais contundente e eficaz a mente humana porque é fruição, penetram pelos órgãos dos sentidos e vão diretamente ao cérebro pela contemplação, não têm necessidade de subterfúgios.

As formas de manifestação não constituem o único ponto nevrálgico da Arte. Os temas também apresentam suas peculiaridades e particularidades ditadas pelas questões sociais e políticas em que o artista se encontra. Pela forma como caminha a política e as relações sociais do lugar onde está posicionado o sujeito, é que se torna possível – ou urgente – tratar determinados assuntos. É a originalidade que o artífice imprime ao produto do seu fazer artístico a responsável pelo intercâmbio que as artes exercem entre si. A arquitetura dialoga com a escultura, a música com a literatura, etc. Nas particularidades de cada artista se registra a sensibilidade, que provoca a comoção coletiva, e difere o objeto artístico do objeto utilitário. Afora o relacionamento das artes entre si, é importante refletir sobre o relacionamento interno da arte literária. Ela sozinha já tem muito com o que se preocupar, dada a diversidade de manifestações que é possível existir na língua/linguagem.

O objeto artístico da literatura é o texto. Se o texto é a concretização das realizações lingüísticas, então é nele que acontece o uso artístico da linguagem. Estando a literatura ligada à demonstração do real, esta assume algumas funções que atuam diretamente no homem, pois que exprime o homem e, depois, volta-se para sua formação, enquanto fruidor dessa arte. Antonio Candido, em *A literatura e a formação do homem* (1972) afirma

que a linguagem literária não necessita de regras de estruturação para se fazer compreender. Enquanto a utilização da linguagem cotidiana requer uma estrita obediência de sua estrutura – deve-se enquadrar o pensamento nas estruturas lingüísticas, para que haja uma perfeita comunicação –, a linguagem literária não obedece a qualquer regra estrutural fixa. O autor, que se utiliza dessa linguagem, não é obrigado a emoldurar seus pensamentos nas estruturas lingüísticas; ele é livre para escolher e criar uma estrutura própria, que proporcione ao texto uma clara expressão de seus sentimentos e idéias. Assim, tecendo a linguagem de acordo com seus próprios desejos, o escritor consegue que sua criação tenha um novo valor. Esse é um dos valores artísticos da língua/linguagem

Aristóteles (1966) ensina que a poética (literatura) se faz pela representação da realidade ou *mimesis*. O conceito de *mimesis* é, para a compreensão da *Poética* de Aristóteles, um termo chave que sustenta suas considerações a respeito da arte poética. O termo designa, em sua acepção mais geral, imitação. É nesse sentido que será pesquisado o discurso de Miguel Jorge; para que, pela análise da representação, da imitação da realidade, se possa compreender o gênero do discurso empregado nos seus textos e as intenções com que esse discurso foi produzido. Compreendendo as intenções, será possível perceber os objetivos da sua arte e dimensionar as vozes que se instalam na voz do sujeito ou da entidade autoral que representa esse autor.

Se a literatura pode ser representação, Miguel Jorge consegue sintetizar e representar com maestria um universo fabuloso no qual acontece a encantadora capacidade de um escritor recorrer à palavra para dizer verdades sem dizê-las abertamente, recolher dos indícios o material que transformará em arte. “Assim como o trapeiro ganha a vida com os rejeitos, o poeta também faz daquilo que a cidade jogou fora e destruiu a matéria de sua poesia” (Benjamin, 1993, p. 78). Trata-se também de mostrar como a arte literária na vida moderna encontra no lixo da sociedade um tema heróico e reconstitui os traços daquilo que a elite social – principalmente nas grandes cidades – despreza. Entre os vários exemplos desse aspecto, pode ser citado um fragmento de Putein, conto que compõe a obra *Avarmas*:

Que lugar é esse Putein? Isto aqui chama-se Bosque das Flores. Não estamos vendo flor nenhuma, ora essa. (Risadas.) Este bosque está dividido em duas partes, em duas matérias: o lado de lá pertence aos ricos: luz, garçons, cômoda boa, dinheiro, música, danças, flores artificiais, frutos e uma variada fauna. Tem umas madamas com seus “terrier” terríveis, cheirando a loção e a pelos de bichos. Conforto, sensação. Aqui onde estamos, é para sangue selvagem, é para nós (profunda agitação, rumores. Risos abafados. Uma revoada de sifelas). Este lugar será nossa morada por essa e outras noites. Ninguém terá o direito de nos molestar (JORGE, 1980, p. 62)

Há uma divisão enfatizada por Putein no espaço geográfico ocupado pelos mendigos para passarem a noite e dividirem a refeição. São dois lados, o que ele denomina “lado de lá” onde estão os ricos, em que a vida acontece com conforto, com facilidades, e o lugar onde estão que é “[...] para sangue selvagem [...]” (Jorge, 1980, p. 62) cuja tarefa é mostrar à sociedade a condição deles de rejeitos da sociedade, “matéria de poesia” (Benjamin, 1993, p. 78).

A literatura, como emanção permanente da hegemonia da linguagem sobre as realizações humanas, tem a capacidade de filtrar a natureza ou prendê-la em sua própria teia. Observando tal capacidade pode-se dizer que, ao vincular o real na marginalidade do mundo concreto, o poeta/ficcionista Miguel Jorge faz da palavra arranjo para a poesia, munição para denúncia, objeto que se relaciona com o sublime e ao mesmo tempo com o vil, arma que ataca sutilmente e conduz o leitor aos objetivos do escritor, nesse caso, do sujeito de uma mensagem ardente que se mostra e se esconde. Voz polifônica que encarna outras vozes com gritos silenciosos de protesto. Nesse escopo reside o gênero discursivo escolhido por ele para expressar-se.

Todo escritor, consciente ou inconscientemente, tem o seu gênero e o seu estilo, a sua forma de registro. É essa particularidade que o difere dos demais e traz a originalidade à sua obra. Miguel Jorge não é diferente. Considerado por críticos como grande conhecedor do fazer literário, move-se nesse universo com capacidade e talento. Também por isso, este trabalho investiga o gênero discursivo por ele registrado, consciente ou inconscientemente. Para perceber se esses recursos, como vários que se revelam quando se conhece o seu estilo, traduz a eficácia das intenções ali expressas, clara ou sutilmente.

Conforme Bakhtin (2003, p.263) “[...] os gêneros discursivos secundários (complexos – romances, dramas, pesquisas científicas de toda espécie, os grandes gêneros publicísticos, etc,) surgem nas condições de um convívio cultural mais complexo e relativamente muito desenvolvido e organizado.” É desta forma que os gêneros se originam e se expressam porque o homem é fruto do meio em que vive. E como fruto da situação histórico-social em que se encontra, o que produz depende sempre disso. Nesse sentido é possível perceber uma forte interdiscursividade realizada por Miguel Jorge com o tempo, com o ambiente, com as questões político-sociais e com os acontecimentos históricos descritos nas suas obras produzidas entre os anos 1960 e 1980.

É impossível ao escritor não estar vinculado às características de produção estética desse tempo. Sendo um homem que vive na segunda metade do século XX, afora as

questões sócio-culturais, que normalmente são responsáveis pela determinação dos temas, a estética que direciona o artista é o chamado pós-modernismo, termo que tem sido usado para nomear as produções a partir da década de 1940. Sobre esse movimento a professora Maria Luiza F.L. Carvalho, em sua obra *Tradição e modernidade na prosa de Miguel Jorge* (2000, p.57), argumenta:

A concepção pós-moderna da criatividade artística e da obra de arte nasce da rejeição às posturas radicais frente ao estético e ao ideológico e, muitas vezes, do olhar cúmplice para com a cultura designada “de massa” (Guelfi,1994,p.99). A imaginação pós-moderna foi que, na verdade se incumbiu de enfrentar o rigor e o radicalismo mantidos pela estética moderna. De semelhante maneira, também foi a imaginação pós-moderna desencadeadora do distanciamento das concepções moderna/pós-moderna. Percebe-se então que a trajetória percorrida pela imaginação foi, ao longo das estéticas clássica, romântica, moderna e pós-moderna internalizando e somando perspectivas diferentes. Isso explica uma certa instabilidade dos tempos atuais, oriunda do processo de “descontinuidade da modernidade” de que fala Giddens [...] (LABOISSIÈRE DE CARVALHO, 2000, p.57).

Em sua origem, pós-modernismo significava a perda da historicidade e o fim da grande narrativa romanesca, isto é, do romance linear, fechado. Significa também o fim de uma seqüência de estudos baseada na história da literatura, o que no campo estético significou o fim de uma tradição de mudança e ruptura, o apagamento da fronteira entre alta cultura e cultura de massa e a prática da apropriação e da citação de obras do passado. As discussões pós-modernas tiraram do centro de atenção as rixas de posturas radicais entre a valorização de temas do humano e do divino, da arte pela arte ou da arte como modo de denúncia, da rígida delimitação entre narrativa longa e narrativa curta, e partiu para o trabalho com o texto, com a elaboração formal, investindo num processo de descontinuidade que reflete a instabilidade dos tempos atuais. A escolha parece adequada para revelar esse homem contemporâneo, inserido principalmente nos espaços urbanos movimentados, fragmentados, confusos.

A ficção pós-moderna foi definida por Linda Hutcheon como uma estratégia retórica para fazer do texto não o alvo, mas uma arma, principalmente por meio da ironia e da fragmentação:

A ficção pós-moderna desafia o formalismo estruturalista/modernista e quaisquer simples noções mimeticistas/realistas de referencialidade. O romance modernista levou muito tempo para recuperar sua autonomia artística que fora tirada pelo dogma das teorias realistas de representação; o romance pós-modernista levou o mesmíssimo tempo para recuperar sua historicização e sua contextualização, que haviam sido tiradas pelo dogma do esteticismo modernista (HUTCHEON, 1991, p.71)

Como não defende posturas radicais, a ficção pós-moderna se caracteriza por voltar ao passado e usufruir dele reformulando-o como também por não aceitar o futuro com ufanismo. A posição do texto pós-moderno, de metaficção historiográfica, é crítica, reflexiva e utiliza a intertextualidade, especialmente a paródia, para discutir analiticamente os fatos e trazê-los ao público de forma auto-reflexiva. Esse é um dos pontos de diferenciação entre a ficção moderna e a pós-moderna: a forma como o texto se constrói, os artificios que o escritor utiliza para recontar o passado, revisitando-o criticamente, como reflexão sobre as questões do presente.

## 2.1 CONSIDERAÇÕES SOBRE GÊNERO

Instabilidade e descontinuidade parecem termos muito apropriados para designar a situação do homem, da sociedade e do mundo a partir da segunda metade do século XX. Resultante e resultado de dois grandes conflitos mundiais, a sociedade desse tempo tem que se organizar e reorganizar seus conceitos. Em quase todos os setores há uma perplexidade frente ao grande desenvolvimento científico-tecnológico alcançado pelo homem e, em contrapartida, à intolerância às diferenças. Uma sociedade pós-guerra, branca – ariana –, elitista, adepta de um capitalismo acirrado sobrepuja as chamadas minorias, e o termo terceiro mundo fica muito comum nos meios de comunicação. Países que se beneficiaram com o grande conflito reafirmam a hegemonia e despontam, por um lado como ameaça – leste europeu – ou por outro, como proteção – países do eixo – à idéia de paz e prosperidade. Instaura-se a chamada guerra fria. O homem comum, atônito, confuso, tem que sobreviver, precisa caminhar recolhendo fragmentos que sobraram da idéia estável de mundo, perpetuada por séculos e muito cultivada na *belle époque*.

Além dos conflitos externos, cada país precisava resolver seus problemas internos; ou causados diretamente pelas guerras mundiais ou, indiretamente, em conseqüência delas. Houve a ascensão de ditadores em muitos países. A devastação que causaram tais ditaduras ficou camuflada pela máquina do poder, e novamente o homem comum se viu sem saída. Governado por mãos de ferro, não lhe era dada a liberdade da vez ou da voz. As manifestações de protestos eram vetadas e qualquer protestante é perseguido implacavelmente. O uso da voz era vigiado, houve censura em todos os setores. Como mover-se nesse universo em busca da liberdade, se até a palavra era vigiada, deveria ser regrada, teria

que ser permitida pelos que estavam no poder, ou não poderia ser proferida. Havia um clima geral de medo, porém o sentimento de revolta frente às injustiças, felizmente, não desapareceu.

No Brasil, como em outros países nas mesmas condições, as ditaduras se perpetuaram por longos anos. Primeiro houve o governo ditatorial de Getúlio Vargas que durou muitos anos; depois de breve período mais ameno, na década de 1960 começaram outros tempos de supressão da liberdade, que perduraram por vinte longos anos, com a ditadura militar. Os artistas buscavam formas criativas de burlar as proibições para conseguirem se manifestar, de externarem sua indignação. Os artífices da palavra enveredaram pela escolha do discurso que pudesse retratar a indignação da falta de liberdade sem agredir claramente o poder estabelecido. Sua criatividade buscou a escolha do discurso.

Contemporâneo a essa realidade e imerso nela, militante da arte de escrever, Miguel Jorge se viu na mesma situação que vários artistas: obrigado a escolher as palavras, as formas de dizer, para colocar-se como sujeito no contexto em que vivia e garantir que sua mensagem atingisse o objetivo, chegar ao leitor. Consciente ou inconscientemente faz a escolha do discurso em que se expressará. Escolha que será avaliada para se concluir de que modo se constrói o gênero discursivo por meio do qual o artista se movimenta.

Antes de haver esta incursão pela análise de gênero é preciso considerar que em algum momento, no estudo de gênero, pode pairar a dúvida sobre a abordagem que o vocábulo suscita: se gênero literário, se gênero discursivo ou ainda se o gênero como propõem os estudos vinculando-o às questões de identidade. Para que não haja confusões na intenção da análise, define-se, nas linhas abaixo, a escolha de significado do termo que será observada neste trabalho, uma vez que é também uma prática do pós-modernismo o estudo do gênero como forma de se estabelecer a identidade.

O discurso de gênero, trazido à baila pelo pós-modernismo, tem como ponto básico as orientações da *teoria queer*<sup>55</sup> que discutem as questões de sexo, identidade social e regulações identitárias e, por menos que queiram seus defensores, não deixa de levantar uma bandeira em benefício das chamadas minorias marginalizadas, “os diferentes numa sociedade de iguais.” (Foucault, 1985, p.231). Embora seja uma questão de interesse dos pós-modernos, os estudos de gênero não estão ligados a gêneros discursivos ou não é, necessariamente, uma

---

<sup>55</sup> Teoria Queer ou *homo art* é a teoria sobre as revoluções comportamentais dos anos 60 e 70 que modificam veloz e radicalmente a estrutura das sociedades posteriores. É defendida por Monique Wittig, que segue uma trajetória narrativa de desintegração, revela a contingência do gênero, mas mantém a pressuposição da condição universal do sujeito, sustentando que este tem uma integridade pré-social e anterior a seus traços de gênero; para ela “a ‘nomeação’ do sexo é um ato de dominação e coerção, um ato *performativo* institucionalizado que cria e legisla a realidade social...” (WITTIG *apud* BUTLER, 2003, p. 168).

revolução no âmbito textual. Estão mais voltados para as questões comportamentais. Quando muito adotam uma terminologia vocabular específica, que não chega a ser um estilo.

Sendo a obra de Miguel Jorge produzida nesse período, é aceitável a idéia de que poderia ser um defensor destas minorias mencionadas. Embora seu trabalho contemple a defesa de minorias, revele denúncia e proteste contra injustiças, para que seja considerado um discurso de gênero falta-lhe o posicionamento exigido pela *homo art* que é o ataque à pretensa homogeneidade de comportamentos humanos pregados pelas sociedades democráticas. Tal comportamento não aparece de forma suficiente para enquadrar a obra de Miguel Jorge na linha de um discurso de gênero. Com isso não se está afirmando que o autor pregue qualquer tipo de homogeneidade, ou mesmo que a aceite. O que está claro é que em suas obras não se discute o comportamento humano por esse prisma. A sua escolha de estilo – ou de gênero – se dá por outros parâmetros. Conforme ele mesmo esclareceu em entrevista: “[...] eu faço uma coisa profunda... porque eu trabalho com o psicológico. Só o que me interessa é o psicológico. O que ‘tá por dentro, mais do que o que ‘tá por fora... isso também importa, mas é o que tá por dentro é o que eu vou buscar [...]” (Jorge, 2007), sua busca é a essência humana.

Analisando e registrando comportamentos humanos individuais, Miguel Jorge faz um mapa da coletividade, e realiza um movimento inverso ao de muitos escritores de literatura que buscam o panorama geral para retratar a sociedade. A partir de uma individualidade de comportamento psicológico, por exemplo, observado nos fragmentos de falas de personagens, de pensamentos ou monólogos interiores, vão se abrindo os horizontes de acontecimentos, de fatos e de atitudes dentro da obra. Seu discurso, na maioria das vezes, extrapola o convencionalismo gramatical, de modo mais arrojado numa tendência a ir além do moderno:

A inovação cultuada pelo modernismo busca fazer um novo movimento dentro das regras dos jogos de linguagem artística e um ataque à linguagem e às técnicas de escrever tradicionais. Essa é uma proposta do movimento estético modernista. A estética pós-moderna busca a descentralização, a mudança que irá deslocar as regras do jogo, porque adota uma forma de raciocínio imperfeito e paradoxal: o paralogismo (LASBOISSIÈRE DE CARVALHO, 2000, p. 59).

Nesse sentido o texto de Miguel Jorge se distancia de filiações panfletárias e volta-se ao paralogismo, criando situações ficcionais para fatos reais do cotidiano. O que lhe possibilita navegar no universo real por meio da ficção, como, por exemplo, no momento em que se baseia em um crime acontecido em Goiânia em 1957 para escrever o seu romance

*Veias e Vinhos* (1981); pelo paralogismo, ele lança em discussão questões prementes desta e da década anterior no cenário político do país:

Nomes? Nomes? O que eles querem com Nomes? Se Maria, se Joaquim, se Beny, se Joana, se Amália, se Geraldo, se Sousa. Nomes. Nomes. Nomes. Tantos nomes insignificantes tomando forma, num passe de mágica. E de repente se chocalha nomes no fundo da memória, e as pessoas saltam para fora de dentro das nossas órbitas e falam, e conhecem, e denunciam, e acusam. Tantas e tantas questões dolorosas. Pedro é meu nome. Sim, Pedro. Sou casado com Rita. Se ela se dava bem com Antônia? Claro, claro que se davam bem. Viviam ambas satisfeitas com a vida que levavam. Nunca reclamaram. Brigas? Sim claro. As brigas existiam, briguinhas de família. Mas que importância tem isso agora? Está bem. Está bem. Respondo. Respondo. Não precisam me ameaçar (JORGE, 1985, p.143).

O fragmento acima registra parte de um interrogatório de polícia, feito a Pedro – irmão de Matheus que foi vítima de chacina com a mulher e quatro filhos –, nessas circunstâncias pego como suspeito do assassinato. Está evidente que é um interrogatório pelas respostas dadas por Pedro. Mas as perguntas são deduzidas pelo leitor. Há falta de lógica na gramática textual pela ausência do interlocutor explícito, pelas frases entrecortadas e gramaticalmente incompletas – embora possíveis pela licença literária – pela análise do interrogado, embora com pensamentos soltos, sobre a importância dada a detalhes como nomes, ao invés de ser a acontecimentos. As considerações, aparentemente ilógicas embora cabíveis devido às circunstâncias da condição do interrogado, abrem uma dimensão maior no imaginário do leitor. Quando retrata a fala da personagem, o autor abusa desses experimentos textuais na forma de frases curtas e entrecortadas; quando dá voz ao narrador, o texto volta à forma clássica com períodos bem pontuados. Contrapõe-se a racionalidade de quem narra ao desequilíbrio da personagem, que sofre a tortura. Assim, no conjunto, o texto não pode ser julgado como ilógico porque não é apenas construído pela vítima, não é somente o ponto de vista de quem está sem condições de raciocinar; inteligentemente, o autor usa um jogo de lucidez e irracionalidade:

Compreendeu desde o início que seu calvário começava ali. E desejou pacientemente que chegassem logo ao fim. Carregaram-no dali e o dependuraram no pau-de-arara. De cabeça para baixo, as suas afirmações começaram a vacilar como seu olho direito. Apertavam mais e mais o interrogatório. O soldado deu uma risadinha e o delegado também. Usavam de métodos e de várias possibilidades de tortura. Sabiam que mais cedo ou mais tarde ele confessaria tudo. Pedro mordía os lábios para as palavras não se soltarem indefesas. Fez força para não urinar (JORGE, 1985, p. 129).



O leitor brasileiro, contemporâneo às décadas de 1970/1980, tem como representação dos órgãos de segurança do país principalmente os militares que eram também o poder. E o poder repressivo de uma ditadura implantada desde 1964. Interrogatórios, prisões, ou simples intimações para depoimentos exerciam na imaginação do indivíduo comum o poder de amedrontar, de aterrorizar, e a necessidade de calar-se para não se comprometer a si ou a outros. Se o crime aconteceu em 1957, certamente as investigações se passaram nesta época. Os discursos empregados estariam vinculados à forma de se comportar desse período. Mas não é o que acontece com *Veias e Vinhos*. Miguel Jorge recupera um acontecimento passado por meio de uma linguagem presente, evidenciando o discurso que no período em que está escrevendo é providencial, num processo que Hutcheon (1991) denomina de auto-reflexividade. Tratar de interrogatórios e torturas, ainda que de um tempo passado, passa necessariamente pela linguagem de então. O pós-modernismo se valeu também desse recurso muito apropriado que centraliza a atenção do leitor leigo no ponto dos acontecimentos e rediscute questões históricas anteriores às atuais. Como fez também Chico Buarque com *Gota D'água* (1975), Dias Gomes com *O santo inquérito* (1966), Ana Miranda com *Desmundo* (1996) e, mais recentemente, Maria José Silveira com *O fantasma de Luiz Buñuel* (2004), entre outros.

Ainda discutindo a apropriação de um gênero discursivo de ficção pós-moderna, observemos o que diz Hutcheon:

A ficção pós-moderna sugere que reescrever ou rerepresentar o passado na ficção e na história é – em ambos os casos – revelá-lo ao presente, impedi-lo de ser conclusivo e teleológico. [...] O pós modernismo confunde deliberadamente a noção de que o problema da história é a verificação enquanto o problema da ficção é a veracidade. [...] as duas formas de narrativa são sistemas de significação em nossa cultura (HUTCHEON, 1991, p.147-149).

O passado de que trata a pós-modernidade não é apenas o passado longínquo, mas é também o recente, esse ainda discutido e avaliado que se apresenta ao leitor com outra roupagem. *Nos ombros do cão* (1991) é um exercício de denúncia de desmandos em décadas anteriores, mas aparentemente a sua narrativa tem uma história na superfície que, pelas palavras do crítico Heleno Godoy na orelha desta obra, encobre outra de profundidade; a da repressão, da perseguição, do arbítrio, se valendo de elementos corriqueiros, acontecimentos banais do cotidiano, como a vida de uma prostituta e o assassinato de sua filha:

No livro a figura de Gregório, o Galego, representa essa duplicidade; de um lado é o proprietário da casa de carne O Belo Boi; do outro é o assassino de Ana, a menina

loira. Assim como na vida brasileira, nada neste livro escapa à situação dúbia e dupla da realidade social, demonstrando que o que valia eram as perseguições, o jogo de interesses, a desculpa da ameaça comunista [...] (GODOY, *apud* JORGE, 1991).

Tecendo esse tênue emaranhado, o autor retrata, numa realidade comum, as vidas de estudantes do Liceu, a de deputados e a de senadores da república, a de policiais corruptos e a de habitantes de um bairro pobre de Goiânia nos anos 1970. Com uma linguagem metafórica e capítulos fragmentados, de idéias descontínuas, o escritor deixa a imaginação do leitor completar as lacunas e perceber na simplicidade do que está dito, a densidade do não dito. Os títulos dos capítulos são semelhantes a versos, são dúbios, unidos poderiam compor um poema: *os olhos do polvo / as insondáveis zonas obscuras das máscaras / de um mundo que caiu em suas mãos / a aparência sobre a luminosa configuração dos sonhos / na hora do espanto um espasmo em cada canto*. Não é um discurso de gênero que se posiciona do lado da prostituta ou da mulher, Lilás, ou da filha, Ana, para protestar contra a sua condição de mulher ultrajada ou dominada. Embora não deixe de levantar essa questão também. Mas é o discurso de um sujeito que se posiciona do lado do oprimido, da vítima de todas as injustiças, da violência e da maldade cuja ação, nesse contexto, não se preocupa com a condição social, com a cor, com o sexo ou com a nacionalidade. Que não poupa a inocência.

Por isso pode-se afirmar que o escritor não pretende ser um defensor radical de classes, como muitas vezes acontece com os produtores do discurso de gênero, mas um defensor da vida, da liberdade e do direito de ser que todos têm e por força das circunstâncias muitas vezes lhes é arrebatado. Se o seu ofício é a palavra, então ele lapida-a, escolhendo a forma de seduzir os sentimentos, expressando-se por meio do “[...] gênero discursivo secundário”, conforme Bakhtin (2003, p.262) cujas formas discursivas mais complexas, surgem nas condições de um convívio social mais elaborado.

Como se pode confirmar, a partir da visão de Bakhtin, o gênero discursivo se forma a partir da interação entre as pessoas. As formas primárias constroem o discurso do cotidiano e servem de matéria prima para a elaboração das formas complexas que estruturam o gênero secundário. A partir das experiências pessoais, o escritor vai recolhendo material para alimentar a ficção ou poesia que poderá produzir. Se o que produz é resultado de experiências vividas, passa por esse crivo também o resultado final do produto. Por isso a estrutura que compõe um trabalho será sempre o que se produz a partir das estratégias possíveis desenvolvidas pelo produtor. Pode ser que o gênero se torne uma consequência

disso. Mas também pode ser que não, já que o artista está sempre buscando artimanhas e artifícios para seduzir o público.

## 2.2 A ESCOLHA DO GÊNERO: UMA ATITUDE INTENCIONAL?

Se a escolha do gênero, pelo escritor é intencional ou não, é uma discussão que já se inicia com pontos paradoxais. Há quem afirme ser a escrita um dom; outros afirmam ser a escrita o resultado de muito trabalho, muito suor e refinamento da linguagem. Se se pensa a escrita como dom, não é muito provável então que o escritor escolha, é mais provável que ele seja escolhido pela forma de escrever. Uma vez que, nesse caso, a própria escrita vem com ele, desde que nasce. Basta ser burilada pelo tempo e pela escola. Mas, se se pensa a escrita como uma atividade reflexiva, um trabalho cujo aperfeiçoamento acontece no dia a dia, então se deve procurar o modo como ela acontece, e a forma como o escritor se posiciona para realizar o seu trabalho.

É possível pensar que deve haver uma predisposição maior para escrever em algumas pessoas que em outras, senão todos seriam escritores profissionais. Mas parece mais plausível pensar nisso como interesses e oportunidades. Em cada pessoa certos interesses vão prevalecer a outros, assim como o ambiente pode facilitar oportunidades. Por isso, pode-se pensar em gênero levando-se em conta o lugar de onde o escritor veio e os valores que o formaram. Para Bakhtin o gênero é pensado nesta dimensão, a do tempo-espácio em que o escritor se movimenta:

O gênero não pode ser pensado fora da dimensão espaço-temporal. Logo, todas as formas de representação que nele estão abrigadas são, igualmente orientadas pelo espaço-tempo. [...] O gênero adquire então uma existência cultural, como Bakhtin procura demonstrar em sua teoria do cronotopo, e passa a ser a expressão de um grande tempo das culturas e civilizações. A própria noção de contemporaneidade se enriquece à luz da concepção dialógica do tempo e das culturas (MACHADO, 2005, p.158-159).

A teoria dos gêneros exposta por Bakhtin está voltada para as manifestações em prosa porque o autor entende que é nesta manifestação, que ele denomina prosaica, o lugar onde acontecem todas as realizações da comunicação humana, seja ela oral ou escrita, esteja ela em pensamentos ou manifesta em palavras. Irene Machado (1995, p. 70), discutindo a

teoria de Bakhtin, afirma que “o gênero não pode ser pensado fora da dimensão espaço-temporal”; nesse caso seria o escritor quem escolhe ou seria ele o escolhido pela forma adotada ao escrever? Como o gênero não pode ser pensado fora da dimensão em que se encontra inserido o escritor, o sujeito enunciativo só pode falar a partir do que sabe, do que vivencia, porque a sua atitude será sempre posicionada a partir do cronótopo<sup>6</sup> e “[...] passa a ser a expressão de um grande tempo das culturas e civilizações” (1995, p. 70). Nesse caso, conforme o pensamento bakhtiniano, não se trata apenas de registrar suas impressões quando o escritor produz um drama, uma novela ou o grande romance, mas trata-se de ser o responsável para que as experiências vividas em determinada época, por determinado povo sejam perpetuadas e transcendam o tempo/espaço em que acontecem.

Na convivência com seus pares, o artista vai amadurecendo o processo criativo, vai ajustando a composição das personagens, dos cenários, das ações que deseja registrar; na observação do cotidiano e das atitudes dos seus contemporâneos, vai sintetizando as personalidades que irão compor o universo ficcional em que pretende realizar sua arte. O escritor não se dissocia do homem; é a junção das facetas do ser humano que está presente quando ele se senta com a caneta para produzir. Desse amálgama resulta a obra. E esse resultado, direta ou indiretamente é a escolha do autor, porque conforme Machado (1995):

A intenção do autor se realiza em função de uma escolha efetuada dentre as formas estáveis dos enunciados. Com isso Bakhtin afirma a importância do contexto comunicativo para a assimilação desse repertório de que se pode dispor para enunciar uma determinada mensagem. Isso porque os gêneros discursivos são formas comunicativas que não são adquiridas em manuais, mas sim nos processos interativos (MACHADO, 1995, p. 15).

Assim como o homem não se desvincula do tempo-espaço em que vive, não é possível também se expressar em linguagem diferente daquela adquirida nos processos interativos em que está inserido. Os gêneros surgem dentro desse contexto permitindo a reconstrução das representações espaço-temporais de acordo com a resposta de cada um aos apelos particulares e/ou sociais a que está exposto na convivência diária. Nesse sentido, elimina-se a idéia de nascimento original de um gênero ou sua morte definitiva. As particularidades com as quais se concretizam fazem parte da grande cadeia comunicativa

<sup>6</sup> Reporta-se à relação entre as categorias de espaço e tempo. Composto pelas palavras gregas *cronos*: tempo e *topos*: lugar, por ele se enfatiza a indissociabilidade destes dois elementos tal como se manifesta nas representações literárias. É neste sentido geral que o conceito aparece em Bakhtin, num estudo monográfico de 1937-38 (com conclusão acrescentada em 1973), intitulado *Forms of time and of the chronotope in the novel*. O subtítulo, *Notes toward a Historical Poetics* sugere a importância que o autor atribui ao papel do cronótopo como operador da assimilação pela literatura do tempo e do espaço históricos. O cronótopo está, pois, na base do diálogo entre a literatura e a história (CEIA, 2007).

universal. É o processo interdiscursivo defendido por Bakhtin. Pensando dessa forma, é possível afirmar que as obras são híbridas; resultam de confluências e divergências do autor no seu espaço/tempo e na discussão com outros. A sua classificação dependerá dos traços predominantes considerados na análise. Então, ainda fica a pergunta: o artista escolhe ou é escolhido pelo gênero? Se as ferramentas de que dispõe se prendem à realidade cronotópica, seus movimentos só podem se realizar dentro deste universo.

Ainda que o objeto privilegiado nos estudos de Bakhtin tenha sido o romance, vale lembrar que o alvo de seu interesse teórico eram as formações da prosa na vida cotidiana com todas as suas imperfeições, não acabamentos, efemeridade e aspectos grotescos. Tudo isso Bakhtin descobriu representado no romance, que lhe parecia um gênero rebelde demais para caber numa estrutura pré-determinada (MACHADO, 1995, p. 163).

Para composição dos gêneros discursivos, Bakhtin (2003) leva em conta a ficção (prosa) porque entende ser esta a manifestação que melhor reproduz as relações culturais; a prosa (romance) recria um universo semelhante ao vivido no cotidiano, ao mesmo tempo em que se revela “[...] como a réplica do diálogo [...]” (p. 264), porém como enunciado secundário (complexo). “Em diferentes gêneros podem revelar-se diferentes camadas e aspectos de uma personalidade individual, o estilo individual pode encontrar-se em diversas relações de reciprocidade com a língua nacional” (p. 266). Além do gênero, ou completando-o, há o estilo, que é a forma de expressão do escritor. Assim como Bakhtin escolhe o romance como gênero, para exemplificação da sua teoria, também Miguel Jorge escolhe a ficção para se posicionar artística, social e politicamente.

Considerando que a obra literária se apresenta sempre permeada por uma atitude estética, adotada e cultivada em função de um ideal estético condicionado pela essência social, entende-se que a tarefa do ficcionista nunca é a de registrar mecanicamente os reflexos da realidade vivida. No entanto o mundo artístico reproduzido por ele na sua obra apresenta-se sempre como bom ou ruim, justo ou injusto, real ou fantástico, como o mundo real. Isso significa que o homem é incapaz de valorizar apenas esteticamente o mundo, mesmo quando este mundo é imaginário. Por isso, da construção da obra literária participam os elementos formais, mas também os cognitivos e ideológicos da realidade circundante. Nesse caso seria ingenuidade identificar o valor estético ou a escolha do gênero discursivo simplesmente como produto de artifícios formais, ou concebê-lo como uma entidade metafísica impossível de ser compreendida pela razão.

Quando o escritor, à margem do processo social, quer ignorar que o valor estético é determinado também pelo lugar que a obra ocupa no contexto em que é produzida, há uma

perda de identidade na produção literária. Ou seja, a afirmação de uma liberdade sem compromissos é a negação prática das leis do desenvolvimento social, negação da necessidade de construção de uma cultura literária sintonizada com os anseios e as aspirações do nosso tempo. Isso não significa, no entanto, que o ficcionista ou o poeta devam submeter-se a normas de criação alheias à sua sensibilidade ou à sua vontade. O que se deve considerar é que o universo no qual o escritor produz o seu texto não pertence exclusivamente a ele, mas a todos quantos com ele participam do desejo de afirmação, de conquista, de liberdade. Sobre a suposta oposição: indivíduo/sociedade deve-se reconhecer que é nas suas mais altas formas, quando a vida social atinge o máximo de intensidade e de forças criadoras, quando o indivíduo atinge o ápice do gênio criador, que uma e outro se confundem. Essa intensidade ou força criadora, geralmente se manifesta nas tensões, nos conflitos, nos gestos heróicos de determinados indivíduos ou grupos frente à realidade que pode se apresentar injusta ou até cruel. É que, como já dizia Sófocles em *Édipo Rei*, as grandes ações humanas e a firmeza de caráter só aparecem nas grades tragédias.

Conseqüência inevitável e benfeitora do delineamento do problema da verdade no âmbito da criação estética em geral, e da literatura em particular, é a compreensão objetiva do modo como a produção artística pode alterar as concepções e o comportamento dos seus destinatários. Aprendemos, por exemplo, que os motivos conscientes situados na gênese da obra de arte têm sempre um caráter transcendental – mágico, religioso, filosófico, social, etc. – modificado involuntariamente numa imanência da realidade terrena. Podemos reviver essa transcendência em obras do passado, entretanto revivemo-la como destino humano, sob a forma de emoções e paixões humanas. Nesse caso a transcendência da obra se identifica inevitavelmente com o sujeito receptivo e este é transformado pela influência exercida no prazer, na comoção do texto.

Considerando com Bakhtin (2003, p. 176) que “O autor ocupa uma posição responsável no acontecimento do existir, opera com elementos desse acontecimento e por isso a sua obra é também um momento desse acontecimento”, é preciso admitir que a aparente gratuidade do ato de contar uma história deve corresponder à multiplicidade de interesses dos ouvintes, ou dos leitores. Interesse que o escritor deve ser capaz de intuir, pois do contrário ele correria o risco de falar apenas para si mesmo. Por isso o autor, antes de tudo, deve colocar para si mesmo a seguinte questão: por que as pessoas ouvem ou lêem histórias? As respostas que obtiver poderão orientá-lo na elaboração da forma, pois aos objetivos do autor devem corresponder os motivos do receptor, e vice-versa. Nesse processo é que caminha a escolha do vocabulário, a voz narrativa, a posição de onde o narrador falará;

consequentemente é a partir desses critérios que o gênero se estabelece. Isso nos retorna à questão: o escritor escolhe ou é escolhido pelo gênero? Enredado na teia da escrita, muitas vezes o produtor do texto se vê em armadilhas difíceis de serem desfeitas. Armadilhas que podem ser os anseios sociais refletidos em vozes que enchem o imaginário do escritor e rompem, como avalanche, os limites da sua criatividade, manifestando-se como entidades incontroláveis, quando ele se senta pra escrever.

### 2.3 UM DISCURSO CHEIO DE VOZES

Segundo Bakhtin (1997a, p. 123), “O diálogo, no sentido estrito do termo, não constitui, é claro, senão uma das formas, é verdade que das mais importantes, da interação verbal”. Mas pode-se compreender a palavra diálogo num sentido mais amplo, isto é, não apenas como a comunicação em voz alta, de pessoas colocadas face a face, mas, como toda comunicação verbal, de qualquer tipo que seja. Portanto o diálogo é pleno de vozes que o tempo todo interferem na interpretação das mensagens. O livro, ou seja, o discurso impresso constitui igualmente um elemento da comunicação verbal. Ele é objeto de discussões ativas sob a forma de diálogo e, além disso, é feito para ser apreendido de maneira ativa, para ser estudado a fundo, comentado e criticado no quadro do discurso interior, sem contar as reações impressas, institucionalizadas, que se encontram nas diferentes esferas da comunicação verbal – críticas, resenhas, que exercem influência sobre trabalhos posteriores, etc.

Por ser escrito, constitui registro, e registro é permanente. Além disso, pode reter em si as idéias, pensamentos, sentimentos e anseios da coletividade. Por isso o escritor cumpre na sociedade um papel muito maior que o de registrador. Ele torna-se também o intérprete, o condutor e o veículo de vozes que muitas vezes não podem ser ouvidas ou que se calam por não terem para quem se manifestar. Vozes que podem estar muito longe do alcance dos seus objetivos ou ainda vozes que é melhor não serem ouvidas. Então o escritor assimila e assume essas vozes. E, com a sua arte pode dar voz às vozes que se calam. Nesse sentido a literatura se faz pelo acúmulo de discursos que povoam o imaginário do escritor. A escrita artística, tanto quanto a escrita comum, partem de um sujeito e direcionam-se a um ouvinte.

Cristóvão Tezza (2003), definindo o papel do escritor de literatura descrito por Bakhtin quando analisa a poética de Dostoievski, afirma sobre o uso do discurso literário:

Para Bakhtin, cada palavra é no mínimo duas palavras; e cada evento da linguagem é a atualização de uma relação de forças entre sujeitos históricos distintos. Não só como diálogo externo; num único e mesmo enunciado, do mesmo sujeito, atuam vozes distintas numa relação de força. Em cada curva entonacional, a palavra trai a gradação hierárquica em que se encontra e na qual faz sentido. Bakhtin situa a noção de “estilo” exatamente aí: o que tradicionalmente se vê como a expressão individual e unilateral do artista, Bakhtin vai entender como a forma pela qual a guerra das linguagens se realiza na enunciação; ou, talvez mais precisamente, a forma pela qual um sujeito histórico e social *toma forma* diante da guerra das linguagens (TEZZA, 2003, p.14).

Junto com a intencionalidade do escritor vem sempre a carga de capital social adquirida por ele ao longo da existência, e quando elabora um enunciado, repassa a ele, voluntária ou involuntariamente as vozes que povoam o seu inconsciente como também as que compõem o seu consciente coletivo. Visto dessa forma, o texto literário – como todos os textos – está em constante diálogo, e faz parte da grande corrente da comunicação universal. Entretanto, sobre essas vozes que compõem o texto, paira a forma de registro da expressão individual onde Bakhtin situa a noção de estilo. É a forma pela qual a “guerra das linguagens” se realiza na enunciação e pode configurar um gênero discursivo.

Para compreender melhor o tecido do discurso de Miguel Jorge e percebê-lo como um gênero discursivo, serão analisados alguns fragmentos de quatro das suas obras de ficção, escritas em tempos diferentes, sobre situações diversas. Subjacente à diegese, aos fatos narrados e às personagens compostas pelo escritor, será observada a sua forma de registro, a escolha do vocabulário, a forma de composição do texto, com o objetivo de compreender as relações dialógicas estabelecidas na escrita desse autor, as vozes que emanam das entrelinhas do texto e da composição das personagens; fatores que determinam seus gêneros discursivos.

### 2.3.1 *Caixote*

O título da obra já nos remete a um universo de enclausuramento e prisão. Mesmo que não se saiba do que se trata, tem-se a impressão de que o assunto abordará prisão. E sutilmente isso se confirma. Wendel Santos, na orelha da edição de 1975 registra:

Existe em CAIXOTE a presença de um universo onde a solidão e a insegurança tecem a trama da história. A personagem de CAIXOTE é perplexa, é entediada, como o homem contemporâneo, como o homem com quem Miguel Jorge convive (SANTOS, *apud* JORGE, 1975).



A prisão, o enclausuramento que o escritor aborda nesta obra, não é apenas o físico, das quatro paredes que abrigam/obrigam o homem cotidianamente; há uma teia invisível, mas real que enreda as personagens num labirinto sem saída. E assim elas, plácida e pacificamente se enquadram nas necessidades do dia a dia e cumprem o ritual obedientemente. Os que tentam sair dessa rotina, normalmente não agüentam a pressão e enlouquecem. Como Carmen, por exemplo. O livro trata de um acontecimento tão banal como quase todos os que povoam a obra desse autor. E é um aspecto da sua genialidade. O poder de transformar pequenas misérias cotidianas em arte de grande qualidade literária.

Carmen é uma moça comum, pobre que cresceu na cidade com os problemas comuns de famílias que trabalham para sobreviver. Ela e a mãe tiveram uma grande decepção com o pai que as abandonou por uma outra mulher. Depois foi outra tragédia com o padrasto. Vendo sua mãe ser espancada, não teve outro jeito, senão defendê-la atacando-o com um pedaço de ferro. Cresceu ao lado da mãe, das avós, das tias. Casou-se com um empresário. Foi morar com a sogra e a cunhada que dominavam todo o território; por ser muito bonita era tratada como uma boneca de luxo; sentia-se aprisionada num mundo que não era o dela, mas procurava sempre agradar ao marido. Porém ele morreu de um ataque do coração poucos anos após o casamento e ela, viúva, ficou desorientada. Procurou consolo promovendo festas em casa e é, por isso, repudiada pela sogra e pela Liga das Instituições Sociais e Beneficentes; é recriminada pela vizinhança e debate-se nesse universo de falsidades e acusações do seu comportamento. Tem um encontro insólito com um desconhecido e faz dele, por uma noite seu confidente.

Mas o enredo não está exatamente dessa forma na obra. Descobrir a progressão da narrativa e compor a seqüência das ações linearmente é tarefa muito difícil. A construção do texto acontece em duas linhas paralelas que se alternam capítulo a capítulo. Há os capítulos contados por um narrador que fala diretamente à personagem e ao mesmo tempo narra a história ao leitor: “Você preocupava-se de alguma maneira em justificar sua estada ali, naquela sala de trabalho. Era como se perguntasse ‘e agora o que vou fazer?’ uma máquina de escrever. O acontecer dentro daquelas quatro paredes. Fotografias amareladas” (Jorge, 1975, p.56). A própria personagem narra em primeira pessoa em algumas partes: “A gente tinha terraço e de lá se via o mundo eu ainda era pequena e todos diziam gracejos e me achavam bonita assim com os cabelos cheios de flores que era uma coisa de que eu gostava muito, mas isso importa pouco [...]” (Jorge, 1975, p.51). E há capítulos totalmente dialogados, sem a presença de um narrador: “- Vamos andando? – Espere um pouco. – O que foi? – Estou

pensando. – Não há muito que pensar. – É que a angústia está chegando[...]” (Jorge, 1975, p. 49).

A alternância dos capítulos também determina as duas narrações paralelas. Confusa e transtornada, Carmen sai para a rua, parece que à procura de um rapaz que conheceu: “[...] de cabelos compridos e olhar de Cristo[...]” (Jorge, 1975, p. 125). Encontram-se, mas são separados pela multidão que se ajunta na rua, parece que numa greve, com batida policial. É arrastada e salva por um desconhecido que a leva a um hotel. Ali conversam e ela, numa espécie de transe, relembra o passado e confidencia, em monólogos confusos, ou, às vezes, só no pensamento desordenado, retalhos da própria vida.

Para contar esses fatos, Miguel Jorge vai tecendo o texto alinhando os acontecimentos da vida de Carmen em completa acronia. Com capítulos sem títulos e sem nenhuma preocupação em explicar, no início, de que ou de quem se trata, elabora uma narrativa em caracol. O leitor só descobre se persistir na leitura. Mas não é um texto difícil, é uma forma engenhosa de prender o leitor. Acompanhando a personagem descobre-se passo a passo sua vida. Mas descobre-se à medida que *ela* conta. O texto tem ao mesmo tempo uma clareza – por que nos revela com simplicidade a mensagem – e uma obscuridade – porque não se permite antever acontecimentos ou fazer juízo da personagem – muito bem construídas. A relação autor/personagem se constrói de tal forma simbiótica que se torna difícil pensar a história contada de outra forma. Ao mesmo tempo em que se sabe da existência de um engenheiro do texto, anula-se essa existência na apresentação das personagens; o texto se faz unicamente pela voz delas, com autor implícito. Segundo Bakhtin:

A relação arquitetonicamente estável e dinamicamente viva do autor com a personagem deve ser compreendida tanto em seu fundamento geral e de princípio quanto nas peculiaridades individuais de que ela se reveste nesse ou naquele autor, nessa ou naquela obra. [...] ... cada elemento de uma obra nos é dado na resposta que o autor lhe dá, a qual engloba tanto o objeto quanto a resposta que a personagem lhe dá (uma resposta à resposta); neste sentido, o autor acentua cada particularidade da sua personagem, cada traço seu, cada acontecimento e cada ato de sua vida, os seus pensamentos e sentimentos, da mesma forma como na vida nós respondemos axiologicamente a cada manifestação daqueles que nos rodeiam; na vida, porém, essas respostas são de natureza dispersa, são precisamente respostas a manifestações particulares, e não ao todo do homem, a ele inteiro; e mesmo onde apresentamos definições acabadas de todo o homem – bondoso, mau, bom, egoísta, etc. – , essas definições traduzem a posição prático-vital que assumimos em relação a ele (BAKHTIN, 2003, p.3-4).

Considerando-se o que é dito por Bakhtin, e lembrando a sua afirmação de que os gêneros discursivos secundários (complexos) “[...] surgem nas condições de um convívio

cultural mais complexo e relativamente muito desenvolvido e organizado [...]” (Bakhtin, 2003, p. 263) percebe-se o grau de relacionamento que se estabelece entre autor e personagem em *Caixote*. Alguns aspectos podem ser discutidos a partir destas afirmações.

Pode ser citada, por exemplo, a “[...] relação arquitetonicamente estável e dinamicamente viva do autor com a personagem” (Bakhtin, 2003, p. 3-4): quer na construção de uma personagem narradora, quer na elaboração dos diálogos das personagens que vivem o drama narrado, quer na fala monologada de Carmen; os discursos vão sendo construídos pelo autor como paredes de um edifício; em princípio mistura de tijolo e argamassa confusa, mas que no todo têm exatamente o seu lugar e cada tijolo sabe exatamente o seu papel:

- Então?
- Você está-me magoando.
- Faço-lhe carinho.
- Senti dor nesse braço.
- Beijava sua mão.
- Realmente era assim.
- Não senti meus beijos?
- Sonhava.
- Está sempre de olhos tão fechados.
- É melhor assim.
- Por que?
- Pode-se ver melhor.
- A quem ?
- Ao mundo.
- Às cores?
- À guerra.
- Começo a gostar de você.
- Isso é mau [...]
- Sem preconceitos.
- Sem datas (JORGE, 1975, p. 85).

Por meio de um diálogo rápido e aparentemente ilógico o leitor é levado pelas personagens a conhecer pouco a pouco retalhos da história de Carmen. Fazem parte da conversa entabulada por ela e o desconhecido, numa noite qualquer, dentro do quarto de um hotel não nomeado, de onde contemplam a multidão na rua e falam coisas soltas, como para continuarem lúcidos. Aqui o autor desaparece porque a voz é unicamente das personagens, tem-se a impressão de que os dois interlocutores escrevem o texto. Os capítulos compostos desta forma precedem capítulos formados por uma narrativa densa, com frases longas e pontuação escassa. Estes, contados por um narrador personagem que participa do momento, mas que parece fora do contexto; é como se ele se postasse fora da cena, com uma câmera e presenciasse tudo apenas para filmar:

De repente você estava fazendo um enorme esforço escrevendo aqueles nomes e endereços nos envelopes. Gente importante da Sociedade, viria a irmã dele lhe lembrar. Lá embaixo a mãe parecia um tanto assustada, recebendo encomendas,

telefonando para o costureiro, o fotógrafo, as amigas. [...] Para você o novo coro de vozes não tinha muita importância. O que a incomodava eram aqueles pequenos insetos, que começavam a brotar de todos os lados, e logo as madrinhas e os convidados iriam correr de lá para cá, e para dentro da igreja, e os insetos penetravam dentro de suas luvas, dos chapéus e dos decotes das madames (JORGE, 1975, p.81).

Como se fosse numa conversa, que, entretanto, não espera resposta, o narrador alinhava retalhos de acontecimentos da vida da personagem ou pensamentos que a personagem tem, enquanto os acontecimentos transcorrem. É escolhido pelo autor como seu cúmplice para contar ao leitor o que Carmen só diz ao desconhecido. Esse é o outro artifício empregado pelo autor; dar voz a Carmen, em alguns momentos, para que ela, nos seus monólogos confusos se registre e se deixe conhecer:

Não, querido, não. Agora é a sua hora de adormecer. Ter os olhos pesados e eu a beijá-los a cada dez minutos. Não, meu nenen, não tenho versos para adormecê-lo. Nunca tive o ventre aberto. Nem a veneração pelos pequenos. Redonda, redonda, ronda, sonda, sonda, sonha. Ficou só no sonho. Permaneci a mulher do ventre. Liso. O que quer que fosse preciso, eu faria. Mas não precisou fazer nada. Com seus olhos lúgubres a mãe dele me via tecer lindas camisinhas, fraldas, pagãzinhas. E por uma antevisão, que ela gabolava de ter, disse-me ser tempo perdido. Dorme, meu nenen, assim poderei beijá-lo a cada dez minutos. Boca contra boca. Ter minhas mãos coladas ao seu corpo, que o tempo já não se move, e eu serei a mais bela das mães. Divina e humana. Dorme nenen que a nossa história poderia ter sido comum: dois desconhecidos num quarto de hotel (JORGE, 1975, p. 95).

No fragmento acima se vê uma mulher desnordeada por não poder realizar a maternidade. Frustrada no seu projeto de vida. Encurralada pela figura obsessiva da sogra que com certeza também espera poder contar com um herdeiro para continuar a vida do filho. A frustração, a decepção acompanha essa mulher ao longo dos dias, e quando se vê sozinha com o desconhecido no quarto do hotel, transfere para ele o carinho que não pôde dar ao filho que não teve. Aqui o autor se mostra profundo conhecedor da natureza humana. Forma interessante de evidenciar a confusão de sentimentos de uma pessoa enredada na teia confusa de uma existência sem perspectiva, ele elabora um discurso atropelado, em forma de monólogo interior, só dito no pensamento da personagem, mas ao mesmo tempo revelador a quem lê.

O leitor vai desvendando a história e compreendendo o texto passo a passo, por meio dessas vozes que se elevam dos capítulos e constroem a diegese. A diversidade de narradores promove a polifonia do texto, porque de cada lugar onde se posiciona cada narrador ele está comprometido com os valores de que é feito. Percebe-se nesse jogo que o autor se fragmenta em cada um arquitetonicamente; o que revela suas peculiaridades individuais e configura-se numa das características que formam o seu gênero discursivo.

Outro recurso observado, retomando a fala de Bakhtin, é que: cada elemento da obra nos é dado na resposta que o autor lhe dá, a qual engloba tanto o objeto quanto a resposta que a personagem lhe dá – uma resposta à resposta. Nesse caso o leitor só pode ter uma atitude responsiva passiva, porque o discurso lhe é entregue pronto e acabado na resposta a uma resposta dada pelo autor, por meio da personagem. Não é permitido ao leitor desconstruir para reconstruir o texto.

Ao construir e se registrar na personagem, o autor transfere para o mundo da ficção as verdades do mundo real que gostaria de discutir. Transpostas para a ficção essas verdades não passam de “[...] fenômenos de representação convencional da comunicação discursiva advinda dos gêneros primários do discurso.” (Bakhtin, 2003, p. 276) que podem influenciar o leitor, mas que não são feitas para receber respostas. O movimento do leitor após a leitura é um movimento retardado temporalmente, por isso qualquer atitude por ele tomada não está mais, ou não esteve em nenhum momento, vinculada ao acontecimento do texto. Isto é, a Carmen, sua vida, seus amores, são representações de uma resposta à resposta que o leitor conhece apenas pela resposta do autor a um fato concreto, metamorfoseado para a arte. As reações a partir da leitura, constituirão, por isso, uma atitude responsiva passiva do leitor.

O jornal. Leio o jornal: GREVES PARARAM A ITÁLIA. Nixon desmente a intenção de usar armas atômicas. O governo norte-americano desmentiu ontem as declarações feitas pelo futuro subsecretário da defesa Willina Clements, perante a Comissão das Forças Armadas do Senado, segundo as quais os Estados Unidos não descartaram a possibilidade de utilizar armas atômicas na guerra do Vietnã, caso malogrem as negociações para por fim ao conflito. O jornal tinha a violência de sempre (JORGE, 1975, p. 175).

Embora a mensagem remeta a fatos concretos, cronotópicos, ao se transporem para a ficção eles saem do gênero primário. Compondo o gênero secundário, transformam-se em fenômeno de representação convencional. Nesse patamar o objetivo do discurso literário assume outras funções porque na manifestação de vozes aparentes e ocultas evidencia a cultura, a tradição do povo de onde emana, como também as mazelas, os infortúnios, as reações psicológicas do homem vinculado ao seu tempo-lugar, sem, contudo, constituir-se num documento legal.

Na vida, porém essas respostas são de natureza dispersa, são precisamente respostas a manifestações particulares, e não ao todo do homem, a ele inteiro; e mesmo onde são apresentadas definições acabadas de todo o homem – bondoso, mau, bom, egoísta, etc. –, essas definições traduzem a posição prático-vital assumida em relação a ele. Isso, na visão de Bakhtin, quer dizer que o discurso do homem comum é sempre incompleto e inacabado

porque é produzido cotidianamente em cada ponto de sua convivência e o juízo que pode ser feito da sua totalidade não abarca o seu comportamento global, mas apenas o que cada um assume com relação ao outro. Quando transformado em personagem, isto é, o homem comum registrado como entidade literária, passa a ser de responsabilidade do escritor que, muitas vezes, compõe, em um único indivíduo, facetas idealizadas de muitos para possibilitar situações exemplares. E com essas facetas o autor registra o homem-personagem na sua totalidade.

Mas ainda assim, sendo a ficção uma narrativa do comportamento humano, cada leitor produz a sua interpretação conforme seus valores e cronotopia; portanto, mesmo tendo uma atitude responsiva passiva frente ao texto, não deixa de imprimir juízos de valor particulares na sua interpretação. Aí se instaura uma das possibilidades da polifonia.

Com charme e elegância. Sexta feira, casamento da Srta. Carmen Selhano com o industrial, Sr. Augusto José Nitago. Na Catedral Metropolitana. A noiva usou um longo de broderie de Saint Gall verde água sobre forro verde esmeralda. Na cabeça, uma bonita grinalda de Jean Patou, e no pescoço um colar de esmeralda e brilhantes, presentes do noivo (JORGE, 1975, p. 63).

O fragmento acima, um texto aparentemente convencional, recorte de colunas sociais do jornal, informa o casamento de um industrial com uma moça simples. Os recursos que o autor utiliza para nos indicar de quem é o casamento, a importância do noivo e o tipo de sociedade a que pertence, estão basicamente na escolha das palavras e nos sentidos que o leitor pode tirar do texto. A adjetivação, a informação de que o casamento será na Catedral Metropolitana, a observação sobre as etiquetas do vestuário, a descrição das jóias usadas pela noiva são indícios de qual o tipo de acontecimento social seria o casamento. São situações que individualizam e generalizam ao mesmo tempo. São informações insuficientes para identificar geográfica e historicamente determinadas famílias ou determinada pessoa da vida real, mas ao mesmo tempo identifica personalidades semelhantes a tantas, de certas camadas da sociedade de modo geral, que podem ter essas características. Situa cada um na sua classe correspondente.

Agindo assim, transforma as personagens em identidades idealizadas de certos lugares, que demarcam posições e registram situações que poderiam ser identificadas em lugares diversos de países diferentes. Portanto são modelos ideais de situações ideais; por esse motivo remetem à polifonia.

### 2.3.2 *Veias e vinhos*

Escrito em 1985, *Veias e Vinhos* tem como tema um crime acontecido em Goiânia no ano de 1957. Trata-se do assassinato de uma família no Bairro Popular. Um crime que ficou sem solução, apesar de muitas suspeitas, inclusive de que tivesse sido praticado a mando de um delegado de polícia. Prepotente e autoritário, o delegado não se conformava com o jeito independente de Matheus, o chefe da família chacinada, levar a vida, e com a popularidade que ele conquistara no bairro. Muitas pessoas foram detidas, presas, interrogadas, torturadas, alguém acabou confessando, sob tortura, e pagando pelo crime.

Característica de Miguel Jorge, nesta obra também ele se vale de um fato particular, um acontecimento que não envolve autoridades ou pessoas consideradas importantes, e faz com que ele tome grande representatividade artística, ao ser transposto para a ficção; isso acontece devido à maneira como o autor trata o trabalho. É uma narrativa que alterna narradores homodiegéticos e heterodiegéticos. Há vários capítulos narrados por Ana, narradora-personagem, única testemunha do crime. Uma criança de dois anos, poupada pelos assassinos, talvez, por ser muito nova ainda. Nesses trechos a narrativa é feita em forma de monólogo, em que Ana se dirige ao leitor com frases entrecortadas e atropeladas que não esperam resposta:

Sou Ana, e dentro dos meus olhos as coisas se passam e repassam voltando o tempo vazio, desatando gritos. E eu que nem sei fazer o pelo-sinal, não sei como me livrar dos gritos penetrando em meus ouvidos e meu corpo, terminando nos fios dos cabelos. E com lento cuidado, os sussurros, os últimos sussurros de quem pede água, ou quer dizer alguma coisa, uma única palavra de indignação e espanto, mas não lhe permitiram esse tempo. [...] Tento de qualquer jeito acreditar que eles não estão mortos, que brincam de dormir no chão frio. Tento de qualquer jeito não enxergar aqueles dois homens limpando as mãos sujas de sangue nas paredes, como demônios da morte. Executam com rapidez sua tarefa, com prática, perfeição, e agora abrem a geladeira, apanham duas garrafas de cerveja Faixa Azul, sentam-se cansados na ponta da mesa, e bebem apressados, num gluglu sem fôlego. Eu aperto o nariz sufocando um soluço, pensando ter uma lâmina de ferro atravessada na boca (JORGE, 1985, p.08).

A fala se desenvolve como num diário, com voz de criança, mas estranhamente discurso de adulto. O desenvolvimento de frases com pontuação escassa e ausência de parágrafos dá idéia de fala desordenada, impensada, própria de uma criança, mais adequada ainda à situação de uma criança desesperada, que presenciou o assassinato de toda a família. Mas as informações detalhadas sobre os assassinos limpando o sangue das mãos nas paredes,

sobre a forma como agiram: “Executam *com rapidez* sua tarefa, *com prática, perfeição*, e agora abrem a geladeira, apanham duas garrafas de *cerveja Faixa Azul*, sentam-se cansados na ponta da mesa [...]” (p. 08 – grifos meus), mostram o raciocínio de um adulto, que sabe como acontece um crime e avalia a atitude dos criminosos. É possível que esse recurso utilizado pelo escritor seja uma forma de chocar e sensibilizar o leitor. De mostrar a monstruosidade do acontecimento, que não deveria ficar impune. Sem outras testemunhas, coube à Ana a tarefa de denunciar, mesmo que seja apenas ao leitor, que desde o início fica sabendo da inocência de Pedro, irmão de Matheus.

Há capítulos narrados por outras personagens como Altino da Cruz, um suspeito, transformado em bode expiatório pela polícia:

[...] se Deus sabe o que faz Ele vai me dar um caminho, uma luz, pois estou sofrendo feito um verme e é tão bobo pensar assim mas não tem outro jeito e mal comparando sou o Cristo pois eles têm uma implicância comigo por causa do meu passado da minha vida e eu fui o escolhido para satisfazer o desejo do governo da polícia e da sociedade pois fizeram até comício na Praça Cívica exigindo cadeia para o monstro assassino e eu Altino da Cruz sou o homem talhado para isso sim tenho algumas implicações políticas românticas bem sei mas acreditava nas minhas idéias tinha fé nos homens e no trabalho desenvolvido eu era jovem e queria fazer perguntas obter respostas (JORGE, 1985, p. 238).

A presença do discurso desordenado, em forma de fluxo de consciência, em que a personagem se retrata e retrata sua situação embaraçosa é conhecida apenas pelo leitor. As personagens que o cercam na verdade não sabem, não conhecem seu pensamento. É interessante perceber como Miguel Jorge deixa a mensagem de indignação a situações injustas, sutilmente, colocando apenas no pensamento de Altino da Cruz, o condenado como assassino, a verdade sobre os fatos. Se a história não pode, pela insuficiência de provas, contar o acontecido, a literatura pode, pela confissão de si para si do réu, desvendar os meandros dos interesses e jogos políticos que envolveram toda a situação. Por Altino, sabe-se que ele não é culpado; pelo modo como ele conta não há dúvidas sobre a sua inocência. E dessa cumplicidade de personagem/leitor é que levantam as vozes que falam mais e outras coisas além do texto.

E há outras partes, com um narrador de terceira pessoa, que também dialogam com o leitor. Mas é um narrador onisciente que possibilita ao leitor conhecer todos os lados do crime e até decidir sobre o criminoso. Ao final da história, as personagens envolvidas no enredo não podem chegar a nenhuma conclusão sobre quem é culpado ou inocente, mas o leitor termina com a certeza da injustiça que fora praticada.



Antes as coisas aconteciam assim, repentinas. Às vezes não se tinha tempo nem para receber as notícias, quando alguém, num zás, falava baixinho. “Aí vem o capitão da polícia”. Ele vinha chegando, com o revólver bem à mostra, engastado na cintura, parecendo mais uma criança enfezada, com a cara amarrada para ninguém lhe tomar o brinquedo. [...] Aqueles olhinhos faiscantes, os traços mal traçados revelavam que ele não era aquela espécie de cavalheiro brincalhão, chegado a valentia por um rosnado qualquer. Era realmente metido a valente, dando ares de manda-chuva, o bem-bão do bairro, que não carecia de companheiragem para sua bebedeira, mas que no momento exato convidaria alguém para tomar um trago com ele, sem admitir recusa ou ora pro nobis. Era o capitão da polícia. A figura dele tinha que impor todo respeito, acatamento e medo. Com isso ele abusava (JORGE, 1985, p. 87).

Além desse comportamento prepotente, o capitão já havia se mostrado desrespeitoso com Antônia, a mulher de Matheus, e havia tentado obrigar um rapazinho que estava no bar a tomar um gole de cachaça que fora “misturada” no copo com o cano da sua arma. Por essas atitudes, Matheus o expulsara do bar afirmando que dentro da propriedade quem manda é o dono e ninguém pode obrigar outra pessoa a fazer o que não quer. O capitão jurara vingança: “Olha aqui, branco [...] Nunca ninguém me expulsou de sua casa. Olha bem o que estou dizendo, isso vai lhe custar muito caro. Vai lhe sair caro esta desfeita.” (Jorge, 1985, p. 92) Fora desmoralizado na frente de muitos fregueses do bar e não pôde fazer nada porque o dono não o havia afrontado, nem fora grosseiro, pedira a sua retirada com educação. O capitão, por isso, ficou mais furioso ainda.

Embora se registrem esses acontecimentos, não se menciona, nem uma vez, pela voz dos narradores ou de personagens, qualquer acusação formal ao capitão. Mas é descrito o comportamento da polícia e de outras autoridades ao longo da narrativa: “ – Depois do que aconteceu ninguém vai poder dormir sossegado nesse bairro. – E a polícia? – Que polícia, que nada. Ela foi a última a chegar e fez foi lavar a casa toda. – Meu marido disse que não podia fazer isso.” (Jorge, 1985 p. 114). Nos interrogatórios, muitas coisas são ditas, muitas coisas são silenciadas, num silêncio eloqüente, cheio de indignação. Nas falas ou nos silêncios outras vozes externas ao texto são ouvidas pelo leitor. Impossível não reconhecer um discurso além do texto:

Juvenal Joaquim da Silva. Padeiro. Solteiro. De Bom Despacho, residente nesta Capital, em frente ao Instituto de Odontologia, no Bairro Universitário. Que na noite do crime, quando fazia entrega de pães na casa do senhor Matheus, viu um homem correndo para os lados da Rua 76. [...] E que quem mais o interrogava ou ameaçava era um policia de cabelos grisalhos, alto, forte. Ouviu, também, dos outros encarcerados que à meia-noite iriam levá-lo ao Meia-Ponte para afogá-lo, se não contasse o que a policia queria. Que outros já foram internados no Adauto Botelho, meio loucos, de tanto apanhar ( JORGE, 1985, p. 178-179).

Há um tom de indignação do narrador frente à prepotência da polícia e ao abuso de poder nos interrogatórios; tanto quanto a reação do povo, já conformado com essa truculência. Mesmo os prisioneiros, parecem acostumados com injustiças, não reagem, não se amotinam, como se soubessem da inutilidade de lutar.

Utilizando o discurso indireto livre, o autor se exime da responsabilidade de explicar o que quer dizer, com todas as palavras, na voz de um narrador convencional, de terceira pessoa; ou de comprometer a personagem, com diálogos embaraçosos. O discurso indireto livre não está aprisionado a entidades específicas do texto, por isso pode ser entendido como um pensamento do narrador, das personagens, do leitor... e, assim, possibilitar mais interpretações, como neste trecho: “Que na noite do crime [...] viu um homem correndo para os lados da Rua 76” (Jorge, 1985 p. 178); ao despersonalizar o discurso, introduzindo a palavra *que*, transfere a fala para qualquer um dos suspeitos que foram interrogados, insinuando que o tratamento brutal recebido por Juvenal Joaquim da Silva poderia ter sido sofrido por todos eles. Como também o trecho: “E que quem mais o interrogava ou ameaçava era um polícia de cabelos grisalhos, alto, forte” (Jorge, 1985 p. 179) deixa transparecer a irritação das pessoas contra o policial de cabelos grisalhos, com certeza o policial que mais torturava os interrogados, talvez o delegado. Reação comum das pessoas simples, do interior, com menos instrução; uma forma de extravasar a revolta contida contra desmandos das autoridades, principalmente durante os longos períodos de governos ditatoriais no Brasil.

Como já foi dito sobre outras obras do autor, esta também se compõe com narrativa fragmentada, capítulos independentes entre si, mas que se entrelaçam como elos de uma corrente formando o todo. Por meio do narrador de cada capítulo é que se vai desvendando a cronotopia da obra; a situação política, cultural, social de Goiânia da metade do século XX, ainda longe de parecer a grande cidade que é hoje, mesmo sendo capital do Estado de Goiás. Na voz de Mário, o filho mais velho de Matheus, pode-se conhecer, por exemplo, a festa típica da Trindade, grande acontecimento religioso do Centro Oeste, em honra ao Divino Espírito Santo; as peripécias da rotina de uma escola quase rural; um pouco da vidinha comum de um menino do interior, na década de 1950.

O narrador heterodiegético apresenta outras personagens como a avó que, obrigada pelas circunstâncias a se desfazer das terras, ao ficar viúva, vem morar nos fundos da casa do filho e, mais tarde, possivelmente com depressão e tristeza, acabou se suicidando:

A avó não era mulher carrancuda. Mas sabia-se impor, e impunha suas vontades, e gostava de viver no sossego, com respeito, e na ordem. Mas o tempo viera destruindo muitas coisas. Primeiro o avô. Tronco verde que se foi afinando, amarelando até cair no chão. Depois a casa foi ficando velha, descascada. Emburacada. Num repente não se viam mais as baixadas de gado, nem o verde do buritizal, nem as famílias andadeiras de outras paragens. Minhas terras. Onde estão minhas terras? A avó levantou-se da velha cadeira e andava pela casa, ouvindo o sentido de suas próprias palavras (JORGE, 1985, p. 138).

Na voz dela reconhece-se a voz de muitos nestas mesmas condições, pequenos ou mesmo médios donos de propriedades rurais que, não tendo condições de manter suas terras, por excesso de impostos e/ou dificuldades com as despesas de produção nas lavouras ou na criação de gado, foram obrigados a se desfazerem dos bens. Quase sempre para pagarem dívidas de financiamento em bancos, que teriam sido feitas para investimento nas próprias terras. Com isso vêm, compulsoriamente, para as cidades, quase sem dinheiro, contribuindo para o êxodo rural. Esse fenômeno fez com que as periferias das cidades inchassem e abrigassem grande variedade de tipos humanos. Além de se transformar em bairros bastante povoados; sem planejamento e sem infra-estrutura para habitações decentes. Nesses registros, muitas facetas da sociedade ficam registradas, a natureza humana vai sendo desenhada sem, contudo, se produzir um texto forçado, cheio de palavras de ordem ou clichês apelativos.

Não se pode mergulhar na leitura de Miguel Jorge com um olhar ingênuo. Seus textos, as personagens, os narradores, o vocabulário que utiliza compõem um universo próprio, e se movem como numa orquestra. Os recursos por ele empregados estão colocados de forma a não poderem ser removidos sem prejuízo para o concerto. É como se cada elemento fosse uma nota que dá o tom certo no momento exato. Não se pode falar de vozes nos textos olhando apenas para o texto. A polifonia, nesse caso, vai além. Coaduna com o pensamento bakhtiniano de romance polifônico em que as vozes que emanam do texto se concretizam pela recepção do leitor e produzem outros efeitos na relação com o seu cotidiano. Na obra em questão, um fato real deu origem a uma narrativa plena de recursos literários que seduzem, sensibilizam, chocam o leitor e o levam a fazer julgamentos mais emocionados do que faria num tribunal.

### 2.3.3 *Nos ombros do cão*

A análise de alguns aspectos do texto de *Nos ombros do cão* será com o objetivo de continuar a discussão do gênero escolhido pelo autor, característica que determina o seu estilo, e o das vozes que se podem entrever na elaboração das personagens. Procura-se confirmar a idéia de que uma das qualidades mais efetivas nos textos de Miguel Jorge é a polifonia. Esta obra foi escrita em 1991, mas as ações estão situadas na década de 1960 e se relacionam a fatos acontecidos nesse tempo. Como em outras obras suas, no enredo, não há apenas uma história, mas várias que se entrecruzam, se relacionam, se completam formando o retrato de uma época e um local específico. Entretanto, da forma como o texto se compõe, essa época e esse lugar podem estar situados num tempo-lugar atemporal (levando-se em conta o paradoxo que tal afirmação constitui), além do tempo do autor, porque é a discussão das inquietudes e inquietações, dos sonhos e desilusões, das lutas e dificuldades do homem, nem sempre com vitórias. Uma discussão que não se prende apenas ao homem do século XX, mas vem de antes e continua para os tempos atuais.

A obra conta as histórias de Lilás (uma prostituta), Ana (filha de Lilás), Masael (líder estudantil do Liceu de Goiânia), Gregório (o Galego, um açougueiro), e de Santiago (um deputado membro da elite repressora do período da ditadura militar no Brasil). No entrecruzamento das duas narrativas intertextualizam-se acontecimentos cotidianos muito comuns, que reconstituem costumes interioranos de Goiânia na década de 1960 e também acontecimentos histórico-políticos, recontados numa versão banalizada pela interposição das relações pessoais. Não se encontra no texto um discurso próprio da história, mas uma forma particular, mais intimista de divulgar as notícias nem sempre permitidas pelas autoridades.

Sobre esta forma de registro, Maria Luiza L.F. Carvalho (2000) afirma:

No fazer poético de Miguel Jorge, a intertextualidade implica uma perspectiva histórica. Em seus textos, descobre-se uma maneira de ler o texto da realidade, uma maneira de ler a história. Miguel Jorge faz, em grande parte da sua obra, uma leitura da história do golpe militar de 1964, da repressão daí advinda, do Ato Institucional número 5, das perseguições, torturas e mortes. Em *Nos ombros do cão*, temos, a um só tempo, duas leituras: a da história e a da ficção; ou melhor, temos a ficção fazendo uma leitura da história (LABOISSIÈRE DE CARVALHO, 2000, p. 69).

Entretanto a forma como ele se utiliza da literatura para revelar a história é muito peculiar. Essa também é uma característica do escritor na escolha do gênero a ser empregado na sua escrita: a intertextualidade com a história. A peculiaridade reside no processo

metonímico que encaminha o leitor para um texto profundamente histórico na relação com os fatos e profundamente confessional, no tratamento desses mesmos fatos. Por exemplo, nas falas de Santiago, o deputado/senador amante de Lilás, encontram-se várias informações sobre o tratamento que a elite da ditadura militar estava aplicando às facções da sociedade que faziam resistência ao seu poder estabelecido. Mas isso é *dado* ao leitor por meio de diálogos que o político tem com sua amante, isto é, conversas de alcova que não serão repetidas nas ruas nem conhecidas pelas vítimas, a não ser quando for tarde demais; quando essas vítimas já estiverem sofrendo as conseqüências do seu idealismo. Mesmo porque Lilás, a única testemunha da prepotência de Santiago, sofre as mesmas torturas, se bem que mais psicológicas, a partir do momento em que entrou no jogo perigoso de ser a sua amante.

Há um narrador extradiegético que mostra ao leitor as atrocidades descritas tanto nos ambientes sociais, quanto nos ambientes familiares da história. Isso lhe dá o estatuto de cúmplice do leitor, enquanto as personagens permanecem alheias à sua sorte. Esse é um dos recursos do escritor para mostrar os fatos; posicionando o narrador fora dos acontecimentos, distancia-o dos dramas relatados e ele pode, com olhar crítico conduzir os olhos de quem lê para a antevisão das conseqüências do emaranhado em que se metem as personagens. E conhecendo essa realidade, o leitor sofre duas vezes; sofre porque sabe que as personagens não terão saída; sofre porque não pode mudar isso, nem mesmo avisá-las dos perigos que correm, ou modificar o seu destino. O leitor conhece a realidade porque o tempo narrado é anterior ao que ele vive hoje, mas não tanto que não esteja presente na memória coletiva.

A intertextualidade histórica permite a qualquer um saber além do que está escrito, pois sabe o que aconteceu em fatos semelhantes; como, por exemplo, no episódio da prisão de um professor do Liceu em plena sala de aula. O fato é contado por Ana, a filha de Lilás:

Dois homens apalparam, com curiosidade, os braços, os ombros, os bolsos do professor. Acharam um corpo forte debaixo de uma vestimenta fina, alguns papéis, anotações de aulas, endereços.

- É o suficiente. O diretor tem toda razão.

- Precisamos de mais nomes.

- Ele vai dizer.

- Vai ter que dizer

[...]

Ele mal havia acabado de falar, quando um dos homens esbofeteou-o no rosto. Não se ouviu um ai, um ui. Ninguém parecia conhecê-lo. Olhamos uns para os outros sem dizer nada. Tudo soara como uma trovoada. Ele, o professor, olhou-nos como sopro na distância, dando alguns passos antes de ser empurrado para fora da sala. O silêncio que se fazia naquele momento era tão terrível quanto a prisão do professor (JORGE, 1991, p. 150).

A prepotência demonstrada pelos policiais era conhecida, temida e pairava sobre a cabeça de todos. A atitude de prender, espancar e levar para “averiguações” eram práticas relativamente comuns no período da ditadura militar no Brasil. As explicações para isso eram que havia a ameaça de um golpe comunista que poderia trazer ao país conseqüências terríveis. O discurso dos militares de ordem e progresso era bastante persuasivo e colocava a população ao mesmo tempo como vítima dessa terrível ameaça e como suspeita de compactuar com o inimigo. Com a desculpa de que não era possível reconhecer a face do inimigo, todas as pessoas poderiam ser um suspeito em potencial. Qualquer atitude que fosse vista pela polícia da ordem como duvidosa, era o bastante para que o indivíduo tivesse sua liberdade cerceada, fosse preso para averiguações. Nem era preciso provas de crime. Buscava-se a confissão da culpa por parte do réu. E a confissão era arrancada depois de humilhações e torturas. Uma das classes visadas foi a classe dos professores; acusados de insuflar os alunos contra a ordem estabelecida. A participação de alunos e professores foi mesmo expressiva, com movimentos estudantis relevantes. Isso será melhor descrito no capítulo seguinte.

O importante nesta discussão agora é observar a sagacidade do autor ao colocar a narração do fato na boca de Ana, uma menina de dez anos que não tem maturidade para entender de política e que está sempre conversando com uma boneca, para evitar a solidão em que vive. É filha única, não conheceu o pai e a mãe tem um amante que, sempre que possível, a maltrata. Aliás, faz de tudo para que Lilás dê Ana em adoção a uma família rica. Assim os dois poderiam ter mais liberdade. Por isso as confissões de Ana são feitas à sua boneca. Quem poderia levar em conta o que diz uma menina que fala sozinha – ou com boneca – que tem dez anos e vive trancada em casa?

Em outras circunstâncias, há os pensamentos de Masael. Em determinado recorte da obra, o leitor fica suspenso pelo discurso, numa posição incômoda de não saber onde o rapaz se encontra. Num momento ele está escondido atrás de um muro e vê um destacamento de soldados passarem acompanhando um general. Gruda-se ao muro, espera todos passarem, outras pessoas, espera mais um pouco e sai:

Girou rápido a última esquina. Cochichou consigo mesmo: “logo estarei em casa”.

- Tome um copo de leite, Masael.

De onde estava, ouvia a mãe falar; a boca bonita, miúda.

- Estou aqui na cozinha, filho.

O que aconteceu? Não estava preocupada como de costume? Ou estava preocupada demais? Com certeza, ela logo viria vê-lo, interrogá-lo (JORGE, 1991, p. 85).

No momento seguinte – e não se sabe se ele chegou a casa – há a conversa com a mãe, que parece ser evocada pelos seus pensamentos e permanecer ali. Vinda de outros momentos, de tempos anteriores e se juntar com o tempo presente:

- Masael, estou aflita. Não consigo terminar o ponto do crochê.

Será que a mãe ouvia seus pensamentos?

- Filho, fale comigo.

Sim, mãe, eu falo. Não posso, neste momento, ordenar os pensamentos. A senhora sabe a que terríveis conclusões chegamos; que eles fecham o cerco, prendem, torturam, matam. Que o general, com sua fala fantasiosa, opta sempre pelo que é melhor para o povo, a nação, e vai ao Maracanã com um ridículo radinho de pilha no ouvido direito, cercado por um memorável aparato de segurança (JORGE, 1991, p. 87).

Pode-se observar nos dois fragmentos a conversa entre Masael e sua mãe. Depois da frase “logo estarei em casa” há uma interrupção no tempo. Entretanto isso é mais deduzido que sentindo pela leitura. As marcas do texto é que nos possibilitam a consciência de que algo está errado na progressão discursiva e é uma lacuna na progressão temporal. A fala da mãe está marcada pelo travessão, como um diálogo gramaticalmente correto. Mas as respostas, as falas de Masael, após a afirmação de que logo estaria em casa, é uma seqüência, sem marcas visíveis de diálogos, como as aspas ou o travessão. Há mesmo a presença de um discurso indireto livre em que a fala dele pode ser confundida com a de outro narrador: “será que a mãe ouvia seus pensamentos?”; como se as vozes ou as lembranças viessem de um outro tempo. De um outro lugar.

Sendo discurso indireto livre ou um pensamento liberado pelo inconsciente do rapaz, de modo surreal, a mensagem nos é transmitida sem o aval do racionalismo. Mesmo que sejam assuntos politicamente comprometedores, sua carga de comprometimento social se dilui, se esmaece, não tendo um sujeito que se posiciona e se compromete com ela. Assim o narrador ou até mesmo o autor se eximem de personificar um representante do povo que enfrenta batalha contra a injustiça. Mas a mensagem está registrada e o recado foi dado.

A outra história caminha da mesma forma fragmentada, com mais de um narrador que alterna situações de realidade e de sonho. Há um criminoso que o leitor conhece nas primeiras referências sobre ele, mas que a vítima não conhece, não percebe suas intenções até que seja tarde demais. Como o romance é escrito em *finnis rès*, já se sabe desde o início que o crime foi cometido, que a menina de dez anos foi assassinada brutalmente. Nesse caso o leitor não tem a oportunidade de partilhar com a menina a expectativa de que seus problemas terão solução favorável a ela, antes, pelo contrário antecipa-se a ela na dor e no sofrimento. Torna-

se um parceiro do narrador onisciente porque sabe que tudo o que for feito para proteger Ana será em vão.

Não, não tive a intenção de matá-la. Eu gostava muito daquela menina. Tinha verdadeira paixão por ela. Foi por causa da cabeça. Sentia fortes dores. Alguma coisa disparava lá dentro feito um canhão. [...]

Foi um apertãozinho de nada. Pensei que fosse fingimento, que parou de se debater só para me enganar. Vi apenas uma gota de suor escorrendo-lhe da testa à boca, umedecendo-lhe os lábios. Então gemi, não sei se de alegria, de medo, de prazer.

[...]

Ela não falou nada. Não tinha voz. Estava serena. Mas a boneca e o cãozinho gemiam com dificuldade. Chorei ou cantei, não sei explicar. Ela era um anjo nos meus braços. Depois achei que ela era um pássaro e que podia voar, por isso pudei suas asas, seus cabelos. Depois senti frio, calor, o corpo tremia de febre (JORGE, 1991, p. 324-325).

Parece uma estratégia do autor para que o leitor afaste um pouco os olhos da vítima e volte-se para o agressor. Não é um crime impune. O criminoso foi preso e é possível acompanhá-lo na prisão pagando pela crueldade cometida com uma criança. A sociedade não o perdoa, os companheiros de penitenciária o perseguem: “Provocação. Provocaram-no; Goianinho, Flecha, Mineirinho, Mão Sangrenta? Dentro de algumas horas seria conduzido ao tribunal. – Para os infernos, Galego. – É para lá que você deve ir.” (Jorge, 1991, p. 13). Ele se contorce entre o sentimento de culpa, de remorso; e a loucura que invade seus pensamentos reflete-se nas convulsões que o corpo sofre. A confissão revela uma mente doentia, descontrolada. O caminho da loucura é uma válvula de escape. Não para o réu no tribunal, porque todos o tratam como um sádico, um criminoso cruel que ele realmente foi. Mas para a personagem. O leitor que acompanha seus pensamentos sabe que o seu crime foi fruto de uma tara. De um trauma que carrega da infância, culpa do comportamento materno. Culpa de uma criação doentia de filho que só teve a presença de uma mãe desequilibrada.

Na construção do texto não há o caminhar de ações que conduzem a um clímax; já se sabe a tragédia final, e mesmo assim o leitor fica preso, vai se enredando na fabulação dos fatos e cada capítulo é uma espécie de peça do jogo que queremos encaixar para formar a figura completa. Entretanto, ela se forma apenas no final, nas últimas páginas. E há sim a grande surpresa ao leitor. Ele caminha com os narradores. No pensamento de Ana, de Lilás, de Masael, de Adelaide, de Galego, de Santiago, nas falas do narrador, mas ele não suspeita o final. Não sabe, ao contrário do que pensa, o destino de Galego. Há um falso marasmo no caminhar do julgamento de Gregório/Galego, sustentado pelo que já foi lido no primeiro capítulo. Sabe-se que o réu terá que pagar pelo crime e que pagará. Há uma inércia no comportamento de Lilás que leva o leitor a pensar numa mãe depressiva, cheia de remorsos,



perdida, levada pelas circunstâncias. Até o último dia do julgamento tudo caminha como a justiça determina. Porém Lilás aparece, nesse dia, vestida de vermelho, maquiada, com um comportamento estranho, observada por seu amante, Santiago: “Posso vê-la no seu vestido vermelho. Leoparda, com um andar não costumeiro. A noite projeta sua sombra e eu projeto meu laço. Eu sou seu dono, o dono de tudo e posso decidir as coisas.” (Jorge, 1991, P.332). Ela se afastara dele desde a morte de Ana. Culpava-o de tê-la obrigado a sair para jantar, deixando Ana sozinha em casa. Isso facilitara a ação do assassino.

Entrou no tribunal. Um modo discreto de guardar uma luminosidade, mais ainda quando olharam para ela. Guardava dentro de si uma calma calculada. Passos tranqüilos a levaram até a penúltima fila. Nenhuma luz era capaz de produzir outras cores em seu rosto. Passou os olhos pelo tribunal, pelo juiz, o promotor, os advogados, pelo assassino: “Não mudou muito”. Parecia a mesma fera.

[...]

Que merda, essa mulher não olha para mim e olha, ao mesmo tempo. Me mete medo, essa desgraçada. Galego abaixava a cabeça para esconder os pensamentos, preferindo a cela forte, onde estava protegido.

[...]

Por que ele pensava tudo aquilo, se ela estava impassível, no mesmo lugar? Não, não estava. Teve a certeza de que ela se movia. De que se agarrava à bolsa preta. [...] Teve uma idéia absurda. Não, não era uma idéia. Foi um pressentimento de que ela, a qualquer momento, poderia se levantar, caminhar em sua direção e. Tentou passar esta sensação para os guardas, chamar a atenção deles para a mulher de vermelho (JORGE, 1991, p. 336-337).

Esta seqüência de atitudes, expostas por um narrador de terceira pessoa, pelo pensamento de Lilás, ou no fluxo de consciência de Galego, é feita num pequeno bloco de fragmento do texto. Não ocupa mais que duas páginas da obra toda a ação. O leitor caminha pelas páginas já antevendo o final, o último capítulo que se liga ao primeiro e apenas confirma o que pensa saber: o réu será condenado a permanecer na prisão pagando pelo que fez. Assiste-se ao julgamento apenas para conhecer a pena. De repente na linha seguinte, após um simples ponto e na seqüência, toda a narrativa toma outro rumo:

Bruscamente ela muda de direção. Apressa os passos, com se fosse concluir uma tarefa importante. Será que ninguém percebeu que ela abriu a bolsa preta e tirou alguma coisa lá de dentro? Não ninguém viu. Somente eu vejo o revólver brilhante nas mãos dela. [...] Já estou gritando “Segurem esta mulher de vermelho, não a deixem olhar-me de frente, como se procurasse um alvo”. Mas os meus gritos se perdem ao acaso, como se eu mesmo fosse um acaso, que se levanta e tenta abrir os braços no vazio. Levanto a voz um pouco mais e grito. As pessoas olham para mim um tanto aturdidas. E, num movimento brusco ela dispara. O primeiro tiro corta meus gestos pela metade. [...] meu olhar incrédulo se volta para ela, a mulher de vermelho, que traz a morte nas mãos (JORGE, 1991,p. 337).

Nesse ponto aparece um dos recursos mais interessantes utilizados pelo escritor, o posicionamento do narrador. Fica complicado determinar de onde o narrador fala, já que no fragmento acima, pode-se notar que quem fala é Gregório/Galego. A sua descrição detalhada da própria morte, no mínimo provoca espanto. No momento em que se dá conta disso o leitor perde o fio lógico da história. Em que tempo-lugar se posiciona este narrador para contar, por exemplo: “A noite entra dentro de mim e me escurece. Conservo, no entanto, a boca aberta, como se, num gesto de espanto me preparasse para uma sonora gargalhada.” (Jorge, 1991,p. 339). Aparecem, no decorrer do enredo, situações oníricas, surreais. Mas não aparecem indícios de uma obra metafísica, portanto não se explica de onde se posiciona a última fala dessa personagem. Ou explica-se pelo absurdo.

#### 2.3.4 *Pão cozido debaixo de brasa*

A obra *Pão cozido debaixo de brasa*, (1997) será a última analisada neste capítulo, com a intenção de observar as vozes que povoam o discurso dos romances de Miguel Jorge, para conhecer o gênero discursivo que o autor utiliza. As vozes que se estabelecem nesta obra partem de lugares diversificados e em certos momentos até improváveis. Aqui também, como na obra anterior, temos duas histórias paralelas, que não se encontram, mas convivem e acontecem no mesmo espaço urbano. Ao contrário de *Nos ombros do cão*, não há entrecruzamentos. São duas realidades diferentes que têm como coincidências os espaços urbanos de Goiânia, em 1987, período tenebroso, devido ao desastre com o *césio 137*. De um lado o romance proibido de Leona (mulher casada) com Adam/Adão (um adolescente) protegido por dois anjos da guarda (um muito jovem e inconseqüente, outro muito velho, já em hora de se aposentar) e do outro a história dos mendigos, moradores de rua, João Bertolino, Nec Nec e Felipa. Suas peripécias nas ruas e as conseqüências de terem encontrado e aberto a cápsula de *césio 137*, num hospital abandonado.

Há situações atópicas como as que descrevem o discurso dos anjos que guardam Adam. Na condição de anjos, não habitam a terra, mas também não estão no céu. Pairam invisivelmente sobre os lugares freqüentados por Adam. A criação de um ambiente metafísico onde habitam anjos abre espaço para a possibilidade do onírico; onde se movem os pensamentos e até as ações de Felipa quando entra em contato com o *césio* e se vê iluminada pela sonhada luz azul. Saindo do discurso habitual, para um surreal, a voz do autor perde o

discurso da autoridade lógica e pode se revelar e revelar denúncias utilizando, por exemplo, a fala desacreditada de uma louca.

Mendiga e louca, dois ingredientes ideais para que a fala se perca aos quatro ventos sem que se dê a ela importância suficiente para fazê-la calar. É um recurso, nesse caso, providencial e até necessário, porque mesmo que haja distanciamento temporal entre o acontecimento (1987) e a publicação da obra (1997), uma década não é suficiente para que se tenha apagado da memória do povo e das autoridades. Muitos sobreviventes do desastre ambiental em que se tornou o fato ainda lutam por indenizações, cura de doenças conseqüentes da contaminação, falta de assistência por parte dos órgãos públicos. A obra, embora não seja panfletária, traz à baila a discussão dessas questões práticas, ainda que por um discurso metafórico.

No prefácio, escrito pelo professor Sébastien Joachim, da Universidade Federal de Pernambuco, há uma análise esclarecedora sobre o fazer poético/literário de Miguel Jorge. Utilizando as informações do crítico literário com relação à obra, será feito o estudo das vozes manifestas nela com base nesse prefácio.

O prefaciador da obra acrescenta ao título um subtítulo interessante e adequado para caracterizar os habitantes da Terra ao final do século XX, confusos, fragmentados, dispersos, desorientados, presos a emaranhados de teias e alvéolos das colméias urbanas: *Pão cozido debaixo de brasa, ou a travessia dos migrantes e mutantes rumo ao novo milênio*. O comportamento geral do homem contemporâneo é mesmo esse: um migrante na própria terra, um mutante que se transforma, se ajusta às necessidades e modernidades que vão surgindo, até sem sentir. É como o camaleão (resguardado o clichê que o termo representa) se ajustando, se conformando aos espaços que se criam.

Somos todos estrangeiros em busca de uma terra ou de um céu. No plano literal ou metafórico. Tal é a idéia que nos vem ao terminar a leitura de *Pão cozido debaixo de brasa*, novo romance do escritor goiano Miguel Jorge. Não teria sido obra-prima sem a magia do estilo e a competência narrativa do autor. O desafio do título anuncia o desafio do seu conteúdo. Temas, personagens, tratamento do tempo, do espaço, do léxico, da sintaxe, modulações rítmicas e sonoras, o interjogo entre os programas narrativos, nada neste livro que não envolva seus leitores numa aventura iniciática repleta de surpresa e estranheza (JOACHIN, *apud* JORGE, 1997, p 05).

Pode-se começar a discussão por vários pontos levantados pelo professor. Entre eles, por exemplo, o envolvimento do leitor numa aventura iniciática. Nesse caso será a aventura da intertextualidade. Antes mesmo do prefácio, no livro, há o fragmento de uma peça natalina do século XII, como uma espécie de epígrafe, que direciona a leitura:

Aqui Eva deverá comer um pedaço da maçã e dizer a Adão: Experimentei. Deus, que sabor! Nunca comi algo tão doce. Que sabor tem esta maçã!

Adão: Que sabor?

Eva: Um sabor que nunca homem algum experimentou. Agora os meus olhos tornaram-se tão claros, que eu me sinto um Deus todo-poderoso. Tudo o que foi, tudo o que será, tudo o que sei, e sou seu senhor. Come, Adão, não hesites, pegá-las em boa hora.

Aqui Adão deverá pegar a maçã da mão de Eva e dizer: Creerei no que dizes, tu és meu par.

Eva: Come, não temas.

Aqui Adão deverá comer um pedaço da maçã... (AUERBACH, *apud* JORGE, 1997, p.03).

É possível associar a epígrafe ao texto bíblico de Gênesis e ao mesmo tempo associar também a Leona e Adam, à idéia de busca do paraíso. Isso facilita a inserção dos anjos. Entretanto, se para Adão e Eva a proibição era o fruto do conhecimento do bem e do mal, como também o é na peça da Idade Média, para Leona e Adam, a maçã personifica a proibição da concretização do amor. Ela é casada. Assim como no fragmento, e também no texto bíblico, Eva dá a maçã a Adão; há, portanto, coincidência no comportamento de Leona, aqui figurada como mulher experiente, mais velha, que envolve um adolescente em suas teias:

Venha, pois, e não se esqueça dos livros, dos cadernos, que as lições serão minhas oferendas, no espaço cercado de flores e de borboletas, de prenúncios de anjos, de pasto e repasto para os animais. [...] e agora Leona? Esta é a primeira vez que você diseca um animal diferente, sobretudo nem tão feroz, nem tão ácido, nem tão sossegado. Um pêndulo que regula o seu tempo. A luta que se trava (JORGE, 1997, p.115).

Sutileza e transparência aqui constituem um paradoxo próprio do comportamento literário do autor: se Eva carrega o significado de mãe de todos, aquela que gera a humanidade, Leona lembra leoa, leão, aquele(a) que devora, animal selvagem, que se alimenta de outros animais, suas presas. Isso faz o leitor mergulhar numa nova visão de *Eva* que destrói literalmente Adão. Aqui não há clemência, nem os anjos da guarda serão suficientes – também não o foram no paraíso – para deter o poder destrutivo de Leona. Como em outras obras, aqui também Miguel Jorge anuncia, sutilmente o porvir, e podemos confirmar nas páginas seguintes. E ele se realiza. Está na sua natureza ser o predador: “Leona em roda dele, com o valor de o possuir, alisar-lhe o peito e de dizer baixinho: - atire logo. Não quer ficar sozinho comigo no paraíso? E encarregava-se de erguer mais o revólver, na altura adequada: - Aqui, nesta posição. Não pode haver erro.” (Jorge, 1997, p. 242.). Leona subjuga completamente Adam e faz com que ele mate o seu marido para que fiquem juntos. Mas ela

sabe que não poderá ficar com Adam, ainda assim o torna assassino; está na sua natureza ser o predador.

Conforme as palavras de Joachim: “Somos todos estrangeiros em busca de uma terra ou de um céu”. Adam e Leona buscam um paraíso na terra. Porém Nec Nec, João Bertolino e Felipa buscam-no no céu. Intertextualizam uma máxima do Cristianismo, pregada desde a Idade Média, e presente no sermão da montanha: “Felizes os pobres, porque vosso é o reino de Deus”(Lucas, 1982, p.1244). Sendo mendigos, catadores de objetos no lixo das ruas, não têm bens materiais, são marginais num mundo capitalista em que prevalece o ter. Então só podem contar com o paraíso prometido além desta vida. Por isso Felipa, uma espécie de visionária, convence facilmente João Bertolino e Nec Nec a irem em busca da luz azul. A luz azul de que fala Felipa, não está claro na cabeça dos outros dois mendigos se é uma coisa deste ou do outro mundo. Mas não questionam já que ela é muito convincente e quando fala desta luz parece entrar em transe.

Em busca de objetos que poderiam vender no ferro velho, chegam a um hospital abandonado. Encontram um cômodo que eles denominam de capela, por abrigar o que pensam ser um santuário, com uma redoma de vidro que reflete uma luz azul:

Felipa, João Bertolino e Nec Nec olhavam para a capelinha, arrojadamente viva, como a querer protegê-los. Dava-lhes a impressão de que ela lhes perguntava por que a deixaram ali, de braços abertos, sozinha, em meio aos escombros, emudecida e com tantas coisas para dizer, pedir, orar. [...]

- Bicho estranho, não, João Bertolino. Bicho estranho, não, Nec Nec. Acho que foi coisa deixada pelas mãos dos homens.

- Uai, Felipa, não foi pelas mãos de Deus?

- Pois então João Bertolino? Os poderosos daqui não são, por acaso, os deuses deste lugar?

- É. Felipa sabe o que fala. [...]

João Bertolino queria dizer mais alguma coisa, mas viu que Felipa mergulhava nos seus mistérios. Mas pensava. Pensava que se aqueles homens haviam deixado aquele aparelho no relento, em meio à demolição, ele pertencia a eles, que o haviam encontrado (JORGE, 1997, p. 152-153).

Saindo do mundo real, mas ao mesmo tempo permanecendo nele, as personagens parecem navegar numa espécie de limbo terrestre, porque agem com naturalidade, quebram o cimento dos escombros para retirarem de lá a cápsula que contém o césio 137, denominado por eles de luz azul e tratam-no como uma santidade. Mas Felipa faz o jogo humano-divino, misturando a idéia de divindade com a idéia de poder terreno: “Pois então, João Bertolino? Os poderosos daqui não são por acaso os deuses deste lugar?”. Mas ela mesma reverencia a luz como o encontro do paraíso esperado. E esse paraíso está em outra dimensão.:

Tanto eles foram vendo e gostando que a luz os embriagava, estremeçada entre ruídos surdos.

- Felipa o que está acontecendo?

E Felipa, que queria dizer a verdade, disse.

- Não está vendo, João Bertolino?

- Estou vendo e querendo conhecer. Até parece que a casa, o chão, as árvores, todos os lugares se cobrem desse brilho que é tão estranho, tão bonito, que até dá vontade de pegar e de comer. Felipa riu o seu riso aberto, cheio de cumplicidade, como se mais viva e mais moça do que nunca.

- Pois não está vendo que é a luz azul que tanto procurávamos João Bertolino? (JORGE, 1997, p. 165-166).

Esse comportamento dos mendigos pode qualificar o que o crítico Joachim denomina “o interjogo entre os programas narrativos” abrangendo o plano literal e o plano metafórico. Não se pode rotular esta narrativa apenas como um romance alegórico, ou uma narrativa fantástica, ou ainda uma narrativa do absurdo. Mas podem-se perceber nela algumas características de todos esses gêneros e mais. Os mendigos ora ou ao mesmo tempo caminham pelas misérias do plano terrestre, mas, seguindo a luz azul, parecem ter encontrado o plano celeste.

As vozes que se manifestam durante a história saem de variadas situações e cada personagem, embora não se defina como personagem tipo, que na visão de Lukács, descrita por Hutcheon (1991,p.151) é: “uma síntese do geral e do particular, de todas as determinantes essenciais em termos sociais e humanos.”, traz em si a carga de significados que permite evocar muitas vozes vinculadas ao seu tempo-lugar. A voz dos pobres, normalmente marginalizados, crédulos e subjugados; os discursos da mulher protetora (Ziza, mãe de Adam), da mulher guia (Felipa), da mulher fatal (Leona) e suscitam intertextualidades e intratextualidades com a própria construção de outras personagens do autor em outras obras; as metáforas cristãs de céu e inferno e a carga significativa que essas criações representam; e, acima dessas vozes está aquela do mundo real que faz emergir as lembranças do acontecimento trágico que foi a abertura da cápsula de césio 137 por catadores de papel das ruas de Goiânia. É o que provoca o reavivamento de questões que não podem ser esquecidas, embora muitos prefiram isso.

Miguel Jorge trata o texto como um organismo vivo, com o qual ele dialoga; às vezes toma-o de forma utilitária e torna-o veículo dos seus interesses; artísticos ou não. Cria universos paralelos aos do cotidiano, retratando exatamente isso, o cotidiano. “Por isso talvez que enfoque todos o se seus heróis enquanto seres moventes, e que o seu estilo movimente a linguagem, atrolepe seres, entes, coisas, numa enumeração por gradação descendente ou ascendente, numa acumulação de perder o fôlego.” (Joachin, *apud* Jorge, 1997, p 07)

Observando as quatro narrativas, discutidas neste bloco, percebe-se principalmente uma linha de conduta na escrita de Miguel Jorge que utiliza a linguagem metafórica e alegórica, como ponto principal na criação da sua arte. A metáfora e a alegoria são os recursos mais presentes na estrutura surreal que se estabelece na sua escrita, de modo geral. É como se a partir de uma forma perseverante de agir, a sua arte se conduzisse num tom mais ou menos independente. Alegoria torna-se condição *sine qua non* para que seja possível a movimentação das personagens no universo surreal em que elas se criam. Não se trata apenas de situações fantásticas, absurdas, metafísicas – em algum momento aparecerá uma delas. É muito mais que isso. É uma forma de compor, um estilo de criar. Um gênero discursivo, que não está descrito pelos gêneros literários clássicos, e não obedece aos modernos, vai muito além dessas superfícies.

### 3. A VOZ DE *AVARMAS* E OUTRAS VOZES: INTERTEXTUALIDADE

A ambição surrealista desautomatiza a linguagem e, conseqüentemente, o homem. Nessa descricalização, surge, como conseqüência, a percepção e a interpretação do insólito, numa dragagem sutil da consciência crítica do leitor (Laboissière, 1989).

A metáfora e a alegoria são os recursos mais presentes na estrutura surreal que Miguel Jorge estabelece em sua escrita de modo geral. É como se ele adotasse uma voz – responsável pela originalidade do seu estilo – perseverante, conduzindo suas obras, criando um universo que evolui de modo mais ou menos independente. São mecanismos do discurso que possibilitam a movimentação das personagens nesse mundo paralelo, surreal em que elas são geradas. Também, como já foi mencionado neste trabalho, não se trata apenas de situações fantásticas, absurdas, metafísicas. É muito mais que isso. É forma de compor, estilo de criar. Um gênero discursivo, que não está descrito pelos gêneros literários clássicos, e não se filia propositalmente aos modernos, vai além das definições usuais que são conhecidas e já cristalizadas pelo tempo. Por isso, essas questões direcionaram a pesquisa para a observação do discurso e do registro literário do autor.

Orientando-se por Bakhtin, foi possível observar, nos textos de Miguel Jorge, as marcas de uma linguagem polifônica, semelhantes às marcas que Bakhtin aponta na poética de Dostoiévski:

Nos romances costumam aparecer discussões perfeitamente acabadas e resumidas do ponto de vista do autor (isso, evidentemente, quando aparecem discussões). Em Dostoiévski há estenogramas de uma discussão inacabada, inacabável. Contudo, todo romance, geralmente, é pleno de tonalidades dialógicas (nem sempre com as personagens, é claro). Depois de Dostoiévski, a polifonia cresce soberanamente em toda a literatura universal (BAKHTIN, 2003, p. 318).

Podem-se perceber, sobre as obras analisadas, as características de uma discussão inacabada, inacabável, porque as ações das personagens estão sempre em processo. Mesmo quando o leitor fecha o livro, encerra a leitura da narrativa, os acontecimentos não estão resolvidos, as personagens não encontram o porto seguro ou o fim da estrada. São peregrinos de uma caminhada infinita. Esta sensação se acentua nos contos. Por serem episódicos, dão ao leitor a sensação de um acontecimento em andamento; as personagens ficam suspensas num mundo que não se resolve, em atitudes inacabáveis.



Em relação ao homem, ao amor, à compaixão, ao enternecimento e quaisquer outras emoções, sempre são dialógicas nesse ou naquele grau. Na configuração dialógica (respectivamente na configuração do sujeito das suas personagens) Dostoievski ultrapassa certo limite, mas a sua configuração dialógica assume uma qualidade nova (superior). A configuração do objeto da imagem do homem não é mera materialidade. Pode-se amá-lo, ter compaixão dele, etc. e, o mais importante, pode-se (e deve-se) entendê-lo. Na literatura de ficção (como na arte em geral), há reflexo de subjetividade até nas coisas mortas (correlacionadas com o homem) (BAKHTIN, 2003, p. 318).

As personagens criadas, elaboradas e tecidas por Miguel Jorge são exemplos de estenogramas que possibilitam a relação da ficção com a realidade porque “O estenograma do pensamento humano é sempre o estenograma de um diálogo de tipo especial: a complexa interdependência que se estabelece entre o texto e o leitor.” (Souza, 2005). Assim também são os fragmentos retratados para criar o homem na sua ficção; não são apenas concretizações da idéia de homem, mas atitudes de todos os humanos que, num grau maior ou menor, retratam o pensamento coletivo, o homem social. Por isso, assim como na obra de Dostoievski, aqui também, o mais importante é entender – compreender mesmo – as relações que se estabelecem entre criador, criatura e leitor.

Além do texto de Miguel Jorge, outros textos serão analisados, para observar alguns aspectos dos discursos produzidos nas obras que compõem o quarteto *Vozes do Golpe* (2004), escritas propositalmente – porque foram encomendadas para relembrar a data de 40 anos da revolução de 1964 e em comemoração a 20 anos do restabelecimento das eleições diretas – comentando os acontecimentos que envolveram o golpe militar de 1964 no Brasil. São dois contos e dois depoimentos, em forma de memória, de escritores já consagrados pela crítica: “A mancha”, de Luís Fernando Veríssimo e “Mãe judia, 1964” de Moacyr Scliar; “A revolução dos caranguejos”, de Carlos Heitor Cony e “Um voluntário da pátria”, de Zuenir Ventura. As observações serão principalmente sobre a cronotopia dos textos, que podem revelar suas intenções, as reações e conseqüências dos registros.

Observando os sujeitos dos discursos e os leitores com quem dialogam, é possível compreender as vozes que se manifestam e se escondem. Esta intertextualização tem também a intenção de perceber se nas obras recentes, escritas agora no início do século XXI, os autores se utilizam do recurso de apagamento do sujeito, ou ao contrário, esses sujeitos textuais estão evidentes e podem ser identificados no texto.

### 3.1 - DIALOGISMO E POLIFONIA – CONCEITOS-CHAVE

Para que se possa prosseguir na discussão é preciso que se esclareçam os conceitos de dialogismo e polifonia, termos cunhados por Bakhtin, e torna-se necessário explicitar a forma como serão empregados neste estudo. Bakhtin define dialogismo como sendo: “[...] a realidade fundamental da língua; o princípio constitutivo da linguagem, e a condição de sentido do discurso” (Bakhtin, 1997a, p. 123) que interliga as manifestações comunicativas numa grande corrente.

Na visão de Bakhtin (1997b, p.316): “Concebe o dialogismo como o princípio constitutivo da linguagem e a condição do sentido do discurso” e acrescenta que o “[...] dialogismo decorre da interação verbal que se estabelece entre o enunciador e o enunciatário no espaço do texto.” (Barros, 2003, p.02)

Na visão de Bakhtin, a polifonia é: “[...] um princípio de estruturação em que as idéias, os pensamentos, as palavras configuram um conjunto que se instaura através de várias vozes, ecoando cada uma de maneira diferente.” (Bakhtin, 1997b, p. 316)

E para Freda Indursky (2000, p. 69): “abordar a obra de Bakhtin é [...] de imediato pensar na noção de dialogia” que está diretamente ligada a outras noções interdependentes como: “[...] fala de outrem, vozes diferentes, vozes dos outros, discurso do outro, ressonâncias dialógicas, multiplicidade de vozes, polifonia, interação verbal” (Indursky, 2000, p.70) que se manifestam na estrutura do texto, mas revelam um sentido que vai além dela.

Qualquer enunciação, por mais significativa e completa que seja, constitui apenas uma fração de uma corrente de comunicação verbal ininterrupta (concernente à vida cotidiana, à literatura, ao conhecimento à política, etc.). Mas essa comunicação verbal ininterrupta constitui, por sua vez, apenas um momento na evolução contínua, em todas as direções, de um grupo social determinado (INDURSKY, 2000, p.123).

Fica evidente por esses conceitos que o texto, estudado na visão bakhtiniana, deve ser analisado no seu todo e a interpretação das suas idéias não pode se restringir unicamente ao que se registra, ao enunciado, porque: “O enunciado está repleto de ecos e de lembranças de outros enunciados, aos quais está vinculado... o enunciado deve ser considerado acima de tudo como uma resposta a enunciados anteriores.” (Bakhtin, 1997b, p. 316). Sendo, portanto, elo de uma grande corrente que é a linguagem, só se pode conceber a idéia de texto como parte de um grande universo de individualidades, que dialogam entre si, criando uma coletividade, em que o conceito de sujeito se desloca, perde o papel central do diálogo e é:

“[...] substituído por diferentes vozes sociais que fazem dele um sujeito histórico e ideológico” (Barros, 2003, p.03).

Alguns estudiosos de Bakhtin afirmam que o seu conceito de dialogismo e de polifonia se confunde, se completa e pode expressar a mesma coisa. Outros, como, por exemplo, Diana Luz Pessoa de Barros (2003), se filiam à idéia de dois conceitos diversos. Neste trabalho, será observada a linha de pensamento bakhtiniana sob a ótica desta autora, por isso será feita a distinção de dialogismo e de polifonia. Mesmo porque para a análise das obras aqui discutidas será um ponto muito importante de diferenciação.

Emprega-se o termo polifonia para caracterizar um certo tipo de texto, aquele em que se deixam entrever muitas vozes, por oposição aos textos monofônicos, que escondem os diálogos que os constituem. Reserva-se o termo dialogismo para o princípio constitutivo da linguagem (BARROS, 2003, p. 06).

Como ponto de esclarecimento a autora explica:

Em outras palavras, o diálogo é condição da linguagem e do discurso, mas há textos polifônicos e monofônicos, segundo as estratégias discursivas acionadas. No primeiro caso, o dos textos polifônicos, as vozes se mostram, no segundo, o dos monofônicos, elas se ocultam sob a aparência de uma única voz. Monofonia e polifonia de um discurso são, dessa forma, efeitos de sentido decorrentes de procedimentos discursivos que se utilizam em textos por definição dialógicos (BARROS, 2003, p. 06).

Significa que monofonia e polifonia não são gêneros textuais, mas estratégias discursivas empregadas pelo escritor para imprimir ao texto os sentidos que deseja. Essas estratégias servem para direcionar as intencionalidades do discurso. Especialmente se o que se quer dizer precisa parecer uma verdade única. Nesse caso, é importante que a mensagem seja monofônica; o que lhe dará maior credibilidade.

### 3.1.1 Discurso autoritário X discurso poético

Um dos exemplos bem claros de monofonia são os discursos proferidos pela máquina governamental, especialmente em regimes ditatoriais. Dadas as circunstâncias políticas do Brasil nas décadas de 1960 e 1970, o regime de ditadura militar, construiu-se um discurso unívoco, monofônico em que se pregava a importância de que a ordem fosse

estabelecida e as leis constitucionais fossem rigorosamente cumpridas para o bem comum; qualquer reação contrária deveria ser punida severamente, para que a ameaça do comunismo não se concretizasse. Um fragmento de discurso de Castelo Branco (Barros, 2003) pode mostrar o jogo de palavras e significados, utilizado por este presidente ao assumir o governo após o golpe, empregando os mesmos vocábulos da democracia e da liberdade como armadilhas de ardis intencionais que mantinham sob controle a população:

[...] aqueles que desejam o desenvolvimento econômico, na moldura de uma sociedade democrática, pregando a cooperação entre as classes e não a luta de classes, e abertos à cooperação internacional para evitar a repressão ao consumidor, são chamados de “reacionários” e “entreguistas”, e os que almejam implantar o totalitarismo de esquerda, muito menos benéfico à grande massa trabalhadora do que à oligarquia burocrática do partido, se intitulam “as forças populares de vanguarda”, quando não pretendem, com trágica ironia, ser paladinos da “democracia popular”. Alguns empresários que exploram o nacionalismo para proteger sua ineficiência e preservar posições de monopólio, não hesitando para isso em apoiar e financiar a esquerda subversiva, passam a ser membros da “burguesia nacional progressista”, enquanto outros preocupados em observar recursos e tecnologia externa, para reforçar nossa poupança e acelerar o desenvolvimento econômico, são acusados de “alienados” e “antinacionais”. A agressão e a infiltração para acorrentar os indivíduos e as nações a serviço da causa comunista, passam a ser descritos como a “guerra da libertação nacional” enquanto os países que preferem resistir a essa subjugação, para decidirem o seu próprio destino, estão arrolados como “vassalos do imperialismo ocidental” [...] Pois, meus caros amigos, não basta combater a subversão institucional e a corrupção moral, é necessário, também combater a corrupção semântica, que distorce a realidade dos fatos e procura nos impedir a visão objetiva e racional de nossos deveres e de nossas responsabilidades (BRANCO, *apud* BARROS, 2003, p.34).

É possível perceber nesse trecho o discurso governamental com uma fala unívoca, monofônica, endossada pelo sistema, em que a máquina do governo se coloca como o benfeitor; tudo que for contrário a isso não tem lugar no país. As falas opostas são combatidas com argumentação sólida que refuta os discursos nacionalistas, democráticos, de idéias libertárias tratando-os como “corrupção semântica”. Dessa forma um discurso monológico vai minando a fala coletiva e impondo uma única forma de ver o sucesso da sociedade: colocando-se nas mãos desse governo amigo que combate a “agressão e a infiltração para acorrentar os indivíduos e as nações a serviço da causa comunista” e salva a sociedade de tal ameaça. É o discurso oficial, endossado pelos poderes Legislativo e Judiciário, que não admite contestação, o discurso autoritário:

[...] discurso autoritário, aquele em que se abafam as vozes dos percursos em conflito, em que se perde ambigüidade das múltiplas posições, em que o discurso se cristaliza e se faz discurso da verdade única, absoluta, incontestável. [...] A censura nos regimes militares autoritários, a proibição de fala ao filho ou empregado

“respondão” são, entre outros, meios de impedir que, pela intertextualidade externa, se retome o diálogo internamente perdido (BARROS, 2003, p. 06).

Nesse caso, a escolha de vocabulário é feita de tal forma que o povo, sem conhecimento da real situação, é levado a acreditar que é o certo. Na visão de Bakhtin, é o uso de temas com significações tendenciosas, é o jogo de palavras para manipulação da massa:

O tema é um sistema de signos dinâmico e complexo, que procura adaptar-se adequadamente às condições de um dado momento da evolução. O tema é uma reação da consciência em *dever* ao ser em *dever*. A significação é um aparato técnico para a realização do tema (BAKHTIN, 1997a, p.129).

Na condução do discurso, adequando as palavras e significados a uma visão de salvadores da pátria, os militares assumem e consolidam o poder. Entretanto, as alas mais esclarecidas da sociedade, contrárias ao regime ditatorial e favoráveis ao direito à democracia e à liberdade, não se conformam, mas não podem lutar abertamente sem que com isso confrontem forças armadas. O confronto direto não é inteligente uma vez que, justamente pela distorção das palavras, das falas, a máquina do governo pode julgar e considerar subversivo qualquer manifestante que seja contra o que está estabelecido. Então, é no discurso poético/literário, “aparato técnico para realização do tema”, que se encontra a possibilidade de resistência eficiente. Eficiente porque silenciosa, camuflada, invisível.

Como se sabe, houve resistência efetiva de estudantes, professores, jornalistas, artistas, profissionais liberais, autoridades civis e eclesiásticas, de várias facções da sociedade brasileira nessa época de confrontos ideológicos. Resistência que foi combatida com prisões, exílios, torturas. Por isso mesmo, a eficiência da palavra-arte. As produções eram vigiadas pela censura e uma forma de burlá-la seriam os recursos estilísticos que a palavra pode ter. Aqui se faz imprescindível o discurso poético.

Discurso poético, por sua vez, é aquele que instala internamente, graças a uma série de mecanismos, o diálogo intertextual, a complexidade e as contradições dos conflitos sociais. Observa-se que se considera poético qualquer discurso – poesia, pintura, dança e outros – que apresentam as características polifônicas mencionadas (BARROS, 2003, p. 06).

Nesse diálogo intertextual, com recursos polifônicos, muitos escritores, entre eles Miguel Jorge, puderam registrar o inconformismo pelo desrespeito aos direitos básicos de liberdade e de expressão do pensamento. Utilizar o recurso de várias vozes que se manifestam no texto, como se fossem vários sujeitos de um mesmo discurso, é uma forma de confundir

para dissimular as verdadeiras intenções do texto. Se as vozes manifestas saem de vários lugares – o oprimido, o opressor, o injustiçado e o que pratica a injustiça – fica difícil um julgamento mais radical do que está escrito. O entrecruzamento das vozes pode eximir o escritor de posicionamentos radicais sem que, contudo, ele deixe de expor seu pensamento e incomodar o sistema.

### 3.2 AS VOZES DE AVARMAS

Estreando na literatura com *Antes do túnel*, (1967) em pleno regime militar, Miguel Jorge desde a primeira obra, usa a palavra como recurso, arma e instrumento. É com ela e as ferramentas da ficção: realismo fantástico, alegorias, monólogos interiores, fluxos de consciência, que o autor constrói o texto polifônico das suas obras e se posiciona como cidadão comprometido com a história do seu povo. Como a obra *Avarmas*, conforme Gilberto Mendonça Teles:

[...] neste livro as vacilações cedem lugar a uma bem pensada construção de linguagem, e a consciência da linguagem como jogo assume a sua plena manifestação. Isto é, sobre a continuidade da sua obra paira atualmente a consciência da descontinuidade (TELES, *apud* JORGE, 1980 p. 12).

Várias vozes aí se manifestam de lugares diferentes, dialogam com textos conhecidos e cristalizados na literatura ocidental, num contexto nebuloso, simbólico, controverso, de personagens desajustadas, desequilibradas, às vezes surreais. A criação de um universo assim, de delírio, em certos casos onírico, retira da obra o vínculo com a realidade, sem, contudo – isso pode parecer paradoxal –, tirar-lhe a verossimilhança. As ações se realizam num universo real, mas ao mesmo tempo paralelo à realidade, com personagens muito semelhantes ao ser humano comum que trabalha, procura ganhar o sustento e têm problemas banais como os de qualquer pessoa.

Na obra de Miguel Jorge, o conflito narrativo obedece a uma contingência, a tentativa de compreensão, por parte do sujeito, do mundo do qual faz parte. Desse modo, pode-se identificar em suas narrativas a reincidência de valores inerentes ao homem e perdidos frente ao progresso ou às circunstâncias em que os fatos acontecem, ou às organizações sociais de poder. O tom de fábula não é acidental: de fato, há um fundo moral,

uma defesa destes valores que precisam ser mantidos pelo homem, cuja resistência frente à opressão é a única alternativa válida. É necessário resistir. Essa atitude narrativa pode caracterizar o narrador crítico. Todos os acontecimentos são julgados e discriminados, quando não, condenados pela voz narrativa. Se não é explícita, essa atitude frente ao mundo é conduzida por uma empatia de que o leitor se torna cúmplice.

### 3.2.1 Prisões e aprisionamentos – intertextualidades

O livro *Avarmas* compõe-se de 13 contos divididos em duas formas de apresentação, que neste trabalho, por uma questão de interpretação temática e para facilitar a discussão, serão denominadas de *prisões* e *aprisionamentos*<sup>1</sup>. Nesse sentido, os contos que refletem condições de aprisionamento serão mais voltados para a exposição das tragédias pessoais, com características mais psicológicas; e os que tratam da prisão das personagens aos cárceres criados pelas relações sociais, refletem as injustiças praticadas pela situação histórico-social da época em que foram escritos. *Prisões*: “Décima quarta estação”; “Véspera de pânico”; “O guardador de automóveis”; “Putein”; “Numa gota d’água”; “Branco sobre branco” e “Avarmas”. *Aprisionamentos*: “Guerra no tabuleiro”; “Etecétera e tal”; “Jogo de argolas”; “A vendedora de selos”; “Gérson, Gérson” e “Macro micro”.

#### 3.2.1.1 As prisões

A intertextualidade com textos bíblicos é uma forma recorrente de escrever desse autor. Muitas vezes, ao intertextualizar situações de outras obras, Miguel Jorge se vale da paródia como recurso principal, como uma forma de discutir questões sérias, utilizando textos sérios como base para uma crítica irônica; sem, contudo, ser satírica:

---

<sup>1</sup> Para facilitar a análise e distinguir o tratamento das formas de “encurrallamento” em que se encontram as personagens da obra *Avarmas* será denominada *prisão* (cf. *Ferreira, 1986, p. 1392*: 1 - ato ou efeito de prender, captura [...] 6 – dificuldade nos movimentos e/ou atos naturais.) a condição do homem que perde a sua liberdade por interferências externas; e *aprisionamento* (cf. *Ferreira, 1986, p.149*: ato ou efeito de aprisionar, fazer prisioneiro, emprisonar) a condição o homem que se torna vítima de seus próprios complexos, mazelas ou que se torna vítima de preconceito e por isso se fecha no aprisionamento de si mesmo.

Nada existe em paródia que necessite da inclusão de um conceito de ridículo, como existe, por exemplo, na piada ou na *burla*, do burlesco. A paródia é, pois, na sua irônica “transcontextualização” e inversão, repetição com diferença. Está implícita uma distanciação crítica entre o texto em fundo a ser parodiado e a nova obra que incorpora; distância geralmente assinalada pela ironia. Mas esta ironia tanto pode ser apenas bem humorada, como pode ser depreciativa; tanto pode ser criticamente construtiva, como pode ser destrutiva. O prazer da ironia da paródia não provém do humor em particular, mas do grau de empenhamento do leitor no “vaivém” intertextual (HUTCHEON, 1985, p. 48).

“Décima quarta estação”, por exemplo, traz, claramente, a simulação da *via crucis* de Jesus; seu texto, na forma como está construído, revela uma ironia velada no diálogo de um dos narradores com o réu. A ironia aparece também nos monólogos do narrador personagem. Ao invés de treze são catorze as estações do sofrimento da personagem, que se dá a conhecer por meio de narração autodiegética, nas estações ímpares: “Eu não quero saber de outra coisa a não ser deste momento, desta paz interior ou dessa revolta que vem e me foge e nem ao menos consigo segurá-la por muito tempo [...]” (Jorge, 1980, p. 19) e se deixa conhecer por um narrador homodiegético, nas estações pares, que estabelece um diálogo com o réu, como se estivessem entabulando uma conversa durante o trajeto para o calvário: “Sabes que o aparato marcial movimenta-se. O povo. As vozes. Alguém dava fortes batidas em todas as portas e todas elas colhiam o ódio, a injustiça, a infâmia.” (Jorge, 1980, p. 20).

Entretanto, algumas frases, colocadas como que descuidadamente no texto, trazem o leitor a uma realidade contemporânea e revelam indícios de denúncias, para situações presentes. Há, por exemplo, objetos que só foram inventados no século XX “[...] e eu tinha uma caneta na mão e algumas palavras na mente [...]” (Jorge, 1980, p. 26), colocados como artefatos comuns na mão da personagem que percorre a *via crucis*, isso remete o leitor à figura de Jesus, mas ao mesmo tempo evoca outras vítimas de sofrimentos do presente; a aproximação e o distanciamento entre o texto base e as intenções do texto que está sendo construído se dão pelo grau de empenhamento do leitor no “vaivém” intertextual::

[...] e eu tinha uma caneta na mão e algumas palavras na mente que poderiam servir de acalanto naquele momento, e poderia gravá-las naquela parede vincada de musgo e estrias verdes de pequenos bichos e podia-se ver agora uma lesma que subia lentamente seu caminhar e eu também num lento caminhar que ainda é meu *tenho a parede e a caneta e as palavras* e a agonia e escrevo sem vacilar sem tremer sem pensar nos homens que rondam o cárcere e pedem meu corpo (JORGE, 1980, p. 26) (grifos meus).

Mesmo quando o discurso assume a forma do ritual já conhecido da crucificação, há uma aproximação do texto com o leitor crítico de hoje, evidenciando ao mesmo tempo a



condição do Cristo homem e do Cristo divino, com a carga de endeuamento que recebeu ao longo de dois mil anos de culto.

[...] e vejo que a agonia se inicia e as mulheres que ficaram em casa *em preto e em rezas iniciaram um cantar de ladainha* eu gostaria de dialogar com elas [...] *ou mesmo ver o meu retrato que uma delas certamente estará a olhar* [...]

Sei do início do fim que começa a surgir dentro dos meus pés cansados alcançando nervos e músculos e artérias chegando até a cabeça sei que os gritos diminuíram e que a fúria já não é tão fúria assim que eles cansados começam a pedir silêncio ou talvez seja o respeito pela *minha memória* [...] (JORGE, 1980, p. 21/25) (grifos meus).

É um recurso que torna a intertextualização mais viva, mais interessante. Por se tratar de textos bíblicos, o trabalho de atualização das informações suaviza a sacralidade, tira um pouco a aura de mistério que tais textos representam e dá maior peso às denúncias aí propostas. Nesse conto, especificamente, a personagem representa, ao mesmo tempo, o Cristo morto por seus irmãos (nós) para salvar a humanidade, mas também o Cristo vivo, simbolizado por homens e mulheres presos e injustiçados ao lutar pela liberdade e pela democracia.

“Véspera de pânico” e “Putein” são os outros dois contos desta obra que intertextualizam a bíblia. “Véspera de pânico” baseia-se no Êxodo, assemelhando-se à descrição da praga dos gafanhotos, quando Moisés, sendo um instrumento de Deus, condena o Egito a sete pragas por causa da intransigência do faraó em não deixar o povo judeu partir para a terra prometida.

Então o Senhor disse a Moisés: “estende a mão sobre o Egito, para que os gafanhotos invadam a terra e devorem toda a vegetação do país, tudo o que o granizo poupou.” Moisés estendeu a vara sobre o Egito e o Senhor fez soprar o vento oriental sobre o país durante o dia todo e a noite inteira. Já era manhã quando o vento oriental trouxe os gafanhotos. Os gafanhotos invadiram todo o Egito, pousando sobre todo o território, em tão grande quantidade como nunca havia acontecido antes, nem jamais acontecerá (ÊXODO, 1982, p. 91).

No texto bíblico, por um capricho do faraó todo o povo do Egito sofreu as conseqüências. Tiveram suas plantações destruídas e as casas invadidas por insetos; tiveram suas vidas perturbadas e foram obrigados a permanecer em casa, presos. Assim também em “Véspera de pânico”, pelo capricho de um menino que tinha a mania de aprisionar grilos em gaiolas, toda a população da cidade foi castigada. Ele tinha fixação pelos bichos:

Os gritos vinham e passavam, como o sonho, onde a casa, a mãe, o pai, a irmã, existiam como coisas reais. “Venha para dentro! Larga esse bicho nojento! Vai lavar as mãos! Olha o almoço, o horário da aula, os deveres, o sol quente, a gripe que ainda não está curada, o remédio, os deveres”. Os grilos começavam a cantar. Gostaria de estar dentro deles, para ver como cantavam (JORGE, 1980, p. 29).

A alegoria do texto cabe bem à situação de descontrole do poder. No caso do texto bíblico, pelo abuso de poder do faraó, que foi desobedecido num capricho, o povo egípcio sofreu. E a situação tornou-se insustentável, saindo do controle do faraó. No caso de “Véspera de pânico”, Miguel Jorge utiliza a figura de um menino, portanto, de uma criança, que não tem maturidade suficiente para tomar decisões sérias, e coloca-a como instrumento de uma situação que também sai do seu controle, em detrimento de um poder maior, e provoca um desastre.

Percebe-se, perfeitamente, o nervosismo da população. [...] Ouve-se a todo momento o estalar de insetos sendo pisados por pés ou pelas rodas dos poucos automóveis que transitam pela cidade. O padre faz sua advertência na igreja: “Os pecadores receberão castigos terríveis”. Os grilos continuam cantando dia e noite. Preferem os lugares de maior claridade. Fogem do sol forte para não morrerem (JORGE, 1980, p.31).

A aproximação com o que estava acontecendo no país é concebível, porque por uma atitude do Presidente da República em 1964, o governo do país teve que se apoiar nas forças armadas, principalmente nas do exército, para manter o domínio do povo. Domínio que se estendeu por vinte anos. Assim como os grilos se multiplicam pelas cidades e tornam os cidadãos prisioneiros, proibindo a liberdade de expressão, dificultando o direito de ir e vir, amedrontando de muitas formas, de tal modo que falar era perigoso, qualquer fala poderia resultar em “castigos terríveis”, também os soldados do exército se multiplicaram pelas ruas, por todos os lugares; mantêm a ordem pela força e pelo encarceramento dos que não obedeciam, ameaçando com a prisão, a tortura e até a morte. Com a praga, os grilos – semelhante aos soldados – tornaram-se carcereiros que inviabilizavam a normalidade da vida dos cidadãos.

Utilizando a praga dos grilos, que imediatamente remete aos gafanhotos do Êxodo, Miguel Jorge faz essa aproximação pela alegoria e leva o leitor a sentir a opressão, os desmandos da situação imposta, sem, contudo, atacar abertamente as forças dominadoras. O que revela seu comprometimento e mais ainda sua criatividade. É importante evidenciar a força da intertextualização, que reveste a situação de sacralidade e importância. O título do conto é “Véspera de pânico”, isto é, à espera de um desastre, porque na verdade a invasão dos

grilos foi gradativa, e parecia ser a véspera do pior, é uma situação que se prolonga, indefinidamente, mas não tem um objetivo concreto, porque concreto será o que se pode resultar dela. Assim acontece na Bíblia, “... o Senhor fez soprar o vento oriental sobre o país durante o dia todo e a noite inteira. Já era manhã quando o vento oriental trouxe os gafanhotos.” há uma tragédia anunciada, a véspera foi de ventania e os gafanhotos só atacaram pela manhã. Mas eles não eram a tragédia final, como todo conhecedor do texto bíblico sabe, a tragédia para o faraó foi a tentativa de travessia do mar Vermelho em que os hebreus conseguem e os egípcios morrem afogados.

Tal qual os gafanhotos no Egito, os grilos poderiam agir como anunciadores do pânico final, por isso amedrontavam tanto os habitantes da pequena cidade que invadiram. Há nas duas situações uma aproximação quase inconsciente. E como o leitor já conhece o que aconteceu na Bíblia, fica esperando pelo pior, ao ler o texto de Miguel Jorge. Sabe que mesmo que não apareça escrito no texto, o que sobrevirá não será coisa boa. O que lembra a situação política do país nesse período. Um medo coletivo e às vezes indefinido paira sobre todos.

O outro conto que remete o leitor à Bíblia, como já foi dito, é “Putein”, cujo texto faz uma clara alusão à Santa Ceia, ou última ceia de Cristo com os apóstolos. No evangelho de Lucas, registra-se a descrição da ceia assim:

Chegou, pois, o dia dos Ázimos, em que se devia imolar o cordeiro pascal. Jesus enviou Pedro e João, dizendo-lhes: “ide preparar-nos a páscoa para comermos.” Eles perguntaram-lhe: “onde queres que a preparemos?” Respondeu-lhes: “entrando na cidade, virá ao vosso encontro um homem com um cântaro de água. Segui-o até a casa em que entrar e dizei ao dono da casa: ‘o Mestre te manda perguntar: onde está a sala em que comerei a Páscoa com os discípulos?’ Ele vos mostrará uma grande sala mobiliada, no andar de cima. Fazei ali os preparativos.” Foram, pois, e acharam como lhes dissera e prepararam a Páscoa (LUCAS, 1982 p. 1266).

Nesse fragmento, estão descritas as providências tomadas por Jesus e pelos apóstolos para a realização da Páscoa, o que seria para eles a última ceia em comum. Embora fossem andarilhos – Jesus, de acordo com os evangelhos, fez a sua pregação indo a vários lugares, não mandou erguer templos; pregava ao relento, deslocando-se sempre –, no dia da Páscoa, dada a importância do acontecimento aos hebreus, procuraram uma casa, onde pudessem celebrar a memória da libertação do povo hebreu do Egito e o compromisso de fidelidade a Deus. É uma noite simbólica. Já o era antes e se reveste de importância maior a partir desta última ceia dos apóstolos com Jesus, porque passa a simbolizar o novo compromisso dos cristãos, agora com Jesus transformando-se no “cordeiro pascal” elo que une o homem a Deus.

De acordo com os evangelhos a ceia se realizou entre treze pessoas, Jesus e seus doze apóstolos: “Chegando a tarde, dirigiu-se para lá com os Doze. Enquanto comiam sentados à mesa, disse Jesus: ‘em verdade vos digo, um de vós, que come comigo, há de me entregar.’” (Marcos, 1982, p.1230). Nesse caso, necessariamente, havia na mesa treze lugares ocupados. Embora o texto de Miguel Jorge registre muitas coincidências com o bíblico, curiosamente, são doze os lugares preparados por Putein, ao organizar a ceia:

Os outros olhavam parecendo animais diante do espelho. Madalena estendera uma toalha na relva com a ajuda do Pai Pirá. (Alguma boa intenção? Não, não acredito.) Putein ordenava fazendo exame minucioso dos seus páreas: doze pratos e doze talheres. Doze facas e doze garfos. Que riqueza, nunca vi tanta coisa bonita! [...] os olhos de Putein verificavam. Uma sombra rodeada de outras sombras: doze copos e doze pães. [...] Pão e vinho no centro. E peixe (JORGE, 1980, p. 62-63).

Ao contrário da ceia descrita na Bíblia, esta é um piquenique, com toalha na relva, ao ar livre. Mas coincidindo com os objetivos da Santa Ceia, esta também, apesar da idéia de piquenique, tem características de evento importante. Os mendigos aguardam na expectativa “... parecendo animais diante do espelho” enquanto Putein ordena que sejam colocados pratos, talheres e a comida ao centro da toalha, simulando uma mesa. Se são mendigos, certamente não estão acostumados a comer em ambiente específico, como sala de jantar, com talheres. Se vivem nas ruas, devem alimentar-se nas ruas, com o que ganham de esmola. Ainda que o banquete se realize na rua, os detalhes de como o alimento será servido indicam formalidade, obrigando os mendigos a se comportarem de forma diferente da que estão acostumados.

Mesmo que Putein pareça ser um líder, obedecido e respeitado, não se eleva diante dos amigos, nem faz distinção. Iguala-se a eles ao distribuir os pratos e talheres na mesa – na verdade ele é um dos doze – embora trate a todos como convidados e seja ele quem distribua os lugares aonde irão se sentar: “Madalena [...] sente-se ali, senhora, à esquerda de mim.” (Jorge, 1980, p. 63). Apenas dois nomes coincidem com os nomes dos apóstolos de Jesus: Pedro e Scariotes. Os outros, a não ser o de Madalena e o de Salviano, parecem apelidos carinhosos ou pejorativos, que não revelam a origem, talvez a condição: Candinha, Nanico, Miguelim, Pai Pirá, Zarolho, Maçarico e Rico.

Mas a distinção existe, e fica esclarecida ao leitor na seguinte passagem:

Putein, tendo cumprido metade de suas obrigações, falou: Meu pai, que também foi rei dos mendigos, e que deve estar nos vendo e abençoando do céu, costumava dizer que uma boa comida é uma boa razão para se viver. *Os outros homens ousaram espalhar outras idéias mais atrevidas.* Mas, para a nossa raça, esta noite é feita de apetites e terra. [...] Os demais inquietavam-se. [...] Putein ria [...] sirvam-se.

Sirvam-se. A festa é nossa. A comida é tida para vocês (JORGE, 1980, p. 64) (grifos meus).

É como se ele soubesse mais que seus companheiros. É como se quisesse dar a eles um presente. E, da mesma forma que Jesus fez na Santa Ceia, parecia estar preparando-os para o que poderia acontecer em seguida. Putein parecia compreender a situação dos mendigos e temia por eles, por isso queria compensá-los de alguma forma, se não lhes dando “... uma boa razão para viver...” pelo menos lhes saciando os apetites básicos como a fome do corpo. Aqui também Miguel Jorge deixa o seu registro de denúncia de situações injustas, quando coloca a frase dita pelo narrador: “Os outros homens ousaram espalhar outras idéias mais atrevidas”. Mesmo não esclarecendo quem são os outros homens, ou talvez por isso mesmo, deixa no ar a idéia de perseguição a pessoas que defenderam outras causas, com certeza, filosóficas ou sociais, já que espalharam idéias mais atrevidas. A alusão velada à proibição do livre pensar remete o leitor imediatamente à situação cronotópica em que se encontra. Ou à situação em que o escritor se encontrava quando produziu a obra. E é dessa forma que a palavra se coloca como recurso, arma e instrumento.

“O guardador de automóveis”; “Numa gota d’água”; “Branco sobre branco” e “Avarmas” são os outros contos da série aqui denominada prisão. Nesses, a intertextualidade se faz com elementos da realidade circundante vivida pelo escritor. São episódios calcados em acontecimentos cotidianos, em que o leitor se vê igualado à personagem (ou personagens), fazendo parte do mesmo universo que ela, sujeito às mesmas situações e preso às mesmas dificuldades. “O guardador de automóveis”, por exemplo, é a história de Vicente, um nordestino, ex-motorista de empresário em Goiânia, que resolve ir para São Paulo tentar a sorte. Deixa a namorada, Maria Augusta, cozinheira da mesma casa onde era motorista, e promete buscá-la quando conseguisse se estabilizar. O leitor, assim como a namorada de Vicente, toma conhecimento do que lhe acontece por meio das cartas que ele envia e pelos fragmentos dos jornais que Maria Augusta lê na casa dos patrões.

O episódio narrado, na verdade, é a prisão, a tortura e, quem sabe, o desaparecimento (morte) de Vicente, acusado pela polícia de vadiagem. O ano do acontecimento é 1972. É impossível ler o texto sem evocar os acontecimentos sócio-políticos do período. Como é um episódio que trata mais efetivamente de situações semelhantes à realidade vivida pelo povo brasileiro, especialmente de classes populares, que são mais fáceis de serem manipuladas pelo poder, Miguel Jorge recorre à narrativa epistolar. Sendo contado pelas personagens, por meio de cartas particulares, tem-se a idéia de que os fatos narrados são

íntimos, por isso o texto não foi escrito para ser exposto; qualquer fala comprometedora assume o caráter de diário, não podendo ser usado em favor ou contra a personagem.

Os fatos têm duração de poucos dias, de 30 de maio a 17 de julho de 1972. O que mostra a truculência da polícia; Vicente foi preso por vadiagem, mesmo alegando que era guardador de automóveis, foi espancado e levado pela polícia:

Vicente, meu amor, ontem li no jornal de São Paulo que você está sendo maltratado injustamente. Nem pude acreditar. Nem pude chorar, tanto a amargura. E eu estou longe [...] Olha, Gusta, quero que você se preocupe não. Já melhorei dos pontapés que eles me deram na barriga e pelo corpo todo, é que eles pensaram que eu fosse ladrão, e eu sou mesmo é um guardador de carros, aqui na praça D. José Gaspar. Mas os soldados continuam pensando que eu sou um vadio, que não tenho ocupação e acabaram correndo atrás de mim e me agarraram ali mesmo, perto da agência do jornal (JORGE, 1980, p. 55-56).

É por meio das cartas trocadas por Vicente e Maria Augusta que se percebe o andamento da situação. O tom confessional, a falsa idéia de que Vicente foi preso por engano – e isso é dito pela personagem – instaura duas verdades no texto: a verdade aparente, contada pelo prisioneiro, que só consegue apreender parte dos acontecimentos por não estar a par das reais intenções da polícia, e a verdade subentendida, aquela que subjaz à contada, que é a realidade de muitas pessoas durante o regime militar. Qualquer um, pego em atitude considerada suspeita pelos policiais, era levado para interrogatório. Como Vicente se escondeu na Agência do Jornal, que eram lugares muito visados pela censura, pode ter despertado maior suspeita: “Muita gente tentou me ajudar e eu consegui fugir para dentro da agencia do jornal. *Mas deixa isso pra lá.*” (Jorge, 1980, p. 57) (grifos meus)

“Mas deixa isso pra lá” é uma forma de a personagem não alongar o assunto com a noiva e preocupá-la mais, mas é também uma forma de o autor implícito deixar no ar a insinuação dos problemas que poderiam acontecer à agência do jornal se tomasse partido e tentasse ajudar o perseguido. Com certeza seria uma boa desculpa para fecharem mais um veículo de disseminação de idéias libertárias. Com a anuência da população que estaria presenciando o jornal tomar partido de um “criminoso”.

A perseguição aos desocupados era – e ainda é – uma prática normal das rondas policiais, visando a manter a ordem. Às vezes acontecendo mesmo de pessoas inocentes serem detidas. Foi o destino de Vicente, como noticia um jornal:

De um recorte de jornal – “Vadiagem” – “Os policiais executam rondas preventivas diariamente na jurisdição da 1ª DP, que compreende todo o centro da cidade, visando prender pungistas e vadios. Vicente de Paula Oliveira, segundo os policiais,

é ‘um vadio, pois não tem profissão’ o guardador de automóveis foi autuado em flagrante e incurso no artigo 59 do Código Penal, vadiagem, sendo removido, ontem mesmo para a Casa de Detenção, por ser reincidente nesse delito (JORGE, 1980, p. 59).

Duas questões ficam evidentes no recorte do jornal, que podem passar despercebidas se o texto não for lido atentamente: primeira questão, a notícia diz que Vicente é um vadio, não tem profissão, mas isso é colocado entre aspas seguido da expressão: “segundo a polícia”, o que exige o jornal do que está afirmando; segunda questão, a afirmação do jornal de que ele tinha trabalho, sem nenhum subterfúgio de utilizar a voz de outrem, vem logo em seguida: “o guardador de automóveis foi autuado em flagrante”. Isso soa como uma ironia do jornal que trata naturalmente de – o guardador de automóveis – a personagem e diz que foi autuado em flagrante. Flagrante de não estar trabalhando, porém como Vicente já havia mencionado, o seu trabalho é à noite. É como se o texto do jornal quisesse ridicularizar a ação dos policiais, por uma atitude descabida:

[...] estão dizendo que sou vadio porque não tenho nem registro em carteira profissional. E ainda disseram que eu fui autuado em flagrante e incurso no artigo 59 do Código Penal, por vadiagem, e querem me levar para a Casa de Detenção. [...] Tenho também o meu Ismael, o meu patrão, aquele que vai dar a bandeja de borboleta como presente de casamento. Ele tem ajudado bastante, e ele é testemunha de como trabalho a noite toda, aqui nesta garagem, vigiando esse mundaréu de carros, que até parece uma cidade deles (JORGE, 1980, p. 58).

Miguel Jorge trabalha com o recurso da despersonalização, ao escrever “um jornal” e não citar o nome de nenhum em especial; e também utiliza no texto a ingenuidade das pessoas menos favorecidas, com pouca instrução formal, para falar de outras denúncias. Como por exemplo, a relação de Vicente com o seu Ismael, que para ele era um ótimo patrão, estava ajudando muito, e até seria padrinho do casamento de Vicente e Maria Augusta. Prometera uma bandeja de borboleta como presente de casamento. Mas não assinara sua carteira de trabalho, nem foi à polícia testemunhar a favor do funcionário. O autor joga com a palavra testemunha exatamente para provocar a ira do leitor diante de tanta ingenuidade de uns e injustiça de outros: “Ele tem me ajudado bastante e ele é testemunha de como trabalho a noite toda, aqui nesta garagem [...]”, mas não foi à polícia, fazer isso, testemunhar em favor do funcionário.

Vicente, na sua ingenuidade, tomou conhecimento, a duras penas, do Código Penal, mas não conhece, por exemplo, as leis trabalhistas que poderiam ampará-lo se tivesse a carteira profissional assinada. Isso nem é cogitado pela personagem. Mas a própria ausência

desse questionamento no texto, a obscuridade proposital de Miguel Jorge, é que leva o leitor para além do texto, a ouvir outras vozes que não estão ali, mas ecoam ensurdecidamente. A escolha cuidadosa do vocabulário é que conduz o pensamento de quem lê e se revolta ao ver que, como Vicente, muitos foram e são engabelados e explorados sem condições de se defenderem.

A truculência da polícia se repete no conto “Branco sobre branco”. Dois policiais invadem a pensão onde mora um estudante de engenharia, a quem consideram suspeito, e começam a interrogar a dona da pensão enquanto mandam chamar o rapaz: “De que ventre havia sido parido. Se de Antônia ou Gerônima, se de pai José ou João. [...] A dona da casa pousava a mão no ventre cansada.” (Jorge, 1980, p. 115). Quando o rapaz aparece anunciam: “Deixe sua régua e compasso e pise o chão com seus pés descalços.” (Jorge, 1980, p. 114). com autoritarismo, sem admitir contestação.

Neste texto, um dos recursos utilizados pelo autor está no registro da narrativa. Como a personagem é um estudante de engenharia, é interessante o aproveitamento da idéia de espaço no papel, como uma construção concreta. Há um jogo que antecipa a idéia de prisão e liberdade, realizado pela colocação da palavra CHAVE, como detentora de um segredo, conhecido pela dona da pensão, mas desconhecido pelo estudante:

Entrei. Sem linhas e sem sapatos. Um segredo, nos olhos da dona da pensão, me vibra como um sussurro. Como uma chave,  
 C H A V E  
 C H A V E  
 C H A V E  
 A V E  
 Diria ela, com sua alma gorda, seus olhos de rímel, e cílios postiços. (JORGE, 1980, p. 115).

Esse jogo CHAVE/AVE, sugere prisão/liberdade. É como se a dona da pensão, prevendo catástrofes para a vida do seu hóspede, quisesse alertá-lo, libertá-lo. Se pudesse, encontrar uma forma de fazê-lo voar dali. Mas era tarde. A partir do momento em que fora intimado a comparecer sem régua e sem compasso, pisando o chão com os pés descalços, ou seja, desarmado de qualquer atributo que pudesse auxiliá-lo, o rapaz estava à mercê dos dois homens:

Mas os homens lá estavam sentados. Secos. [...] Você deixaria sua régua e compasso e pisaria o chão com os pés descalços. Família, idade, identidade, procedência, hábitos. [...] Como fugira? Para que, se habitava boa casa e boa comida e colchão de mola? Pagara preço bem alto por querer estudar longe do pai. Cumpria um círculo em torno de um círculo. Dava voltas no branco e branco e sombra e sombra, e ficaria muito tempo rondando... (JORGE, 1980, p. 116-117).



Para alcançar seus objetivos de denúncia nesse conto, Miguel Jorge faz uso efetivo da metalinguagem. Pela arte de utilizar a palavra e ocupar os espaços na folha de papel, o autor parece esquadriñar a vida do estudante de engenharia, e com ele, denunciar outras situações de abusos de poder, verificadas nos outros contos da obra. Utiliza um jogo de palavras para mostrar o perigo que é a enunciação da palavra. E o jogo é uma montagem no estilo cubista, que toma as vanguardas como recursos. Sobre a sua utilização de estéticas vanguardistas, a afirmação pode ser endossada por Laboissière de Carvalho:

A característica marcante da vanguarda é a sua mudança rápida e seu estabelecimento sempre na linha de frente de qualquer fato considerado moderno. Alcançando, a princípio, este posto de linha de frente, a vanguarda depois se dissolve no moderno. E, é por isso que afirmamos que o moderno em Miguel Jorge compõe-se de vanguardas. A narrativa do escritor deixa-se influenciar fortemente pelas vanguardas cubista e, principalmente, surrealista. Os movimentos de vanguarda é que compõem e estruturam o moderno em Miguel Jorge (LABOISSIÈRE DE CARVALHO, 2000, p. 43).

Pode-se dizer que o surrealismo perpassa toda a obra desse autor, mesmo em épocas mais modernas. O surrealismo em Miguel Jorge vai além do recurso, parece ser uma condição *sine qua non* da sua escrita. E, como afirma o fragmento acima, uma característica importante das vanguardas é a mudança rápida. Por isso, neste conto, a idéia do cubismo é mais evidente. Na estruturação dos quadros e colocação de palavras soltas no papel, como que em descompasso, numa arquitetura irregular, mas com desenho definido, o texto vai se compondo e as verdades vão aparecendo, uma clara herança do cubismo:

- Ei, que fazem estas palavras aqui? Quem as mandou? Não sei lidar com elas. Quem poderia entendê-las? Fingira ignorá-las, mas elas saltavam daqui para acolá igual um animal amestrado.

- Deve ser um quebra-cabeça. Querem que o decifre?

SATOR

AREPO

ROTAS

TSSRREEE

TRSSEE

De números eu sei. Palavras me perturbam (JORGE, 1980, p. 117).

Palavras obscuras, sem sentido, soltas, é esse o registro que o prisioneiro não consegue compreender. O trabalho do autor, ao empregar termos aparentemente irrealis, utilizando a linguagem para mostrar como a linguagem pode confundir e aprisionar, ele direciona o pensamento do leitor para a confusão mental enfrentada pelo prisioneiro no interrogatório. O recurso metalingüístico aqui funciona como progressão discursiva, mas

também como subterfúgio para que o escritor se posicione sem se expor deliberadamente. Ao descrever, por exemplo, a tortura sofrida pela personagem e a forma como foi-lhe arrancada uma confissão, o jogo de metalinguagem é tão bem elaborado que só se percebe o que o texto diz fazendo uma leitura bem atenta, levando-se em conta a sua cronotopia:

Mas as palavras exalavam estranho cheiro de comida e cigarros e saltitavam daqui para acolá, vivas como sua dor e sua fome. Quisera parti-las ao meio, mas é-me de todo impossível. Avaliava os rostos dos santos, mas recusava-me a pensar em Deus. Silenciosas, e sinistras, as palavras olhavam-no. SATOR, AREPO, ROTAS, TRSSEE. Buscando reconciliação tocou-as de sobre-leve, com cautela, juntando-as, experimentando-lhes o prazer. Dentre em breve suas mãos sangrariam e outras palavras mais terríveis formavam-se diante dos seus olhos (JORGE, 1980, p. 119).

Além da personificação das palavras, como seres saltitantes, tentadores, inquiridores, à volta da personagem, o autor usa ainda um recurso de deslocamento instantâneo do narrador. No mesmo parágrafo que se inicia com um narrador de 3ª pessoa: “[...] e saltitavam daqui para acolá, vivas como *sua* dor e *sua* fome.” (grifos meus) sem nenhum abalo, ou marca gramatical, o texto continua em 1ª pessoa, como seqüência de fala em duas conversas paralelas cujo ouvinte é o mesmo, o leitor: “Quisera parti-las ao meio, mas é-me de todo impossível.” (grifos meus). Esse deslocamento reforça a idéia de que há mais que uma pessoa envolvida no episódio. Como se o narrador ajudasse a personagem a se orientar, para esclarecer aos ouvintes a sua situação.

Esses recursos poderiam aparecer como um substituto do discurso mais efetivo sobre os acontecimentos de então, como por exemplo, pode ser encontrado no texto da obra publicada pela arquidiocese de São Paulo, *Brasil nunca mais* (1986). Esta sim, faz um retrato do que foram aqueles tempos. Entretanto é preciso considerar que esta foi publicada na segunda metade da década de 1980, quando a anistia já havia acontecido, mas *Avarmas* foi em 1978, quando ainda se vivia a repressão e a censura oficiais.

É indiscutível o esforço da personagem em escolher as palavras, quem sabe para evitar denúncias e delações de companheiros; mas de toda forma está sendo obrigada a falar, colocam palavras em sua boca, manipulam o seu discurso. Distorcem o que diz e transformam no que se quer entender:

A descoberta de novas palavras jogadas na sombra acrescentava mais inimigos. [...] Agora, quase não falo, obedecendo a um instinto animal de preservação. AREPO me crava na garganta, mas mesmo assim, faço montagens e desmontagens com as outras palavras na esperança de decifrar alguma coisa. [...] Certamente eles me jogarão novas palavras e eu tentarei contentá-los. De nada me servem os escrúpulos (JORGE, 1980, p. 119).

O processo de tortura empregado pelos carcereiros faz com que a personagem se entregue e fale o que querem ouvir. O jogo de palavras desconhecidas, numa espécie de anagrama AREPO (ópera, opera) pode sugerir as intenções da personagem em manter um resquício de dignidade, e as intenções dos torturadores em alcançar seus objetivos. A evocação de ópera, música alta, que requer potência na voz, pode dar ao leitor a idéia de que a vítima tem o grito preso na garganta, o grito de revolta, mas não pode emití-lo e faz conjecturas sobre como se comportar para não piorar a sua situação. Mas o anagrama pode se referir também a opera (operar, agir) indicando a operação dos torturadores. O seu modo de agir, de “trabalhar”. Como denuncia a obra já mencionada, *Brasil nunca mais* (1986):

As confissões obtidas nos órgãos da segurança não eram, evidentemente, nem livres nem espontâneas. Muitas vezes, não eram sequer verossímeis, posto que as declarações tinham que concordar com as informações anteriores que as autoridades tinham sobre o detido.

Nem se diga também que agentes policiais – cujos nomes não apareciam nos inquéritos; que não se identificavam perante os detidos; e que quase sempre usavam nomes falsos – possam ser consideradas autoridades competentes (ARQUIDIOCESE – SP, 1986, p. 182).

Sem metáforas e sem outros recursos estilísticos, a obra organizada pela arquidiocese de São Paulo relata o que foi possível coletar e registrar sobre esse período da história do Brasil, por meio de análise de documentos, arquivos de jornais, dossiês e testemunhos de pessoas que foram vítimas da ditadura militar, nos vinte anos em que ela foi o regime governamental. Comparando os dois fragmentos, o leitor, mesmo que não seja aquele implícito, escolhido pelo autor no ato da escrita, ou contemporâneo aos acontecimentos, não consegue deixar de associar as relações que se estabelecem entre eles. Assim, é possível perceber a capacidade artística de Miguel Jorge e o seu comprometimento social. Às vezes, de uma forma mais angustiante ainda, quando reduz o ser humano à condição de animal. Preso aos instintos básicos de sobrevivência na luta contra fome, frio, sede. E, principalmente, quando o reduz mais, à condição de inseto. Esta é uma idéia muito presente em: “Numa gota d’água”.

Unindo os dois últimos textos comentados – O guardador de automóveis e Branco sobre branco – com o conto “Numa gota d’água”, é possível estabelecer uma espécie de gradação descendente, regressiva, que confirma essa idéia de animalização para o aniquilamento do ser humano. Vicente, personagem de “O guardador de automóveis”, se aniquilou na medida em que perdeu a sua condição de trabalhador, noivo e com sonhos para

um futuro comum, de qualquer indivíduo pobre, mas decente e transformou-se num presidiário. Mesmo sem culpa, foi obrigado a concordar com o motivo da sua prisão.

O estudante de engenharia de “Branco sobre branco”, não tinha ainda uma profissão, não era um trabalhador com objetivos definidos, mas se preparava para isso. Entretanto teve os sonhos interrompidos antes de ter condições para realizá-los. E foi preso, aparentemente sem saber por quê. Não há nenhum registro de que fosse culpado de alguma coisa. Apenas suposições do leitor de que, como universitário, poderia fazer parte de algum grupo de protesto. Mas isso não é confirmado pelo texto. Durante o interrogatório é tratado como animal, castigado e condenado a só poder comer quando fizesse o que lhe fosse mandado.

Entretanto a degradação maior acontece à personagem de “Numa gota d’água”. Seus agressores transformam-no em espetáculo público. Objeto de exposição à curiosidade geral. A metáfora da gota d’água que aprisiona um ser pensante pode ser definida como o ponto mais radical dessa gradação regressiva e da degradação do ser. Além de evocar uma situação de desespero cuja definição se encontra no dito popular: *foi a gota d’água*, isto é, tal acontecimento foi o que avançou o limite; foi o responsável pela catástrofe. Nesse caso, a condição da personagem é o reflexo de situações anteriores. Essa idéia se confirma pela estrutura do texto. O conto se inicia com reticências, com a fala da personagem – narrador autodiegético – continuando um discurso ininterrupto, mas fragmentado ao mesmo tempo porque as frases são desconexas:

... Ou ia dizer alguma coisa? As combinações de minha origem ou de minha química. A cada passo, passo. A cada passo, penso. A cada passo, tusso. Devo crer na agonia e no ódio contra o mundo. Devo crer. Uma agonia que me chega como um fantasma e permanece como um uivo, único ruído rouco. Pouco. Fraco. Seguram-me, essa gente, pelo olho, como se me avisasse de alguma coisa. Não sei o que fazer. Devo mover-me? Sorrir? Chorar? Supor que é um pesadelo? Um caos de meus sonhos? (JORGE, 1980, p. 108).

O diálogo que parece vir de outras situações, com outras realidades, como sugerem as reticências, lembra um processo contínuo, como se o que está acontecendo à personagem fosse uma prática comum, não apenas a ela. As perguntas lançadas ao acaso, a quem quer que possa responder, parecem ser direcionadas a outros que estiveram ou estão na mesma situação: “Devo mover-me? Sorrir? Chorar?” como se a personagem dissesse: o que fazem ou fizeram em tal situação? Que comportamento caberia melhor? Como me livrar desse pânico? É possível se livrar?

“Seguram-me, essa gente, pelo olho como se me avisasse de alguma coisa” é como se a personagem estivesse sendo vigiada e todos à sua volta fossem espiões. Sente-se um inseto que, pelo tamanho minúsculo, pode ser seguido e apanhado a qualquer momento; e não entende os que a cercam, se são amigos e querem avisá-la de algum perigo ou se são inimigos a espioná-la para denunciar. Por isso está confusa: “Não sei o que fazer”.

Concedem-me naturalmente muita atenção. Os refletores se iluminam. As câmaras me apanham em close, e o homem com a armadura bucal cria um novo tipo de linguagem. Minha sobrevivência está sendo solicitada. Exigem que eu lute para viver. Sou uma formiga na jaula. Riem, aplaudem, torcem e brigam entre si. Me encontro parado num ponto onde posso respirar. Suponho estar longe. É uma estranha sensação como se permanecesse no casulo. Estranhos odores me fazem lembrar do corpo e da urina empossada. A TV apresenta um intervalo para os comerciais (JORGE, 1980, p. 110).

Os contos de *Avarmas* estão cronotopicamente inseridos num tempo/espaço em que se escreve uma página condenável da história do Brasil. Para Miguel Jorge, cidadão ativo desse tempo, é impossível não participar dos conflitos da sociedade em que vive, e convive com injustiças, proibições, repressões. Para se rebelar contra tudo isso, e conseguir ludibriar a censura, emprega recursos estilísticos que às vezes desviam a atenção do leitor por meio do obscurecimento do texto. Mas, mesmo assim, podem-se perceber semelhanças na situação descrita no fragmento acima e neste, retirado de *Brasil nunca mais* (1986)

Aulas de tortura: os presos-cobaias

O estudante Ângelo Pezzuti da Silva, 23 anos, preso em Belo Horizonte e torturado no Rio, narrou ao Conselho de Justiça Militar de Juiz de Fora, em 1970:

(...); que na PE (Polícia do Exército) da GB, verificaram, o interrogado e seus companheiros, que as torturas são uma instituição, uma vez que, o interrogado foi o instrumento de demonstrações práticas desse sistema, em uma aula de que participaram mais de 100 (cem) sargentos e cujo professor era um oficial da PE, chamado Tnt. Ayton que, nessa aula, ao tempo em que se projetavam “slides” sobre tortura, mostravam-se na prática, para a qual serviu o interrogado (ARQUIDIOCESE – SP, 1986, p. 31).

Algumas coincidências estão muito evidentes ao serem pontuadas nos dois fragmentos: “Concedem-me naturalmente muita atenção. Os refletores se iluminam. As câmaras me apanham em close...” essa situação se assemelha à situação do dito interrogado, que serve de cobaia à aula de tortura ministrada aos cem sargentos pelo tenente Ayton: “[...] o interrogado foi o instrumento de demonstrações práticas desse sistema, em uma aula de que participaram mais de 100 (cem) sargentos e cujo professor era um oficial da PE, chamado Tnt. Ayton”. Também ele, o interrogado, ficou exposto à curiosidade pública, por uma platéia

que concedia ao torturado toda a atenção, porque nele seriam aplicadas as lições. Desse modo “[...] o interrogado foi o instrumento de demonstrações práticas...” como também o estava sendo a personagem do conto.

Ambos são reduzidos à situação de animais, sem vontade própria. Perdendo o direito de ser humano, perdem os direitos que a constituição do país garante, sendo o principal deles a liberdade. Em ambos os casos, a ação dos presentes é consentida pelo público; não é um ato realizado às escondidas. A tortura é uma violência legalizada.

De abuso cometido pelos interrogadores sobre o preso, a tortura no Brasil passou, com o Regime Militar, à condição de “método científico”, incluído em currículos de formação de militares. O ensino deste método de arrancar confissões e informações não era meramente teórico. Era prático, com pessoas torturadas, servindo de cobaias neste macabro aprendizado (ARQUIDIOCESE – SP, 1986, p. 32).

Como se fosse uma paródia de tal situação, Miguel Jorge registra no conto:

Apostam ainda, quem atingirá primeiro minhas pupilas. Apontam-se os juízes, os defensores da causa, os acusadores. Andam em minha volta. Param. Medem as distâncias. Soltam palavrões. [...] Aos poucos vão se mostrando entediados e o negro já não vende mais ingressos. [...] Minha língua está toda preta, ela que antes fora mel (JORGE, 1980, p. 112-113).

A semelhança entre o texto histórico e o texto literário nesse caso dificulta uma definição dos gêneros discursivos aqui empregados. O que demonstra que tanto a história quanto a literatura têm sua base constitutiva no texto; e às vezes se confundem. A situação descrita pelos depoimentos registrados na obra *Brasil nunca mais* (1986), embora se saiba serem colhidas de pessoas que passaram por esta situação ou de documentos e de jornais da época, têm detalhes que seria melhor que fossem ficção. O texto de Miguel Jorge, embora se saiba ser ficção, tem relações com acontecimentos do dia a dia, às vezes mesmo baseado em fatos reais; a composição do universo narrativo se torna verossímil, mantendo relações muito estreitas com o que poderia ter acontecido.

Há uma conexão da ficção com a história difícil de ser ignorada. Essa conexão não é tranqüila. Ao mesmo tempo em que dela necessita, o texto não pode torná-la por demais explícita, o que comprometeria seu valor literário. O estigma de texto-denúncia, conferido a muitas das obras escritas pós-1964, embora seja em muitos casos bastante pertinente, em determinados autores tornou-se uma injustiça por reduzir uma obra de ficção de qualidade em mero panfleto ideológico. No caso de Miguel Jorge, sua obra pode trazer esse rótulo, devido, principalmente, à ausência de estudos de fôlego que relativizem tais conceitos, comuns nas

análises breves de alguns críticos. Ao nível de fábula social ou política, pode-se encontrar, em seus textos, marcadas referências à realidade social da época, pela verossimilhança, mas isso não supera o engenho artístico surrealista que encobre ao mesmo tempo em que se revelam os fatos, tornando a “obscuridade” uma de suas marcas mais relevantes.

A relação de verossimilhança é bem presente no conto que dá nome à obra, *Avarmas*, último a ser analisado na série denominada, neste trabalho, de prisão. A ligação com fatos da realidade acontece porque o texto lembra os jovens desaparecidos durante os anos de 1960 e 1970 em vários lugares do país, sem explicação aparente, principalmente aos seus familiares.

O enredo fala de Marco, filho de Eugênia, uma dona de casa comum e um estudante criado sem o pai. O leitor se conduz pela voz de Eugênia que narra o texto em primeira pessoa, numa espécie de monólogo interminável de mãe desesperada à procura do filho desaparecido. A fala descontínua e entrecortada de Eugênia é o grito de angústia, preso na garganta de muitas mães, na mesma situação, que não puderam reclamar seus filhos sem correrem o risco de também serem perseguidas:

Sou Eugenia, mãe de Marco, e estou em soluços. Mas não me rendo e não me redimo. Sou uma sombra e uns passos. Ou um trapo. Sempre um caminhar pelos dias e madrugadas pisando terras, batendo portas. Ninguém para desentorpecer-me as juntas e os olhos. As mãos duras. Onde o calor do meu filho e seus amigos? (JORGE, 1980, p.133).

O uso de verbos na primeira pessoa, revelando um narrador autodiegético no discurso de Eugênia, e o recurso do monólogo – como se ela falasse consigo mesma, para todos e para ninguém em especial –, o uso da terceira pessoa do plural para nomear os opressores: “*Seguram-me pelo braço e não compreendem por que quero vê-lo e não me deixam* correr nem dizer palavra e isso me desespera.” (Jorge, 1980, p.135) (grifos meus) e ao mesmo tempo não nomear, deixar indeterminado o sujeito das ações, despersonaliza e desvincula o texto de um lugar, dispersa-o para qualquer lugar e qualquer tempo, nesse tempo e lugar de todo o Brasil. Não é uma mãe goiana, mineira ou paulista ou de qualquer outro estado da federação. Mas pode ser de qualquer desses lugares, já que a mão opressiva e eficiente estava em todos.

Pela voz de Eugênia, já que todo o texto é um discurso direto monologado por ela, descortina-se também a referência ao poder onipotente, incontestável: “Alguém faz sinal para eu não me mover e permaneço de pé, *esperando ordens.*” [...] “a porta abre-se e *meu corpo é projetado com violência* dentro de quatro paredes [...] vai-se mulher. *Vai-se depressa.*” (Jorge,

1980, p.134-138.) (grifos meus); devido ao que se vivia na sociedade de então, é fácil deduzir de que *alguém* se está falando.

A personagem-narradora do conto, como se pode perceber, é uma louca que anda pelas ruas à procura de um filho desaparecido. Como louca, “Sempre o caminhar. O meu caminhar, deselegante desequilibrado. Um sapato na mão. Um calo no pé.” (Jorge, 1980, p.133) não representa perigo porque sua fala desconexa e sua condição não inspiram respeito, confiança, nem mesmo piedade. Talvez desprezo. Se o escritor escolhe tal personagem, ele tem um propósito: na boca de um louco tudo pode ser dito, tudo se permite. Um louco não ocupa posição na sociedade, é apenas um desequilibrado, saído das minorias. Pela sua boca, despretensiosamente, um discurso comum, atropelado, intimista, individualizado, aparentemente inofensivo chega ao leitor, como único ouvinte desse apelo. O leitor é o objetivo almejado, porque é para ele a mensagem, já que: “O monólogo é sempre um diálogo dissimulado[...]” (Todorov, 1969, p. 57). Os recursos utilizados pelo ficcionista revelam a poeticidade literária do texto, o seu discurso poético e a polifonia.

A construção formal desse texto também é recurso estilístico empregado pelo escritor para conduzir o leitor a uma análise mais atenta, mais cuidadosa dos detalhes extralingüísticos: parágrafos extensos, compactos, como a expressar um pensamento truncado, embaralhado, próprio de pessoas com distúrbios emocionais; mas ao mesmo tempo com frases curtas, às vezes com idéias incompletas, representando a descontinuidade do pensamento entrecortado pelas várias tentativas e interrupções na peregrinação de Eugênia:

Ainda o primeiro movimento: Lento. Quase pianíssimo. Já não há muito tempo para nascer o dia. Nego meu cansaço e meu desespero. Uma rua torta. Morta. Janelas espreitam meu vulto. Sinto meus passos crescerem com meus olhos e meu caminhar. E se firmam na terra. Estou mais digna, agora. Ando por algum tempo mais. Tinha que ser assim. Espiam-me pelas janelas. Vigiam-me com desvelada ameaça. Faço-lhes saber da minha presença. Não morri, embora meu ódio seja mortal. Aqui estou, Eugênia, mãe de Marco. Bato e rebato na porta. Uma porta estranha e cheia de ameaças (JORGE, 1980, p. 135).

Há referência a certo movimento: primeiro, segundo e terceiro movimento; como se fosse um *alegro*<sup>2</sup>, a execução de uma melodia, como se fosse uma dança circular, sem fim;

<sup>2</sup> Em música, *alegro* é o conjunto de todas as características de uma composição musical que podem variar de acordo com a interpretação. Em geral, a expressão engloba variações de andamento (cinética musical) e de intensidade (dinâmica musical), bem como a forma com que as notas são tocadas individualmente (acentuação) e em conjunto (articulação ou fraseado). Em geral, o compositor da obra musical fornece na partitura todas as indicações da execução esperada, mas dois intérpretes nunca executarão a música da mesma forma. Mesmo entre duas execuções pelo mesmo intérprete, podem ocorrer pequenas variações. Essas variações não são falhas; ao contrário, são esperadas; é a expressão que diferencia uma execução mecânica de expressão artística (FERREIRA, 1986, p. 54).



Continuo no meu alegre, em outro tom mais prolongado e mais fino: Meu Marco. Quero meu filho. A poeira voltou a ocupar o mesmo lugar” (Jorge, 1980, p.138). O retorno constante ao que a personagem Eugênia chama de primeiro movimento marca o seu retorno à rua e à procura de porta em porta. Cada vez que uma busca é mal sucedida há o registro do escritor da expressão indicativa de retorno, na verdade a cada início de parágrafo. O texto se constrói em sete parágrafos, ordenadamente:

Sempre o primeiro tempo ou o segundo...(primeiro parágrafo) (JORGE, 1980, p. 133)  
 Volto ao primeiro movimento... (segundo parágrafo) (p. 133)  
 Ainda o primeiro movimento: (terceiro parágrafo) (p. 134)  
 Ainda o primeiro movimento: (quarto parágrafo) (p. 135)  
 Novamente no primeiro movimento (quinto parágrafo) (p.139)  
 Alegroandante (sexto parágrafo) (p. 140)  
 Volto ainda ao primeiro movimento, ou ao segundo, ou ao terceiro. Sempre o mesmo caminhar, o meu caminhar. Sou Eugênia, mãe de Marco. Uma senhora ou uns passos. Um trapo (último parágrafo) (p. 140).

Como se pode observar, a arquitetura do texto obedece a um desenho calculado, como se fosse uma orquestra a reger música com movimentos preestabelecidos, do início ao fim cuja execução já estivesse planejada antes mesmo que se começasse a tocar. Deduz-se de tal construção a sagacidade do poeta/ficcionista para mostrar ao leitor que a busca de Eugênia, assim como de todas as mães nas mesmas condições, não teria sucesso porque todos sabiam, como num acordo tácito, que se deveria dançar de acordo com a música do maestro regente – agir de acordo com o sistema –, qualquer passo, dança diferente – qualquer contestação – seria apenas uma dança circular sem fim. Seria um esforço infrutífero, fadado ao insucesso desde o início.

Interessante perceber também a obediência ao compasso estabelecido: são sete parágrafos como sete são as notas musicais. É como se estivesse estabelecido que o acontecimento findasse no final das notas. Para o autor também há uma norma à qual ele está preso. Findas as notas, se finda o texto. Mas o acontecimento não termina. Porque não é único. O processo acontece como um eco que continua vibrando por tempo indeterminado, e mesmo não sendo o mesmo som, é parte dele.

Nos contos analisados sob a condição de denúncia de prisões, de coação das personagens a situações que, mesmo não sendo criadas por elas, são elas que sofrem as conseqüências, percebe-se a redução do homem ao estado de aniquilamento em que há os que dominam e os que são dominados, os que impõem as condições e os que não têm saída senão obedecer-lhas. E isso é feito em nome da organização das relações sociais, em nome de uma

sociedade democrática. Os dominados, nesse caso, não compreendem toda a extensão do seu drama, não conseguem se desvencilhar dele por forças que lhes são externas. Por amarras cujas pontas não estão ao seu alcance. Muitas vezes o leitor sabe mais da vida da personagem do que ela própria. O que pode colocar o leitor como cúmplice dos algozes por saber demais, mas também como defensor do dominado, por se revoltar contra a injustiça; entretanto de mãos atadas como ele, já que a sua atitude responsiva (Bakhtin, 2003, p. 275) será, nesse caso, passiva. O acontecimento é pretérito, portanto não pode ser mudado.

O sofrimento da personagem é também o sofrimento do leitor que não pode mudar a situação interna da obra, portanto não pode ajudar a personagem. Entretanto é justamente a *prisão* do leitor aos acontecimentos do texto que traz a indignação e faz com que as obras de Miguel Jorge tenham o caráter de denúncia que conseguem ter. Seu trabalho se reflete mais pela construção do texto que pela própria mensagem registrada.

### 3.2.1.2 Os aprisionamentos

Os outros contos de *Avarmas* (1980) parecem ter sido ali colocados para enfatizar, endossar a condição de prisioneiro encurralado em que o homem comum se encontra. Porque são os homens comuns as personagens que compõem o universo narrativo da obra. Aquele que se aprisiona nas malhas do dia a dia. Quando não assediado pela repressão das armadilhas externas, é oprimido pela angústia dos conflitos interiores, dos medos que cada um tem que enfrentar diante do espelho.

*Aprisionamentos*: estes contos, aqui denominados de narrativas de aprisionamentos, “Guerra no tabuleiro”; “Etecétera e tal”; “Jogo de argolas”; “A vendedora de selos”; “Gérson, Gérson” e “Macro micro”, trazem como aspectos principais: animalização, zoomorfismo, confusão mental, loucura, disfarçadas no convívio social, porém reveladas intimamente. São os aprisionamentos que tolhem a primeira liberdade do ser humano. A sua liberdade de *ser* humano. É o aprisionamento causado pelo medo que o leva a recuar ou atacar o próximo, para se garantir.

“Guerra no tabuleiro” fala de um jogador de xadrez famoso, taxado de egocêntrico por se considerar um deus e por ser arredo a entrevistas com a imprensa, não gosta de falar da vida particular, mas tudo indica que era porque tinha medo de revelar a paixão pela irmã. No que parecia ser correspondido. Desde a epígrafe que antecede o conto, o

autor parece colocar o leitor em xeque sobre o jogo que se estabelece entre a personagem consigo mesma – o incesto com a irmã – e entre a personagem e o adversário:

“Também o jogador é prisioneiro/ (a sentença é de Omar) de outro tabuleiro/ de negras noites e de brancos dias/ Deus move o jogador, e este, a peça./ Que Deus, atrás de Deus começa a trama/ de pó e tempo e sonho e agonias?” Jorge Luís Borges (JORGE, 1980, p.48).

A guerra mais complexa, visivelmente, não é travada apenas no tabuleiro. E o conflito afeta suas relações externas. Quando perguntado sobre onde e com quem morava, numa entrevista, recusou-se a continuar respondendo perguntas.

- Onde vive?  
 - Na terra.  
 - Com quem ?  
 - Sozinho.  
 - Por quê?  
 - Não, não. Nada de perguntas pessoais. E a entrevista está acabada. Boa-tarde. Mais uma vez dentro do círculo. Uma hesitação confusa. Somente os bichos me poderiam acalmar. Onde estão meus animais? Alguém entenderia que havia um sentido secreto nessa atitude. “Megalomaniaco”. “Excêntrico” “Prima Donna”. Ouviria ainda uma vez. Pensamentos perturbados. Quem estaria naquela casa? [...] Ela olhava complacente. Era quase invisível. Somente seus olhos existiam. Suas mãos também. Uma mulher feita de olhos e mãos (JORGE, 1980, p.49).

A frase do texto: “Mais uma vez dentro do círculo” dá a idéia de que a confusão mental em que se encontra não é uma coisa nova, já aconteceu outras vezes; a hesitação confusa e os pensamentos perturbados dão a idéia de que, qualquer que seja o que pensa fazer, precisa despertar/sufocar os animais, isto é, seus instintos animais. Quando diz “Somente os bichos me poderiam acalmar” dá a entender que só se acalmará quando tiver os instintos saciados, só poderá jogar e ganhar depois disso: “Eu devo ser um deus. Ninguém vai me derrotar. Dentro dos seus olhos eu era um deus. Entre suas mãos eu era um deus.” (Jorge, 1980, p. 49) Para o público é um homem solitário, até xingado de prima donna, tendo a virilidade questionada por se dizer sozinho.

A mãe, passivamente, pendurava uns brincos nas orelhas. Quero dinheiro. Muito dinheiro. Certamente, ela disse, um dia, um dia. Bem o que você vai querer para o Natal? Embora ela mesma não soubesse se valeria a pena ou não, respondeu por si mesma: um tabuleiro de xadrez. O professor Jack Collins afirmava que você iria desconcertar o mundo. A irmã, uma mulher com dois olhos e duas mãos. Forte e delicada ao mesmo tempo. Seus olhos faziam uma curva dentro da sala. Voltou com um grande espelho e depositou-o diante de mim. Você é um deus. Você é um deus. Sou um deus, pensei. E me encontrei existindo (JORGE, 1980, p. 50).

A situação descrita possibilita algumas reflexões que poderiam justificar o encurralamento do jogador de xadrez a determinados conflitos: a mãe parece ser uma prostituta que sai em busca da sobrevivência – “Quero dinheiro. Muito dinheiro” – e deixa a filha cuidando do irmão. Os dois desenvolvem um relacionamento de cumplicidade por poderem contar apenas um com o outro. A convivência desperta outros sentimentos. Sentimentos que colocam a personagem em conflito. Aprisionada pelos laços familiares e sociais, pelos valores que a sociedade cobra. Por isso se vê encurralada numa prisão que ao mesmo tempo aterroriza e fascina.

Um deus nu. [...] “Você é um megalomaniaco. Por que não se trata? “Você é uma desgraça” “Você é um anjo” [...] Ei, o que eles pensam de mim? [...] vocês que me acusam duramente posso ser tudo isso, e daí venço todos os meus adversários onde está minha irmã, quero minha irmã. Um leão dentro da jaula, dando voltas no palco, voltas e mais voltas. O público se impacientava. Ela devia ter chegado. [...] “garoto malvado”, “tarado” “beberrão” [...] As pessoas estavam sendo empalhadas como bonecos, as bocas moviam-se. Engraçado. As bocas. Animais aproximavam-se mas eram enormes e repelentes. [...] atrás do palco o deus entre panos e madeira. Nenhuma projeção de seu rosto torcido. Da baba escorrendo viscosa pelos cantos da boca. Não se podia acender as luzes. Ah, os comprimidos sendo empurrados sem água, dois olhos e duas mãos e um perfume que não era perfume: era cheiro. Você não sente nada ouviu você é um deus do tabuleiro o Mozart do xadrez ( JORGE, 1980, p. 51).

Os fragmentos citados confirmam a idéia de confusão mental da personagem, até loucura, ocasionada por dramas de consciência. Isso pode ser visto nas frases desconexas ou mal pontuadas, com palavras atropeladas. Uma loucura alimentada pelo remorso e pelo desejo proibido, animalesco – e “um perfume que não era perfume: era cheiro” – em relação à irmã, que persegue o jogador e torna-o irracional. Animalizado.

Em “Jogo de argolas”, o texto fala de uma espécie de circo de horrores, comandado por um homenzinho comparado a um diabo. Por trás da arena do circo, há uma fornalha que lança chamas como a boca do inferno. O jogo de argolas acontece tendo como alvo mulheres nuas que são expostas à sanha dos homens. Essas imagens parecem ser projetadas por uma pessoa, o narrador-personagem que se encontra na UTI, após cirurgia no coração, entre a vida e a morte.

O texto tem progressão temporal e progressão discursiva fragmentadas. Prisioneira de uma cama de hospital, a personagem em estado de delírio, associa o movimento do aparelho de respiração artificial, com bolinhas coloridas e as suas crises de insuficiência cardíaca, a um macabro jogo de argolas em que as garrafas são representadas por mulheres nuas. Ao serem alvejadas pelos jogadores, devem fazer o que eles ordenam:

As mulheres entravam, agora, em desabalada corrida. Os homens atiravam as argolas, enlaçavam, desenlaçavam-nas. As mulheres entravam e saíam da boca do inferno, perseguidas pelos caçadores. Laços. Antilaços. Toreadores. Trapaceiros. Jogadores de tudo-ou-nada. Marta, oh! Marta, gritava um cavalheiro: Marta você vai ser minha. Você vai ser minha, Dolores. As mulheres surgem novamente. Os apostadores, ardendo em sangue, movem-se em largas passadas: um, dois, três e zás. A luz violeta da bola luminosa, num pálido reflexo, põe à mostra lábios, seios, nariz, cabeça e braços manchados de sangue (JORGE, 1980, p. 84).

O estado de confusão em que se encontra o paciente no hospital cria as imagens descritas, como numa espécie de torvelinho do qual ele não consegue – e parece também não querer – se libertar. A aparelhagem da UTI e a iluminação, além da fraqueza em que seu corpo se encontra, tornam o ambiente propício ao sonho. As imagens surreais, por ele perseguidas, são reflexos de desejos contidos e que agora, com o medo da chegada da morte, a mente descontrolada deixa escapar.

O rapazinho beijava a argola antes de arremessá-la e Dom Leopoldo benzia-se em cruz. Viva! Acertei! Viva! Acertei! O canário caiu da gaiola. Aplausos gerais. O homenzinho surgia sob a luz dos refletores: o cavalheiro pode dar sua sentença. Como sou um homem honesto, um homem quase santo, cheio de deveres para com a religião e o próximo, quero, desejo, quero, quero, que a Dolores, que a Dolores... fale, fale logo, porra! Desejo que a Dolores dispa-se todinha (JORGE, 1980, p. 85).

O sonho acontece numa espécie de parque de diversão, pelo jogo das argolas, mas também uma arena de circo onde animais – no caso as mulheres – fazem o espetáculo. A idéia de prisão/aprisionamento a determinada situação desconfortável é reforçada pela imagem do canário que cai da gaiola, da mulher que é enlaçada pela argola do rapazinho e recebe como sentença ficar nua, estar exposta à sanha dos desejos dos machos que ali se encontravam. O rapazinho, embora contente pelo seu feito, e pela oportunidade de contemplar a fêmea nua, entra em conflito com os valores recebidos pela educação familiar e os deveres que a religião lhe ensinou. São as amarras que impedem a realização dos seus desejos. É o pêndulo que regula seus instintos. E também outra espécie de prisão.

O clima de sonho é quebrado no parágrafo seguinte:

Agora as bolinhas azuis e vermelhas subiam lentamente como se a força que as movia enfraquecesse num repente. Olho com insistência para elas, num desejo muito natural de fazê-las caminhar um pouco mais depressa. A enfermeira empunhava uma vasilha branca e pedia que eu expelisse os detritos amarelos, placas de sangue e espuma. Força, dizia ela, força. Eu tentava tossir mas a tosse não vinha. O muito que conseguia era um miado asmático e uma tremenda dor no peito (JORGE, 1980, p. 86).

As duas narrativas contadas neste texto convergem para uma aproximação final. O jogo de argolas se encerra quando os homens pegam as mulheres que enlaçaram e saem da arena, acompanhados por elas. “O rapazinho, no esplendor da sua idade, passou pelo velho e lhe cutucou o pé. O velho saiu do seu sono, pegou a mulher pela cintura e sumiu atrás deles pela boca do inferno. O demônio faz he he he he” (Jorge, 1980, p. 92). Como num retorno da letargia em que se encontra, o paciente do hospital acorda e contempla o que tem à sua volta:

À minha frente os olhos tristes do meu irmão. O médico pede uma injeção e a enfermeira vai e volta correndo. Não vejo mais as bolinhas vermelhas e azuis, mas sei que elas se arrastam lentamente [...] Sinto também que estou me separando de alguma coisa. Não me pedem mais para tossir. Estou ficando sozinho no espaço azul, no tempo, nas nuvens. Ouço ainda a voz do médico, da enfermeira e do meu irmão. [...] são as últimas coisas que vejo. A velha que passou a me visitar pede para acenderem uma vela. Corro livre pelo azul, pelo espaço e já não penso em tossir (JORGE, 1980, p. 92).

A convergência dos dois mundos resulta num só. Afinal, quando o rapazinho e o velho entram no inferno, os espectadores não podem mais saber do que acontecerá a eles. Nem o leitor pode prever o que há atrás do fogo por onde entram. Mas as mulheres que acompanham os homens que as enlaçaram com as argolas pelo menos podem se ver livres daquela posição de alvo, onde tinham as carnes do corpo dilaceradas pelas argolas mal jogadas. Também o paciente da UTI, quando se liberta daquele movimento das bolinhas azuis e vermelhas, não se sente mais obrigado a obedecer as ordens do médico, da enfermeira, nem aos pedidos do irmão. E a imagem que ele faz da morte é uma imagem de liberdade: “Corro livre pelo azul, pelo espaço e já não penso em tossir”. Não está preso à cama, nem é obrigado a tossir para sentir-se vivo. Pode correr livre.

Assim como o rapazinho do jogo de argolas, que se liberta dos remorsos, quando consegue emitir o seu desejo de ver sua presa nua, também o paciente da UTI, que tudo indica ser a mesma pessoa, se vê livre das doenças, das amarras que o colocam prisioneiro de um leito de hospital, quando se desvencilha da prisão do corpo, que o impede de correr livre pelo azul, pelo espaço. Nesse caso o aprisionamento se faz principalmente pelas regulações impostas pelas leis dos homens e pelas limitações do corpo.

Assim, o leitor não se vê apenas frente à denúncia de um sistema de governo opressor específico – embora, a associação entre texto e contexto em que foi lançado seja imediata –, mas a uma indagação sobre os limites da percepção do homem frente aos fenômenos que o cercam. A apreensão de que o homem é absurdo porque o mundo do qual faz parte também o é, pois é invariavelmente dual, composto pelo cotidiano e pelo insólito, oposição sob a qual é construído o fantástico de Miguel Jorge.

Neste sentido, o fantástico não é somente o disfarce exagerado da realidade social que denuncia, e sim uma das dimensões da essência humana, cujo desvendamento e enfrentamento são inevitáveis. De qualquer modo, independente das intenções do autor, ou do leitor, a obra de Miguel Jorge não deixará de carregar, explicitamente ou não, o sentimento de insatisfação contra quaisquer sistemas de opressão.

Em “Macro micro”, o episódio contado tem todo o aspecto de um roteiro cinematográfico com tomadas de cenas, movimentos de *zoom*, planos gerais, planos interiores, em forma de metalinguagem, onde a arte é utilizada para explicar a própria arte. Obedecendo a sugestão das estruturas, pode-se dizer que a narrativa é contada em dois planos. No plano geral aparece a empresa, seus donos, principalmente Dom Alberto, dando uma chance de subir de cargo a um rapaz que trabalhava na limpeza do jardim. (Francisco Lorena). Em pouco tempo ele consegue ser o melhor vendedor do ano na empresa. Casa-se com Ilda e é muito feliz até o dia em que chega outro novato (Mário), muito ambicioso e acaba conseguindo tomar o seu lugar.

Entretanto há uma narrativa que caminha num plano interno, nomeado pelo escritor como pormenor, em que a história de Francisco Lorena assume proporções maiores e nuances diferentes. Dom Alberto, o dono de maior parte da empresa, usa o funcionário Francisco Lorena para encobrir certas situações particulares que ele não quer que se espalhe. Há neste conto o sutil aprisionamento cotidiano exercido pela empresa X funcionário (o mundo X o homem) que era uma espécie de boneco para servir aos interesses do chefe. A inveja do colega que o persegue, descobrindo-lhe o ponto fraco.

O rosto do rapaz está iluminado por um sorriso. Vê-se, ao fundo, o quadro de honra focalizando com clareza seu nome: Francisco Lorena.

Dom Alberto: Meus parabéns, meu rapaz, você ganhou minha confiança.

Francisco Lorena: Muito obrigado.

Dom Alberto: É com muito orgulho que lhe passo às mãos o diploma de “Melhor Vendedor da Firma”.

Francisco Lorena emocionado: Muito obrigado (JORGE, 1980, p. 125).

Após a premiação a Francisco Lorena, Dom Alberto chama-o e a Ilda, sua namorada, e oferece, a ambos, alguns presentes de casamento. O modo como o autor aproxima Francisco Lorena, Ilda e Dom Alberto sugere uma relação mais intrincada do que apenas de empregados e patrão. A sugestão do ambiente do encontro, as ações de Dom Alberto provocam um clima dúbio de opressão e de domínio:

Dom Alberto está de pé defronte de uma árvore onde se vê uma gaiola com um casal de canários. Com expressão concentrada ele examina os dois pássaros. Ana Maria se aproxima conduzindo Francisco Lorena e Ilda. Dom Alberto os recebe com amabilidade.

Dom Alberto: estão felizes

Ilda: sim, sim.

Francisco Lorena: muito

Dom Alberto retira um par de alianças de um dos seus bolsos e *coloca no dedo de Ilda e depois em Francisco Lorena*. Abraça-os comovido. [...]

Dom Alberto e Ilda aproximam-se da casa

Dom Alberto: aqui está a casa. O aluguel é pequeno. Vocês podem casar *o mais breve possível*.

Ilda: Obrigada, Dom Alberto. Não sei como *lhe agradecer*. *Dom Alberto abraça-a* (JORGE, 1980, p. 126) (grifos meus).

Ao mesmo tempo em que se mostra autoritário, dominador, Dom Alberto parece ter uma relação muito familiar com Ilda. Ao colocar a aliança em seu dedo, antes de colocar a outra no dedo do noivo, retira dele, do noivo, o direito de fazer isso. E instala no leitor a dúvida quanto ao verdadeiro relacionamento deste triângulo. E a conversa entre os dois – Dom Alberto e Ilda – parece ser continuação de uma conversa há muito iniciada. A forma como Ilda agradece os favores também denota familiaridade: “Não sei como lhe agradecer” ela não o trata por senhor. Por que então Francisco Lorena aceita tal situação? Ou ele não vê nada? Estas questões podem ser respondidas por situações do texto que explicariam o encurralamento do operário a uma situação para a qual não encontra saída:

Em pormenor você vê apenas a boca e os dentes de Dom Alberto e sua língua elástica.

Primeira menina: Joãozinho, vem cá, meu amor!

Segunda menina: (ri)

Terceira menina: Você está muito oferecida.

Primeira menina: Joãozinho, Joãozinho, vem cá meu amor, quero te dar um beijo na boca.

Você andaria até o anoitecer. A boca de cachaça. O corpo de cachaça. Ilda recusava a responder a tantas e inúteis perguntas. Aconselhavam umas férias (JORGE, 1980, p. 130).

Essas lembranças fragmentadas, que vêm à mente de Francisco Lorena, bêbado, mostram a situação em que se encontra e a confusão mental que o faz retomar questões do passado. É possível perceber que ele não é mais o funcionário padrão. Mário de Oliveira, tal como havia prometido a si mesmo numa das premiações de Lorena, tomara o seu lugar. Essas lembranças do passado parecem ser a raiz dos seus problemas. Nas páginas seguintes, o retorno a elas coloca luz em alguns pontos obscuros:



Mario de Oliveira, a um canto, parece sorrir. Muitos arregalavam os olhos. Em pormenor, sua boca e sua língua elástica [...] Não tive culpa. Claro que não tive culpa. Não se pode concluir as coisas. Nem apressá-las. A culpa é do tempo, ou do sol. Não, o culpado foi mesmo o Joãozinho e aqueles meninos da rua 7. Mesmo à noite eles emergiam de dentro das cobertas e gritavam nos seus ouvidos. E eu não dormia, e abandoava a casa e andava pelas ruas e eles sempre me perseguiram... (JORGE, 1980, p. 132).

“Em pormenor você vê apenas a boca e os dentes de Dom Alberto e sua língua elástica.” (Jorge, 1980, p. 130) o autor, ao repetir a mesma estrutura de frase e até de significado para designar o patrão e o empregado: “Mario de Oliveira, a um canto, parece sorrir. Muitos arregalavam os olhos. Em pormenor, sua boca e sua língua elástica.” (Jorge, 1980, p. 132) principalmente quando coloca “língua elástica”, aproxima o empregado que sabia e falava demais, do patrão que por certo falara demais. Paira uma dúvida de que Mário tenha descoberto o segredo de Dom Alberto – relacionamento com Ilda – e o de Francisco Lorena – abusado sexualmente em criança – e tenha tecido a sua teia de vantagens para si.

Tais pressões justificam a decadência e até a loucura “Tirem as mãos de mim. Por que tapam a minha boca? Não quero usar esta camisa. Não, não quero. Não quero. Para onde me levam? Onde? Levam? Para? On?” (Jorge, 1980, p.132) a que Lorena tenha chegado. A degradação de si, provocada pela perseguição do outro. Aqui, mais uma vez o aprisionamento do indivíduo, enredado nas teias criadas pelos seus próprios atos se repete.

“Gérson, Gérson” é um conto que narra episódios da vida de Gérson, a personagem principal de uma narrativa que trabalha com as reações e ligações do homem moderno, o pequeno burguês do século XX (e XXI), todo envolvido no jogo social, estabelecido principalmente na sociedade urbana, criadora e ditadora de modas e modismos. Gérson é um jovem comum, que, como todo jovem desta sociedade moderna, é assediado 24 horas por dia pelas facilidades, pelos atrativos e pelos inventos imprescindíveis para se viver nela:

A teia nos olhos. Perdia-se no seu abismo. Seu fundo. Seu mundo. Mãos passadas, Pesadas sobre os olhos. Nossos olhos? Olhos dele. Levantou-se e a teia caiu por terra. Podemos acompanhá-lo em sua ida e vinda pelo apartamento. [...] O mundo lá fora. “É inatingível” ele diz isso no momento exato em que se volta e liga a televisão “um novo mundo em sua casa. Você tem encontro marcado com a sorte e com a Casa Aranha. Preços lindos, lindos de Papai Noel. Coca-cola. Cola. Cola. Natal. Natal. Blam. Blim. Bem.” Imagens entrando e saindo de milhares de cérebros. Cerebral (JORGE, 1980, p. 102).

Essa personagem que recebe todos os dias milhares de informações, entrando pela sua casa e pela sua vida sem pedir permissão é que se torna um indivíduo sem vontade própria, levado pelas circunstâncias, pelas normas e pelas regras estabelecidas por outrem,

obedecendo-as sem contestação. O autor vai colocando tais elementos gradativamente no texto, preparando o leitor para também aceitar com naturalidade, assim como Gérson, as teias que o aprisionam: “Estamos acompanhando os passos de Gérson. Parou. Ir à casa de Marina? Ir? Não ir? Gérson? Mas que alegria! Dê-me sua mão. Aqui. Coloque-a aqui no meu coração. Veja! Está descontrolado.” (Jorge, 1980, p.102) aqui começa a teia que o levará ao casamento: “Gerson vem? Vem vindo? Indo para onde? Vai atrás dele e diga-lhe que proíbo. Proibido. A mãe disse para ninguém sair antes da ceia. Gérson, sou virgem.” (Jorge, 1980, p. 102). Aqui se estabelece o jogo de interesses, num casamento por conveniência, em que a personagem Gérson se vê encurralada a uma situação sem saída, enredada em fios invisíveis de laços criados por seu próprio comportamento.

E as bebidas? E os presentes? E os convidados? Diga-lhe que não permito. Mamãe não permite. Antes do casamento não? Vêu e flores de laranjeira, você compreende. Morro de vontade. Mas não devo. Não posso. Mamãe diz que é para você se confessar. É isso mesmo, contar tudo ao padre. Tudo? Sim, tudo. (JORGE, 1980, p. 103)

Como em “Jogo de argolas”, as amarras que não permitem à personagem realizar suas vontades estão ligadas às questões externas como religião, regras sociais, valores, mas também à hipocrisia das aparências. O autor molda uma personagem de caráter fraco, que se deixa levar pelos acontecimentos, por isso vive em aprisionamentos imaginários que lhe trazem insatisfação.

Os dois últimos contos desta obra a serem analisados são: “A vendedora de selos” e “Etecétera e tal”. Ambos tratam de comportamentos absurdos das personagens frente aos acontecimentos do dia-a-dia. Nos dois, temos duas personagens masculinas, homens comuns, que vivem sozinhos, como o Gérson, do conto anterior, e, talvez, pela solidão, são perseguidos por imagens surreais, que partem dos seus próprios pensamentos e criam situações absurdas em que se vêem inseridos. Tais situações provocam um estado de angústia no leitor que parece mergulhar no universo absurdo e viver as loucuras das personagens como coadjuvante.

Em “A vendedora de selos”, o texto é uma mescla do onírico (surreal) com o grotesco, lembrando de forma alegórica o aprisionamento. A metáfora pássaros-gaiolas é a sugestão de uma punição. O garoto que prendia pássaros é engaiolado na prisão. “Ando mais depressa no vazio e a noite se instala em mim. Sou um diorama. Alguém me observa de um lugar escuro. Quem sabe viriam prender-me por estar aqui, com que, nem pra que. Vislumbro placas: proibido. Proibido. Proibido” (Jorge, 1980, p. 94). O sentimento mais evidente é o

medo e a regra mais comum em todos os contos da obra, assim também neste, é a proibição. Mas neste caso é uma proibição meio vaga porque as placas da rua dizem: proibido, mas não mencionam o que está sendo proibido. Isso torna o medo da personagem uma coisa abstrata. E remete o leitor à idéia de medo das coisas externas. Das regras e leis impostas. Para a personagem o medo não é palpável.

Não fica claro se isso é realidade ou sonho; quando a vendedora de selos a leva para "casa" pode ser a sensação de alguém sendo levado à prisão ou de alguém aprisionado aos seus conflitos anteriores.

Pegou-me pela mão e me levava assim, como quem leva um animal. Dentro em breve o som da rua começará nosso silêncio. Eu era um gato, um coelho, ou mesmo uma tartaruga puxada por uma corrente. [...] Alguém parece querer assoviar para mim. No canto triste de pássaro? Acontece que estas cabeças se reúnem em uma só janela e eu me desoriento ainda mais. Outro assovio? Um canto triste de pássaro na gaiola? Ela calma. Muito calma (JORGE, 1980, p. 95).

A personagem parece em pânico. É um homem em pânico contemplando as mãos de uma vendedora de selos. Tem-se a idéia de uma pessoa parada, tendo uma crise de pânico, ou de consciência, ao associar a figura da vendedora de selos a um pássaro, dada a sua leveza e suavidade. Qualidades que evocavam nele lembranças ruins, por isso ele busca refúgio: “Vem-me de repente um grande desejo de ver a minha mãe.” (Jorge, 1980, p. 97) e faziam com que mergulhasse nesse mundo de loucura e sonho: “A mãe perguntou para quê a bacia. – Você disse? – Enrolei a língua. Ela não entendeu nada. – Vou armar outra armadilha ali. São muitos. Vieram mais cedo do que eu esperava.” (Jorge, 1980, p. 98) Agora sente a mesma sensação que pensa terem sentido os pássaros engaiolados. E não consegue se desvencilhar desse pesadelo:

Aquele momento não existia. Mas eu via, eu via, eu via: ela parada diante de uma enorme gaiola. Ela abrindo a gaiola. Não poderia dirimir este instante, nem esta visão. Ela ostentava a chave da gaiola. [...] Eu via: ela olhando para dentro da gaiola, olhando para mim. [...] Eu via: os pássaros olhando para mim, sorrindo, ou gritando, ou chorando. Hesito, como se temendo uma condenação. Ela calma. Muito calma. Leva-me pela mão. Um pássaro estranho. Empurra-me para dentro da gaiola, fecha a porta com a chave (JORGE, 1980, p. 100).

A personagem se animaliza, toma a condição de ser irracional porque se iguala aos pássaros que aprisionava. Ao se animalizar, se exime da necessidade de lutar. Deixa-se levar como presa: gato, coelho, tartaruga, pássaro, tanto faz, coloca-se na condição desses pequenos seres e não luta pela redenção porque se sabe culpada. Transgressora de uma

proibição. Culpada de ter mentido à mãe. Por isso espera a condenação; quando hesita, não é para lutar contra ela, a vendedora de selos, mas apenas por temê-la. Teme-a, mas espera-a porque a consciência já ditou. A presença da vendedora de selos exerce na personagem o mesmo fascínio que a cobra exerce sobre sua presa ou a luz sobre a mariposa. Como animal indefeso, caminha para a morte extasiada.

Em “Etecétera e tal” aparece um narrador-personagem que se barbeia em frente ao espelho e se vê envolvido por pensamentos que parecem se concretizar nesse espelho. É como se o narrador fizesse um inventário do seu dia-a-dia, um exame de consciência. Isso acontece nos seus pensamentos com imagens oníricas de situações surreais. Mas a presença do espelho e a forma como os acontecimentos são descritos levam o leitor a perceber uma espécie de loucura que invade a imaginação da personagem, ocasionada pelas pressões do cotidiano.

Boa noite, alguém está me dizendo plantado na face primeira do espelho. Boa noite, será melhor responder antes mesmo de guardar estes objetos. [...] Vou ficando cada vez mais agitado, à medida que a figura se desloca para fora do espelho e nova visão em branco e preto surge, a princípio um tanto confusa, mas aos poucos se percebe que são pessoas caminhando uma atrás das outras, tentando passar rente a um aglomerado de casas desordenadas, colocadas, possivelmente, em uma rua muito estreita (JORGE, 1980, p. 73).

O espelho parece refletir um mundo de confusão e caos, em que o narrador-personagem se vê em dois espaços, o real e o do outro lado, como resultado do que as exigências da sociedade podem causar no comportamento das pessoas, obrigadas diuturnamente a se adaptar, a se acostumar às cobranças de posições que a sociedade, ao longo dos séculos criou.

Agora, em outro ângulo do espelho, verá esse mesmo velho atravessar a rua com a sua muleta [...] A figura da mulher volta a aparecer, dentro de poucos minutos, com algumas roupas, e as oferece ao homem. Agora, em outro ângulo do espelho, verá esse mesmo velho atravessar a rua com sua muleta. [...] A cena fica paralisada aí. A figura da mulher atravessa o espelho e se dirige ao palacete de dois andares (JORGE, 1980, p. 80).

A situação de caos, uma mistura de imagens e cenas, descontinuidades, está presente até o final da narrativa, que termina da mesma forma que começou, numa continuação de um acontecimento banal, apenas com o estranhamento de as imagens serem construídas dentro de um espelho. Entretanto o espelho pode ser uma metáfora da televisão, que invade as casas sem pedir licença, trazendo o mundo no geral para o mundo particular de

todas as casas. Mas o espelho pode simbolizar também a contemplação que o homem faz da sua própria vida. O reflexo de tudo que vive, colocado em análise por meio da memória.

A memória seria uma outra forma de aprisionamento porque os acontecimentos ficam registrados nela e vêm à tona quando menos se espera. E sobre isso ninguém tem controle. Todos os seres humanos trazem dentro de si a memória do que realizaram; ou do que deixaram de realizar. Essas lembranças, muitas vezes, oprimem, fazem sofrer. E não podem ser arrancadas. Não há meio de se livrar desse aprisionamento. Talvez o mais eficaz.

Animalização, zoomorfismo, confusão mental, loucura, disfarçadas no convívio social, porém reveladas intimamente, foram os aspectos observados na análise da segunda proposta neste capítulo. É claro que foram apenas fragmentos dos textos, com uma intenção prévia, porque o conjunto da obra pode revelar muito mais. Mas os pontos observados serviram para solidificar a idéia de sufocamento e opressão do indivíduo. Efeitos de sentido cujas sutilezas atingem o objetivo de forma mais contundente.

### 3.3 OUTRAS VOZES E *AVARMAS*: CONVERGÊNCIAS

Muitas obras foram produzidas pela literatura, durante a segunda metade do século XX, cujos temas abordaram os problemas ocorridos durante a ditadura militar no Brasil. Algumas, com um discurso mais efetivamente reacionário, político, outras menos “engajadas”, mas não menos denunciativas. Dentre os textos produzidos, como ponto de comparação neste trabalho, foram escolhidos quatro, lançados em 2004, por terem sido encomendados especificamente para registrar impressões de escritores que presenciaram os acontecimentos que deram origem à ditadura. As obras que compõem o quarteto *Vozes do golpe* (2004), escritas 40 anos depois, comentando fatos que ocorreram à época do golpe militar de 1964, são: dois contos – “A mancha”, de Luís Fernando Veríssimo e “Mãe judia, 1964” de Moacyr Scliar – e dois depoimentos, em forma de memória – “A revolução dos caranguejos”, de Carlos Heitor Cony e “Um voluntário da pátria”, de Zuenir Ventura. As comparações versarão sobre a cronotopia dos textos, que pode revelar suas intenções, as reações e conseqüências da recepção do leitor hoje. Observando os sujeitos dos discursos e os estilos que dialogam entre si, é possível compreender as vozes que se manifestam e as que se escondem nas entrelinhas do que está escrito.

Embora os estilos sejam diferentes entre os textos, há convergências quanto ao tema. Sendo assim, é possível dialogar com as obras *Avarmas* (1980) e as que compõem as *Vozes do golpe* (2004) porque mesmo que o tempo seja diverso, os autores de ambas estiveram envolvidos e participaram do mesmo momento histórico. Orientando-se por Bakhtin (2003, p. 317), é possível pensar a comparação pensando que: “Na pluralidade premeditada (consciente) de estilos, sempre há relações dialógicas entre os estilos. Não podemos entender essas inter-relações em termos puramente lingüísticos (ou até mecânicos)”. Além do diálogo dos estilos, há o aspecto semântico e há também a relação entre realidade e arte. Nestas obras, o vínculo com acontecimentos históricos é real e conhecido da maioria dos leitores. Mas não se deve perder de vista que os registros são literários, por isso os acontecimentos, mesmo vinculados à realidade, são ficcionais:

Os enunciados extra literários e as suas fronteiras (réplicas, cartas, diários, discurso interior, etc.) são transferidos para a obra literária (por exemplo, para o romance). Aqui se modifica o seu sentido total. Sobre eles recaem os reflexos de outras vozes e neles entra a voz do próprio autor. Dois enunciados alheios confrontados, que não se conhecem e toquem levemente o mesmo tema (idéia), entram inevitavelmente em relações dialógicas entre si. Eles se tocam no território do tema comum, do pensamento comum (BAKHTIN, 2003, p. 320).

Os sentidos, modificados pela intervenção da arte, provocam reações de indignação, de comoção no leitor. Reações muitas vezes mais exacerbadas do que os sentimentos provocados, por exemplo, pela notícia de jornal. Se a arte tem uma função, é esta, a de sensibilizar. E é sob esse aspecto que os temas convergem. O tema aqui descrito, como já se sabe, são acontecimentos relacionados à ditadura militar nas décadas de 1960 e 1970 no Brasil. Em *Vozes do Golpe* (2004), as circunstâncias em que são produzidos e recebidos os textos são mais amenas do que aquelas nas quais se produziu *Avarmas* e outras obras de Miguel Jorge. Após a anistia, pelo menos oficialmente não há censura.

### 3.3.1 As quatro vozes do golpe

“A revolução dos caranguejos”, de Carlos Heitor Cony e “Um voluntário da pátria”, de Zuenir Ventura, são textos de memória de dois escritores que presenciaram situações e acontecimentos dos dias 31 de março e 01 de abril de 1964. São narrados pelos

próprios autores, que se colocam como narradores autodiegéticos e transitam por uma crônica que não tem compromisso de ser histórica, mas está vinculada a fatos da sua própria vida:

Em 31 de março de 1964, Zuenir Ventura chegava a Brasília depois de viajar dois dias num fusquinha, vindo do Rio. Naquele dia, descobriu que “pegar em armas” podia ser mais que uma expressão retórica. O jornalista faz, aqui, uma inédita e preciosa crônica da resistência ao golpe na capital do país (LOUREIRO, *apud* VENTURA, 2004).

No dia 1º de abril de 1964, depois de um passeio com Drummond por Copacabana, Carlos Heitor Cony escreveria sua primeira – e ácida – crônica sobre o golpe. Aqui, ele rememora os textos escritos naquele ano e as perseguições que sofreu – tanto da ditadura como de setores da esquerda (LOUREIRO, *apud* CONY, 2004).

Zuenir Ventura começa seus relatos fazendo um comentário do que será a obra. O breve resumo situa o leitor no assunto e marca o tempo cronológico da narrativa – um dia – assim como justifica as possíveis peças pregadas pela memória ao se registrarem as informações. O recurso faz com que o leitor entre no texto avisado de que mesmo lendo fatos acontecidos com o narrador, não está livre de ter informações duvidosas passíveis de uma outra versão:

A história que vocês vão ler começa e termina em Brasília no dia 31 de março de 1964, ainda que o autor tenha se deslocado algumas vezes para outras datas e lugares. Mas são “viagens” curtas por meio das lembranças dele próprio ou dos outros e através das notícias e boatos que chegaram à capital da República naquele angustiante dia. São memórias de um momento carregado de paixão política e cuja complexidade admite muitos pontos de vista e opiniões. Passados quarenta anos, as visões são tão variadas, quando não desconstruídas, quantas eram as versões naquela jornada em que se decidiram os novos rumos para o Brasil. A memória, a nossa e a alheia, é, como se diz, traiçoeira. Mas é também inventiva: não só omite como acrescenta. O que houver de falta ou de sobra neste relato pode-se atribuir a ela (VENTURA, 2004, p. 08).

O *status* de memória tira da obra um pouco da carga histórica e acrescenta o estilo literário. Quando o narrador menciona: “passados quarenta anos, as versões são tão variadas, quando não desconstruídas...” deixa claro também que não são apenas suas as lembranças, mas estão acrescidas das impressões que recebeu das falas e das imagens de outros que também viveram o momento e têm as suas versões. Na convivência com essas pessoas pode ter-se deixado influenciar. A mensagem pode ser confusa, mas o texto é organizado, claro e sem rebuscamentos. As falas são precisas e a narrativa caminha linearmente, com linguagem informativa, primando pela objetividade:

Eu chegara na hora do almoço do dia 31 de março de 1964, com minha mulher, Mary, e com uma colega da antiga Faculdade de Filosofia, Maria Luiza, que também ia se transferir para a UnB, além de Hércio. A viagem durou quase três dias a bordo de um valente, mas impotente, fusquinha. Era um tempo em que quatro pessoas achavam natural viajar mil e duzentos quilômetros num carrinho daqueles, parando para comer em pé-sujo à beira da estrada e dormir em espelunca (VENTURA, 2004, p. 11).

O recurso textual joga com ficção e realidade, aproveitando-se das possibilidades discursivas, e cria a aparência de realidade, confirmando os fatos como verdadeiros, porque contados por quem os vivenciou. Sendo sua a escolha da versão. Segundo Barros (2003, p. 35), “A ilusão da liberdade discursiva se situa no fato de que o texto é individual. O discurso simula ser meu naquilo que, em si, não tem sentido o plano de expressão.” Essa liberdade discursiva, assim como a liberdade de se expressar, faz parte da realidade histórico-social do escritor do século XXI, no Brasil pós-ditadura, que tem restaurada a democracia. Por isso pode registrar as memórias com tranquilidade, sem os subterfúgios que Miguel Jorge precisou utilizar como registra Almeida (1978) na orelha de *Avarmas*:

A definição da mensagem, em vários contos, às vezes, prende-se à evidente precariedade de clareza em virtude da maneira estudada de exposição. O estilo, às vezes, alcança o épico, às vezes mescla-se da veia humorística ou alcança profunda manifestação subjetiva. Há soltos, espalhados de modo desordenado, retalhos de sentimento que refletem um Eu enigmático, conflitado, perdido (ALMEIDA, *apud* JORGE, 1980).

A cronotopia (Bakhtin, 2003) da obra muitas vezes ajuda a conhecer a realidade do autor. Por estar produzindo o texto concomitante aos acontecimentos, Miguel Jorge, claro, não teve a mesma liberdade de expressão que Ventura e Cony. Provavelmente foi uma das razões para a escolha do discurso que utilizaria, porque: “combinando uma simulação com uma dissimulação, o discurso é uma trapaça; ele simula ser meu para dissimular que é do outro.” (Barros, 2003, p.35). Os recursos citados por Almeida justificam a escolha de personagens confusas, enigmáticas, perdidas. Assim se desloca o sujeito, despersonaliza-se e o que fica mais evidente é a mensagem.

Por ser memória, a crônica “Um voluntário da pátria” se encerra com as considerações do narrador sobre as conseqüências e os resultados do que aconteceu ao grupo de viajantes do “fusquinha” e a impotência dos seus atos de bravura frente aos acontecimentos:

Tempos depois rememoramos a noite de 64, em que estivemos tão perto e tão longe. Darcy confessou que fora uma das piores que viveu. Costumava classificá-la como



“hora de chumbo”. Foi dessa maneira que registrou no seu livro de memórias: “Aquela era a minha hora de chumbo. Hora em que eu preferia estar morto a sofrê-la; a hora do derrotado”. Minha hora também havia chegado junto com o fim do dia 31 de março. Toda aquela situação que acabáramos de viver só não foi ridícula ou patética porque havia em nós inocência, entrega e generosidade. Quarenta anos depois, parece absurda a distância que existia entre a realidade e a percepção dela. Mas era uma época de voluntarismo, com a vontade querendo predominar sobre o mundo real. [...] Minha aventura termina aí. Adeus UnB, adeus Brasília, adeus ilusões, sonhos e utopias (VENTURA, 2004, p. 61).

Da mesma forma como inicia, o texto termina. Com frases claras, bem pontuadas, objetivas, com um discurso analítico. O narrador, embora seja personagem, acompanha os fatos de forma distanciada, quase que ausente. É como se os fatos acontecessem com outras pessoas. Isso ocorre devido ao tempo transcorrido entre o que se narra e o momento em que a obra está sendo produzida. O narrador, que também é o autor do texto, traz essas memórias como experiências vividas, passadas. É de conhecimento público que quarenta anos depois a situação histórico-política do Brasil é muito diferente, os cidadãos não sofrem perseguições oficiais pelo que dizem ou fazem; por isso o escritor, como o leitor, vê aquele tempo apenas como uma mancha na memória histórica do país. Às vezes até de uma forma meio romântica. O mesmo acontece com o texto de Cony. É um relato memorialístico em forma de crônica, escrito num discurso leve muitas vezes irônico, mas sem expressar dor ou sofrimento, angústia ou opressão, como expressam as personagens de Miguel Jorge.

Cony descreve o dia do golpe e a forma como ele viu os acontecimentos. Quarenta anos depois, ao analisar friamente a situação, ele faz uma comparação irônica dos fatos no Brasil com o que foi o fim do governo de Napoleão na França: uma deposição sem glória na batalha de Waterloo, que tem mais fama que ação.

Nos começos de 1964, instalara-se radicalmente (e simploriamente) no cenário nacional a mesma divisão esquemática que cindira a Convenção francesa, quase dois séculos antes. Fora da dicotomia esquerda-direita – que transformava o debate político numa espécie de partida de futebol em que a maioria torce e alguns poucos jogam, qualquer outro tipo de assunto era tido como conversa para boi dormir – hipóbole rural, gostosamente bucólica, que caía em desuso, substituída pela divisão mais atualizada entre alienados e engajados – por sinal, outro galicismo que tardiamente se incorporava na linguagem da época (CONY, 2004, p. 07).

O distanciamento para contar os fatos e a ironia com que os coloca se deve ao distanciamento temporal, em que a memória, enriquecida por acontecimentos posteriores, vai se solidificando e se transformando ao mesmo tempo. O que há quarenta anos era perigoso ou proibido perdeu a força, porque os rumos políticos se modificaram, e transformou-se em retórica, memória e/ou registro histórico. Assim, os comentários subjetivos, as comparações

com o ridículo servem talvez para diminuir a proporção que na época todo o evento e as conseqüências dele tomaram. Cony termina seus relatos como começou, ironizando. Entretanto é possível que a ironia encobre a perplexidade da situação absurda por ele vivida. Na verdade, a tendência do transcorrer do tempo é minimizar, até mesmo na memória, a proporção das coisas.

É comum esse tipo de testemunho promovendo-se o próprio umbigo a eixo da história de um episódio ou de todo um tempo. Stendhal tornou famosa a cena em que um personagem vê soldados dando tiros, cavalos em disparada, e fica sem saber que estava assistindo à batalha de Waterloo, a queda de Napoleão, o grande ídolo do próprio Stendhal. E há aquela frase muito repetida do romancista russo: escreve sobre sua aldeia e descreverás o mundo. Não consegui descrever o ano de 1964 em seus contornos históricos. Limitei-me a pensar como o assombrado japonês da anedota de Hiroshima: abri uma torneira. E ainda não tive condições objetivas para compreender o que aconteceu comigo e com os outros (CONY, 2004, p. 07).

Com certeza este será um ponto de diferenciação na análise dessas memórias com a obra de Miguel Jorge. Ele a escreveu no fragor dos acontecimentos; enquanto as crônicas acima mencionadas apareceram quase meio século depois. Justifica-se assim a diversidade na forma ao se tratar do mesmo tema. O texto mais recente, distanciado do acontecimento, transforma-se no que Hutcheon (1991) define como:

[...] uma espécie de paródia seriamente irônica que muitas vezes permite essa duplicidade contraditória: os intertextos da história assumem um *status* paralelo na reelaboração paródica do passado textual do “mundo” e da literatura. A incorporação textual desses passados intertextuais como elemento estrutural constitutivo da ficção pós-modernista funciona como uma marcação formal da historicidade – tanto literária como “mundana” (HUTCHEON, 1991, p. 163).

Nesse sentido, é possível dizer que os dois textos analisados de *Vozes do golpe* (2004) apresentam como ponto de convergência com a obra de Miguel Jorge, a temática utilizada. Pode-se ter uma idéia mais precisa da profundidade do que ocorreu por relatos do já citado *Brasil nunca mais* (1986) e perceber que, embora o tema dos escritos seja o mesmo, os construtos lingüísticos (White, 1994) são elaborados a partir do lugar de onde se posicionam os sujeitos que os produzem:

A ruptura de abril de 1964 resultou no arquivamento das propostas nacionalistas de desenvolvimento através das Reformas de Base. A partir daí, foi implantado um modelo econômico que, alterado periodicamente em questões de importância secundária, revelou uma essência que pode ser resumidas em duas fases: concentração de renda e desnacionalização da economia. [...] A monopolização da economia e a imposição de um modelo concentrador de renda e achatador de salários foram as raízes, no campo econômico, de toda uma série de medidas

autoritárias e repressivas que os governos adotariam a partir de 1964 (ARQUIDIOCESE – SP, 1986, p. 60).

Assim “Os intertextos da história assumem um *status* paralelo na reelaboração paródica do passado textual do ‘mundo’ e da literatura” (Hutcheon, 1991, p.163). Pode-se dizer que o sujeito do fragmento citado acima, retirado de um texto considerado histórico, tem a responsabilidade de narrar os fatos o mais fielmente possível à forma aconteceram, buscando uma linguagem mais objetiva, isenta de sentimentalismos, dada a posição que esse sujeito ocupa. Mesmo assim, o seu registro não foge ao posicionamento até certo ponto acusador do comportamento do governo. Isso confirma a tese de Bakhtin de que: “Dois enunciados alheios confrontados, que não se conhecem e toquem levemente o mesmo tema (idéia), entram invariavelmente em relações dialógicas entre si. Eles se tocam no território do tema comum, do pensamento comum.” (Bakhtin, 2003, p. 320). Esta é a ligação que pode ser feita entre as obras estudadas para perceber as convergências.

Os outros dois textos que compõem *Vozes do golpe* (2004) são contos, e apesar de terem sido escritos recentemente, exploram mais a subjetividade e o sentimentalismo das personagens, parodiando registros históricos sobre o assunto. Há maior convergência entre os dois contos “A mancha” de Veríssimo e “Mãe judia, 1964” de Scliar com os contos de *Avarmas*. Especialmente o homônimo da obra. Em “A mancha”, Raul Loureiro comenta:

Preso durante o regime militar, Rogério parte para o exílio. Ao voltar, enriquece no ramo imobiliário. Visitando um prédio que pretende comprar, vê uma mancha que lhe impõe uma tarefa paradoxal: lembrar e ao mesmo tempo livrar-se da memória dos anos de ditadura (LOUREIRO, *apud* VERISSIMO, 2004).

Como as personagens de “O guardador de automóveis”: “Já melhorei dos pontapés que eles me deram na barriga e pelo corpo todo, é que eles pensaram que eu fosse ladrão...” (Jorge, 1980, p. 56); de “Numa gota d’água”: “Não posso responder pois sou lançado de um lado para outro. Tudo se mexe dentro de mim. Meu estômago, meu fígado, o pulmão, o coração. Deixo escapar um gemido e eles riem até as lágrimas.” (p. 110); de “Branco sobre branco”: “Seu corpo conheceria, agora, outras marcas, entre tantas vezes, tristes e inexatas. Uma incômoda tosse soava como uma má noite em seu peito, os dois homens aguardavam...” (p. 116); e de “Avarmas”: “Reavivo todos os momentos e todos os tormentos. Faço nova investida. A porta abre-se e meu corpo é projetado com violência dentro de quatro paredes.” (p. 138), também no conto “A mancha”, a personagem - Rogério - sofre

torturas, é presa, durante o regime militar. Após muitos anos de exílio, volta, inesperadamente ao lugar onde fora torturado:

- Mas eu reconheci a peça. E a mancha está lá, no chão. A mancha do meu sangue.
- Depois de tantos anos está tudo como antes? Um prédio caindo aos pedaços? [...] Pensa um pouco, Rogério. A peça fica na frente do prédio. Dá para a rua. Você acha que eles iam fazer uma sala de tortura na frente do prédio, para todo o bairro saber?
- Mas eu me lembrei de tudo. Das duas janelas, de tudo. E a mancha do meu sangue está lá (VERÍSSIMO, 2004, p. 17-18).

A conversa entre as duas personagens – Rogério e a esposa Alice – revela o que aconteceu a ele no passado. A mancha (do título) de que Rogério fala, é resultado de torturas que sofrera. De um soco que levava no nariz durante um interrogatório. A obra vai se fragmentando entre o presente e o passado da personagem e faz um breve painel da sua vida desde que fora preso (sem saber por que), durante o exílio e depois. Por alguns retalhos de conversas das personagens é que o leitor vai desvendando o que aconteceu.

- O Glenn Ford gosta de bater.
- Rubinho, seu companheiro de cela, avisara que o pior deles era um parecido com o Glenn Ford. O Glenn Ford não usava nenhum instrumento. Nem protegia as mãos. Batia com o punho ou a mão aberta e sorria só para um lado, como o ator. [...]
- O que você é do Alcebiades?
- Quem?
- Do Alcebiades. O sobrenome é o mesmo.
- Não sei.
- Não sabe. Má notícia, meu jovem. [...]
- Na primeira vez, Rogério não vira o tal negócio elétrico. Nem o Glenn Ford. Mas ele voltaria à sala atapetada. [...]
- O Glenn Ford fez uma cara de nojo, depois de impaciência. Acertara sem querer no nariz, que começara a sangrar.
- Olha o que você está fazendo no tapete (VERÍSSIMO, 2004, p. 19-25).

Assim como as personagens de *Avarmas*, Rogério e Rubinho não representam apenas Rogério e Rubinho. São representações sociais de um tempo e de um lugar cuja coletividade se iguala numa situação isomórfica. É a forma encontrada pelos escritores destas obras de, pelo menos, deixar registrado o seu protesto e o da sociedade em geral. São representações de uma escritura ambivalente defendida por Bakhtin (1997a) e discutida por Laboissière de Carvalho (2000), cuja realização acontece quando a história se vê inserida no texto literário:

No campo ambivalente da escritura, justifica-se o surgimento de uma translingüística, porque a estrutura da forma romanesca encontra-se num processo de homologia para com a forma social. O herói do romance deixa de ser individual e passa a ser coletivo. É que os fatores transindividuais, sociais, impelem o herói, agora coletivo, a uma fraterna luta viril no combate pela liberdade. [...] Esse é o

ponto de intersecção com o sentimento de média do leitor virtual no momento enfocado pela ficção (LABOISSIÈRE DE CARVALHO, 2000, p. 68).

No caso da obra de Miguel Jorge, os fatores externos – transindividuais, sociais – que o impelem a usar o recurso da polifonia é o processo de castração ideológica a que é submetido. Sua mensagem busca o leitor virtual – ou mesmo o real –j como ponto de encontro das suas idéias com os interesses da coletividade. Foi a forma de o escritor pegar em armas em defesa da liberdade. Seus heróis, criados a partir de estereótipos populares possibilitam o “[...] processo de homologia para com a forma social.” cuja representatividade não escolhe nem exclui qualquer classe, mas abrange todos os setores da sociedade que se vêem cerceados em sua liberdade.

*Vozes do golpe* (2004) tem outro objetivo: reavivar a memória de quem porventura tenha se esquecido do que foram os 20 anos de ditadura militar; e trazer ao conhecimento do público mais jovem, pois 40 anos depois os fatos caíram no esquecimento. É uma forma de reafirmar a importância de se lutar para manter a democracia no país. Por ser produzido num tempo mais ameno tem um discurso menos opressivo. Mesmo assim, “A mancha”, como “Mãe judia, 1964”, evocam imagens que sensibilizam o leitor e têm o peso de mostrar que as personagens daqueles episódios poderiam ser quaisquer pessoas com mais de 40 anos hoje. Possibilita ao leitor especulações sobre o rumo que tomaram suas vidas e as conseqüências que sofreram.

Em “Mãe judia, 1964” de Moacyr Scliar, é difícil fazer a leitura sem associar suas personagens: mãe desesperada, louca, em busca de filho desaparecido, com as personagens do conto “Avarmas” de Miguel Jorge. Por isso, a conclusão deste tópico será feita com as convergências temáticas – e até textuais – destes dois contos. “Mãe judia, 1964”, conta a história do estudante Gabriel e sua mãe judia:

Um médico recém formado cuida de um complexo caso psiquiátrico: depois do desaparecimento do filho, envolvido com grupos guerrilheiros de Porto Alegre de 1964, uma senhora judia enlouquece e enceta um diálogo imaginário para falar de suas tormentas religiosas, políticas e psicológicas (LOUREIRO, *apud* SCLiar, capa, 2004).

Como Eugênia, mãe de Marco (Avarmas), a mãe de Gabriel também está louca. Só que ela se encontra numa clínica psiquiátrica. Já passou pela etapa de procurar o filho por todos os lugares, pelas ruas, sem rumo. Já perdeu a esperança de encontrá-lo e agora, na clínica, inconformada, conta a sua história a uma imagem da Virgem Maria que encontra na

capela. Compara suas dores às da Virgem por isso faz dela sua confidente. É a única que pode entendê-la por também ter perdido o filho em circunstâncias cruéis. É por essas confidências que o leitor – e um serviço de espionagem montado para vigiá-la – toma conhecimento de toda a história de Gabriel. Como Marco, Gabriel é um estudante revolucionário que participa de um grupo de jovens inconformados com o regime ditatorial no país:

Aquilo me assustou mais do que tudo, aquela palavra, missão. O que poderia significar aquilo? Em que estava envolvido, o Gabriel? Chorando, pedi que pelo menos uma vez confiasse em mim, que me dissesse o que estava se passando, em que estava envolvido. Então, para surpresa minha, ele mudou por completo. Aproximou-se, abraçou-me, beijou-me, disse que eu era muito importante para ele. Não, não poderia contar-me o que estava havendo, mas que eu ficasse tranqüila, tudo daria certo; mais, muito breve eu me orgulharia de tê-lo como filho. Falava gesticulando muito. Os olhos brilhantes. Como aqueles revolucionários de antigamente. A partir daí as coisas se precipitaram: era o final de 1963 e a agitação no país crescia sem parar. O grupo do Gabriel agora se reunia praticamente todos os dias – em minha casa (VERISSIMO, 2004, p. 88-89).

Os cuidados e os temores da mãe de Gabriel são os mesmos que os de Eugênia, a mãe de Marco. Ambas são sozinhas e só têm o filho com quem contar. A mãe de Gabriel ficou viúva, o marido morreu de tuberculose. Sobre o pai de Marco só há referência quando Eugênia diz que ele, se estivesse ali, ficaria orgulhoso do filho. Não há outras referências. O desespero das duas é igual. São filhos únicos, que elas vêem crescer e temem pelo seu futuro como toda mãe. Mas o temor dessas mães, das décadas de 1960, 1970 é muito maior, mais palpável, porque elas sabem dos movimentos estudantis e sabem – ou imaginam – como terminam os manifestos. Como Gabriel, Marcos também era um estudante ativo, envolvido nos problemas dos outros:

Revejo-o entrando em seu primeiro terno de brim, untando o cabelo, dizendo que estava sendo esperado numa festa. Eu tinha que estar agradecida por ele ter deixado o quarto e os livros e ir se divertir um pouco. Mesmo quando ele voltava e me tirava da solidão, eu agradecia por ele ter voltado antes da hora marcada. E lá ia ele novamente para o seu quarto e seus livros. Era sempre ele: maduro, correto. Amparando a mim e a todos os que o cercavam, com firmeza, com seu jeito de entender as coisas (JORGE, 1980, p. 133).

Gabriel foi preso e torturado pelas suspeitas de que era revolucionário, mas foi libertado em seguida, e tudo indica que ficou sendo vigiado pela polícia: “Gabriel foi preso pouco depois. Encontraram-no na casa de Lísia, a moça grávida. Ficou no DOPS, a Delegacia de Ordem Política e Social, por quatro dias, onde foi interrogado. E aí, soltaram-no, e me avisaram para que fosse buscá-lo.” (Veríssimo, 2004, p. 92). Há nesse caso a iminência de

uma tragédia anunciada. Ao contrário da mãe de Marco, a de Gabriel teve indícios palpáveis de que o filho poderia ser levado pela polícia. Temeu por isso e tentou dissuadi-lo:

Eu falava, falava, mas ele não ouvia. E também não respondia. Passou semanas trancado no apartamento, sem falar com ninguém. Um dia sumiu. Acordei de manhã, e já não estava mais, tinha levado uma mochila, umas poucas roupas. Sobre a cama um bilhete: “vou seguir o meu caminho. Te amo.” Só isso (VERISSIMO, 2004, p. 94).

Entretanto a convergência maior entre os dois textos é sem dúvida temática: o sofrimento, o desespero, a dor das duas mães – ou três, levando-se em conta a presença, embora surreal, da Virgem Maria –, com a perda brutal dos filhos.

Aqui cheguei ao auge do meu desespero, sem notícias do Gabriel, o que poderia eu imaginar, senão o pior? Tu sabes o que é o desespero de uma mãe, tu sabes muito bem, não preciso te falar e tu não precisas me falar. O abismo medonho, não é? O abismo sem fundo. Cheguei perto desse abismo, cheguei a milímetros do abismo, a frações de milímetros. Achei que não ia agüentar. Achei que iria tentar de novo o suicídio (VERISSIMO, 2004, p. 99).

A conversa da mãe de Gabriel com a Virgem fica por aqui. Ela é considerada apenas uma louca, que conversa com imagens, de quem um médico cuida e é por meio dele que o leitor toma conhecimento dos fatos narrados na história. Como Miguel Jorge, Scliar também usa como recurso de denúncias – para sensibilizar o leitor – a voz do louco, do desautorizado, do desprezado pela sociedade. Há nos dois casos o apagamento de um sujeito engajado, a mensagem se dilui na fala desacreditada e duvidosa da insanidade. Por ser escrito agora, no século XXI, aparentemente é um recurso desnecessário. Aparentemente porque embora seja uma narrativa atual, Scliar faz um retorno no tempo e situa o texto há 40 anos. Não são memórias, não há distanciamento das personagens com os acontecimentos. O distanciamento acontece com o autor e o fato narrado. Como numa narrativa épica. A narração é concomitante aos fatos, mas a narrativa distancia o médico para um tempo depois. Num processo de auto-reflexividade (Hutcheon, 1991) que revisita o passado discutindo criticamente o presente. É pelo médico que o leitor fica sabendo do destino de Gabriel. Lê no jornal que ele foi preso como membro de uma guerrilha. Seria julgado e condenado. Mas a mãe por certo não saberá disso. Como também Eugênia não sabe do destino de Marco. Suspeita que esteja morto, por isso reclama o corpo para enterrar. Mas não consegue:

Mais uma vez olho desanimada para aquele rosto deformado, a barba rala, os olhos parados. Meus gritos acompanham o voar dos ventos, onde dificilmente ele me ouvirá. Onde está meu filho? As sombras olham-me com indiferente poder. Teria eu

perdido a razão? Quero o corpo do meu Marco. Frase que repetiria ainda cem vezes antes de sair novamente procurando-o por caminhos e ruas (JORGE, 1980, p. 140).

Eugênia vai a muitos lugares procurando reconhecer corpos, mas para ela, nenhum é o do seu filho. Ela também enlouqueceu, mas não está numa clínica ou coisa parecida. Perambula pelas ruas da cidade e é devolvida à rua toda vez que entra em algum lugar à procura do filho. Há diferenças na forma como cada história aconteceu. Mas são duas tragédias tão iguais. E iguais a tantas outras que jornais, documentários e dossiês registraram e trouxeram à tona depois da anistia, que aconteceu na década de 1980.

Pode-se se afirmar que há uma inter-relação discursiva bem estreita entre os dois contos. Mesmo que haja um distanciamento temporal considerável, a construção textual de Scliar aproxima-se da construção do discurso de Miguel Jorge pelo uso de frases entrecortadas, pensamentos fragmentados, expressos por uma personagem louca. Na visão de Diana L. P. Barros, é possível convergências discursivas pela interdiscursividade que pode acontecer entre textos:

O discurso não é único e irrepitível, pois um discurso discursa outros discursos. Nessa medida o discurso é social. Na verdade, se um discurso mantém relações com outro, ele não é concebido como um sistema fechado sobre si mesmo, mas é visto como um lugar de trocas enunciativas, onde a história pode inscrever-se, pois ele se transforma, ao mesmo tempo, num espaço conflitual e heterogêneo e num espaço contratual (BARROS, 2003, p.34).

Que o discurso de Scliar tenha sido influenciado pelo de Miguel Jorge, devido à situação cronológica de ambos, não se pode afirmar. Pode ser que não tenha havido interferência direta, entretanto, se os dois escritores viveram o tempo em que aconteceram os fatos os quais serviram de tema para os textos; se toda a sociedade brasileira conhece, nem que seja artificialmente o assunto; se os meios de comunicação de tempos em tempos relembram algo relacionado; os discursos necessariamente se cruzam e são trespassados por idéias afins que se expressam, quase que involuntariamente ao serem lembradas.

A intertextualidade pode se manifestar de muitas maneiras, pela paródia, pela paráfrase, pela referência, pela simples aproximação de idéias referentes, entre outras formas. Desde que se conservem sempre os mesmos temas. No caso das obras comparadas o ponto de convergência é mesmo a aproximação de temas. Esse recurso pressupõe um universo cultural muito amplo e complexo, pois implica a identificação, o reconhecimento de retornos a outras obras ou a outros textos/ trechos mais ou menos conhecidos, além de exigir do interlocutor a capacidade de interpretar a função da alusão mencionada. Para que seja eficiente, a



intertextualidade precisa contar, nesse caso com a cronotopia e a atualização de dados. Nesse sentido as narrativas pós-modernas dão ao escritor maior liberdade de expressão, uma vez que faz a atualização do texto pelo processo da auto-reflexividade.

#### 4. MIGUEL JORGE – A TÉCNICA, O ESTILO, A FORMA.

Toda metaficção historiográfica tem por característica ser auto-reflexiva e, ao mesmo tempo, paradoxalmente, ela se apropria de acontecimentos e personagens históricos (Shirley Carreira, 2001).

Em seu processo criativo, ao mesmo tempo em que parece romper com o tradicional – pondo em relevo uma linguagem pautada no pós-modernismo – o autor resgata-o ao recontar os fatos. Rompe parcialmente quando elabora as personagens, os cenários e os fatos em si; mas quando trabalha a escrita do texto, na composição gramatical e no uso das figuras e funções da linguagem, age de forma inovadora. As construções frasais são ao mesmo tempo densas, compactas e fragmentadas. A ironia perpassa os textos de modo natural, muitas vezes não muito evidente, exigindo do leitor um pacto de lealdade com a própria linguagem, buscando nela os significados que vão além do que se registra. Exerce o processo de auto-reflexividade, numa escrita que junta, sem grandes conflitos, o passado e o presente. Por isso pode ser considerado um representante do pós-modernismo discutido em Hutcheon:

Livre da nostalgia, o pós-modernismo insere e depois problematiza, ironicamente, o passado numa reelaboração crítica, porque a nova história literária não é uma tentativa de transmitir o cânone, mas de manter uma relação problemática com a história e com a própria crítica literária. No pós-moderno, a ficção e a história são consideradas discursos contextualizados. São, ambas, sistemas de significação pelos quais se dá sentido ao passado. A relação entre elas não é dialética e por isso convivem lado a lado, em paralelo, por estabelecerem justamente uma relação discursiva e contextual (HUTCHEON, 1991, p. 81).

Se, no pós-moderno, a ficção e a história são consideradas discurso contextualizado, reforça-se a tese de Bakhtin retomada neste estudo para analisar a cronotopia na obra de Miguel Jorge. Porque suas obras lançam mão da literatura, reescrevendo os fatos históricos de modo ficcional. Ou contando a história das classes desfavorecidas, não contada nos livros da história oficial. Por ser um artista disciplinado com a arte, Miguel Jorge se apropria de uma técnica bem aprimorada, mostrando que é um estudioso concentrado, um leitor analítico de teorias e de críticas. E, a partir das leituras procura fazer suas incursões no mundo dos estilos, buscando inovações e avanços: “[...] cada vez que eu escrevo um romance, eu procuro somar, eu sempre faço uma coisa diferente... quer dizer, pelo menos eu procuro fazer... porque eu não quero fazer igual” (Jorge, 2007). Isso quer dizer que tem uma técnica, a

do cuidado formal, do uso da narrativa fragmentada e do uso de vocabulário apurado, com um estilo vanguardista em relação ao modernismo porque a polifonia, o discurso poético podem ser veículos de mensagens que permeiam as relações com a história, num jogo de ficção/realidade que dispensa as comprovações da história oficial. Nesse sentido, coloca-se com maior liberdade, porque as estruturas vigentes lhe dão esse poder.

Miguel Jorge fez do fantástico alegórico uma espécie de trincheira de onde pôde usar melhor a sua criatividade para denunciar. Essa linha, também presente no pós-modernismo, rediscute as estruturas das vanguardas européias do início do século XX. O autor usa o cubismo e o surrealismo, principalmente. Conforme Laboissière de Carvalho (2000, p.43), “A prosa de Miguel Jorge é muitas vezes um convite à visualização pictural e à abstração da linearidade do texto”, o que se pode comprovar nas estruturas cubistas desenvolvidas nos contos de *Avarmas* “Décima quarta estação”, “Branco sobre branco”, “Jogo de argolas” e “Macro, micro”. A simetria dos textos contrasta com a confusão mental em que se encontram as personagens. Pode-se dizer que esse é o estilo, o modo do autor empregar as estruturas cubistas. No desenho do texto. Por isso é possível a afirmação de que são rediscutidas, trazidas da forma habitual para um novo modo de se produzir/reproduzir o cubismo.

Como estilo, pode-se dizer também que ele é um divulgador do surrealismo e que essa vanguarda é a sua marca. O próprio autor se coloca como um adepto das estruturas surreais com a intenção de, com elas, desvendar as nuances do comportamento humano, a essência da sua personalidade e, com isso, fazer a literatura.

Então, o meu trabalho ele é visceral, sabe. E eu gosto, eu gosto, eu gosto de escrever porque eu acho que literatura não é vida; voce pode partir da vida e fazer literatura. Criar, então por isso que eu fui pro absurdo, fui pro surrealismo, certo?... eu viajei nisso aí. Senão eu não conseguiria construir essa obra como eu constuí (JORGE, 2007).

Ainda coerente com o que ele afirma pode-se reforçar a idéia do emprego de técnicas de produção porque não há simplicidade na sua forma de compor. Se o texto se afigura simples é porque a sua técnica possibilitou isso. Com certeza foi fruto de muito estudo, aplicação e apuro formal. Não há neste autor aquela falsa modéstia de que o seu trabalho flui naturalmente e provém de um dom. E não é também uma característica deste escritor facilitar a leitura por meio das estruturas lineares de introdução, desenvolvimento e conclusão do texto, de modo simplório. Quando se encerra a leitura de uma de suas obras,

sabe-se que se está no final do texto. Mas a compreensão vai sendo elaborada, muitas vezes a partir daí, do final. Não se lê Miguel Jorge da primeira vez e encontra o resultado dos dramas que ele propõe. Isso já foi notado por Laboissière de Carvalho:

A obra de Miguel Jorge é revolucionária por ser autêntica. Revolucionária no sentido de proclamar sempre a conscientização do ser humano rumo ao processo de individuação. Tanto na dramaturgia quanto nas narrativas, o escritor faz com que a denúncia seja humana, social, política, religiosa. O leitor não encontra porto, no sentido de local de chegada; sua obra é sempre ponto de partida, inquirição. Esse leitor precisa saber que nesta leitura está também o instante de libertação do hábito que normalmente anestesia. Nessa leitura está a confrontação com o sofrimento do existir e, conseqüentemente, o processo de conscientização ( LABOISSIÈRE DE CARVALHO, 2000, P. 47-48).

E, muitas vezes, o ponto de chegada não vem. A sua leitura não é confortável, é incômoda porque não anestesia o leitor nem aplaca suas dúvidas. Pode, talvez, lançar outras. “O artesão tece as estruturas das narrativas para que o leitor acordado, contextualizado, implícito, busque nas entrelinhas as visões ideológicas e contra-ideológicas oscilantes no intertexto” (Laboissière de Carvalho, 2000, p. 48). Por isso que é possível afirmar que não se classifica Miguel Jorge como engajado. Mas isso não o impede de denunciar. A sua técnica no emprego da palavra, a sua forma de conduzir o texto refletem o seu estilo. E o seu poder está mesmo na palavra.

#### 4.1 “O SIGNO COMO ARENA DE LUTA DE CLASSES”<sup>3</sup>

Segundo Bakhtin, os textos são elos de uma cadeia que se completa pela interdiscursividade, isto é, estão sempre dialogando entre si e se resultam de vivências e acontecimentos da e na sociedade. Os enunciados se produzem nas convergências e embates de pensamentos e de ideologias. O escritor, mesmo que inconscientemente, está ligado ao seu tempo e à sua história.

Foi a partir de uma concepção dialógica da linguagem que Bakhtin afirmou sua verdadeira substância, constituída pelo fenômeno social da interação verbal. Ignorar a natureza social e dialógica do enunciado seria apagar a profunda ligação existente entre a linguagem e a vida. Os enunciados não existem isolados: cada enunciado

<sup>3</sup> Expressão usada por Bakhtin na obra *Marxismo e filosofia da linguagem* (1997a) para mostrar que as classes sociais utilizam a língua de acordo com seus valores e antagonismos.

pressupõe seus antecedentes e outros que o sucederão, um enunciado é apenas um elo de uma cadeia, só podendo ser compreendido no interior desta cadeia. Para Bakhtin a fala, as condições de comunicação e as estruturas sociais estão também indissolúvelmente ligadas. Tanto o conteúdo a exprimir como a sua objetivação externa [...] (FREITAS, 2006, p. 138).

Pode-se enfatizar que uma das formas bem sucedidas de se posicionar histórica e socialmente como porta voz das classes menos favorecidas é a arte. O seu jogo polifônico, o seu discurso poético permite interlocuções com a verdade, nem sempre possíveis no discurso legitimado pelas classes. Nesse sentido o artista tem um compromisso maior com a sociedade em que vive, porque tem o poder, pela liberdade criativa, de fazer o jogo do poder. Miguel Jorge se utiliza desse poder quando emprega sua criatividade para denunciar.

As classes sociais utilizam a língua de acordo com seus valores e antagonismos. Da língua complexa, viva, surgem os discursos ideológicos que, na maior parte das vezes, escolhem um dos pólos, um dos valores e procuram mascarar o dialogismo constitutivo da língua ou suas contradições internas (BARROS, 2003, p.08).

É evidente que o grande objetivo do texto de Miguel Jorge é denunciar, mas não é mostrar a denúncia. Essa denúncia estará latente nos embates dos signos entre si. Assim, pela criatividade do escritor, “[...] As classes sociais utilizam a língua de acordo com seus valores e antagonismos.” (Barros, 2003, p. 08) As personagens são identificadas não por nomes, mas pelo que representam. Por exemplo, é possível perceber o ambiente pelas relações que se estabelecem entre as personagens; há os que dão ordens e os que obedecem, a classe dos dominantes e a dos dominados: “Alguém faz sinal para eu não me mover e permaneço de pé, esperando ordens.” [...] “Vai-se, vai-se mulher, antes que seja tarde.” (Jorge, 1980, p.134-139). As relações de poder se descortinam nos diálogos, sem maiores explicações.

Entretanto, ao contrário dos discursos monofônicos, o discurso artístico (poético) dificilmente se presta à dominação, pois dificulta o que geralmente se busca quando se deseja comandar: a univocidade. A voz incontestável. Por si só, a arte já é ambígua porque mesmo partindo de uma realidade o seu universo é um universo paralelo que se configura como imaginário ou ficcional. Quando se presta ao papel de denúncia, o discurso poético (artístico) pode assumir a forma das figurações como metáforas, alegorias, em universos de encantamento, situações metafísicas, surreais, alegóricas; e assim expressar, não apenas a reprodução de uma situação espelhada na realidade, mas os anseios coletivos. Desse modo, a voz de personagens como Putein, o guardador de automóveis, o estudante de engenharia, o

prisioneiro da gota d'água, Eugênia – mãe de Marco, contêm em si tantas outras vozes, e servem de veículo aos protestos não formulados, sufocados pela repressão.

Bakhtin apontou ainda alguns fatores como determinantes da forma de um enunciado artístico: o valor hierárquico do herói ou evento funcionando como conteúdo do enunciado, o grau de sua proximidade com o autor; o ouvinte e sua inter-relação com o autor e com o herói. Todos esses fatores foram considerados por ele como pontos de contato entre as forças sociais da realidade extra-artística e a arte verbal. Devido a essa estrutura intrinsecamente social, a criação artística se abre à influência de outros domínios da vida. Outras esferas ideológicas como a ordem sócio-política e a economia têm efeito determinativo na arte verbal não meramente de fora, mas do ângulo direto dos seus elementos estruturais intrínsecos. E, inversamente, a interação artística de autor, ouvinte e herói pode exercer sua influência em outros domínios do intercâmbio social (FREITAS, 2006, p. 148-149).

Tomando como ponto de reflexão as idéias de Bakhtin, nas palavras ditas acima por Maria Tereza Freitas: “[...] a interação artística de autor, ouvinte e herói pode exercer sua influência em outros domínios do intercâmbio social.” Conclui-se que é possível e mesmo viável o diálogo entre a teoria do dialogismo e da polifonia de Bakhtin e os textos de *Avarmas*, de Miguel Jorge porque as vozes que se levantam dessa composição artística do autor personificam o grito de revolta do povo contra as injustiças que, de certa forma, só assim são denunciadas. Não retratam apenas a condição humana da personagem, mas a personificação da dor coletiva dos oprimidos.

Esses textos artísticos, em si, talvez não sigam as estratégias da chamada literatura engajada, uma vez que a escolha do vocabulário não privilegia a linguagem jornalística tampouco o sentido denotativo da linguagem, carregado de ideologias aparentes. É exatamente na escolha da palavra poética, aparentemente inofensiva, polifônica que está o poder de persuasão do autor.

A sensibilização do leitor é feita por meio dos sentimentos que evoca, pelas súplicas, silêncios, desesperos e insucessos, por exemplo, de Eugênia, mãe de Marco, na busca pelo filho desaparecido, no seu desejo de encontrá-lo, mesmo que morto: “Onde está meu filho? [...] Quero o corpo do meu Marco.” (Jorge, 1980, p. 140). A identificação do leitor torna-o cúmplice e companheiro de infortúnio dessa mãe. Um recurso mais eloqüente que os discursos em público contra o poder, o regime.

A estrutura literária, como qualquer outra estrutura ideológica, refrata a realidade socioeconômica que gera, mas a faz a seu modo. Ao mesmo tempo, porém, em seu “conteúdo”, a literatura reflete e refrata as reflexões e refrações de outras esferas ideológicas (ética, epistemologia, doutrinas políticas, religião, etc.) O que quer dizer que em seu “conteúdo”, a literatura reflete a totalidade do horizonte ideológico de que ela própria é uma parte constituinte (BAKHTIN *apud* BARROS, 2003, p. 68).

Bakhtin foi um estudioso do texto literário e de suas implicações históricas e sociais. Pode-se dizer que suas reflexões sobre a obra de Dostoievski formam um tratado consistente do dialogismo e da polifonia na literatura. O que não se pode afirmar é que Miguel Jorge, ao escrever sua obra *Avarmas* tivesse em mente a aplicação desses recursos; mas, convém aqui ser lembrado que um texto, quando sai dos domínios da criação do autor, passa a ser de domínio público. Esse aspecto possibilita aos estudiosos desses escritores, utilizando os recursos por eles mesmos oferecidos, fazer a aproximação de idéias afins em ambos e dialogar com essas idéias, instigando novas pesquisas, novas formas de perceber a realidade histórica de determinado tempo. Por isso o diálogo não se fecha. Fica sempre como ponto de partida para novas discussões.

#### 4.2 A REVELADORA *OBSCURIDADE* DO DISCURSO LITERÁRIO DE MIGUEL JORGE

A língua não é um simples jogo de palavras, mas sim de signos lingüísticos que adquirem valores quando postos em relação uns com os outros. É a sintaxe que faz a semântica; mas o que o homem relaciona são sempre valores e, mesmo numa só palavra, costumam-se encontrar vários deles. A complexidade do processo que faz da palavra uma pluripalavra, que faz de um signo um plurissigno, que cria para o texto a sua textualidade, é, portanto, produto da interação entre o autor e o leitor.

Como já foi analisado neste trabalho, pelos estudos de Bakhtin, um enunciado, se for isolado do seu processo de enunciação e transformado numa abstração lingüística, perde o que tem de essencial, a sua natureza dialógica, porque, segundo o autor, a realidade fundamental da linguagem é o dialogismo. Este conceito tem como base o movimento de dupla constituição entre a linguagem e o fenômeno da interação sócio-verbal, isto é, a linguagem se instaura a partir do processo de interação e este, por sua vez, só se constrói na linguagem e através dela. Porém, o dialogismo não se reduz às relações entre os sujeitos nos processos discursivos; pelo contrário, refere-se também ao permanente diálogo entre os diversos discursos que configuram uma sociedade. É esta dupla dimensão que nos permite considerar o dialogismo como o princípio que determina a natureza interdiscursiva da linguagem.

Estreitamente ligada ao dialogismo, outra noção bakhtiniana importante é a polifonia, que nos leva a perceber a impossibilidade de contar com as palavras como se fossem signos neutros, transparentes, já que elas são afetadas pelos conflitos históricos e sociais que sofrem os falantes de uma língua e, por isso, permanecem impregnadas de suas vozes, de seus valores, de seus desejos. Assim, a polifonia se refere às outras vozes que condicionam o discurso do sujeito. E se relaciona também com a idéia de compreensão do texto. Na idéia de compreensão embute-se a idéia dos sentidos e, conseqüentemente, a clareza ou a opacidade do texto.

Em hipótese alguma, de acordo com o pensamento de Bakhtin, um texto existe por si só. Elaborar um texto é um jeito de procurar comunicação com um possível leitor que irá surgir no presente ou no futuro, uma vez que o texto, ao ser tornado público, torna-se também atemporal. E, se bem elaborado, transcendental. O autor emite; o leitor recebe. E é somente após a leitura, após a interação que se faz na dinâmica autor/leitor, que o escrito se torna verdadeiramente um texto. O processo da significação é psíquico e para acioná-lo o homem atribui valores respectivos ao significante, de modo que signo e significação tornam-se indissociáveis. Não há um antes e um depois. Há relações/valores, concomitantes.

A mensagem sempre se cria a partir de fatos concretos, cronotópicos; mas na ficção os fatos saem do gênero primário, para compor o gênero secundário, artístico. Aí transformam-se em fenômeno de representação convencional. Quando isso acontece, o objetivo do discurso literário assume outras funções porque na manifestação de vozes aparentes e ocultas cria a opacidade intencional do texto. Conforme Bakhtin, essa opacidade passa pela compreensão – que o leitor apresenta –, da subjetividade impressa pelo autor no texto:

O texto como reflexo subjetivo do mundo objetivo, o texto é como expressão da consciência que reflete algo. Quando o texto se torna do nosso conhecimento, podemos falar do reflexo do reflexo. Um reflexo através do outro no sentido do objeto refletido (BAKHTIN, 2003, p. 319).

Ou seja, quando o leitor se vê diante de um texto, ele precisa saber que está tomando conhecimento de um fato que já passou pela compreensão de outrem. Daquele que o escreveu. Ao lê-lo, coloca aí seus valores, suas expectativas e a sua compreensão, por isso o objeto refletido já está sendo interpretado pela ótica do reflexo do reflexo. A compreensão plena, real acontece do leitor com o texto, mas é praticamente impossível acontecer do leitor com o assunto retratado. Isto é, um leitor pode compreender plenamente os mecanismos que



foram utilizados para se construir um texto, mas possivelmente, nunca chegará à raiz do objeto retratado. Mesmo que seja num texto dito objetivo; imagine, então, quando o autor, propositalmente, procura criar uma mensagem que mais esconde que revela.

Bakhtin, sobre esse assunto esclarece:

Portanto, toda a compreensão plena, real é ativamente responsiva e não é senão uma fase inicial preparatória da resposta (ou seja a forma em que ele se dê). O próprio falante está determinado precisamente a essa compreensão ativamente responsiva: ele não espera uma compreensão passiva, por assim dizer, que apenas duble o seu pensamento em voz alheia, mas uma resposta, uma concordância, uma participação, uma objeção, uma execução, etc. (os diferentes gêneros discursivos pressupõem diferentes diretrizes de objetivos, projetos de discurso dos falantes ou escreventes). [...] Cada enunciado é um elo na corrente complexamente organizada de outros enunciados (BAKHTIN, 2003, p. 272).

Fica evidente que a compreensão não é unilateral. O leitor não pode apenas assumir a voz alheia como verdade absoluta, mesmo porque o escritor espera dele uma resposta; para que haja compreensão, entra no jogo sua forma de ver o mundo. Se o escritor utilizar um gênero discursivo cujos recursos dificultem a objetividade do texto, como as metáforas, as alegorias, as inversões sintáticas, torna o texto opaco. É um recurso muito apreciado pelos poetas, mas também usado na ficção quando o escritor quer que a mensagem seja passada mais pelos subentendidos, pelo não dito, pelos silêncios. É inaceitável pelos gêneros primários.

Esse recurso, o da opacidade, obscurece a compreensão. No caso da literatura é um subterfúgio que pode tornar a obra mais interessante porque mais polifônica. O que não seria recomendável nos gêneros primários, cujo objetivo é principalmente a informação, a comunicação. Miguel Jorge fez uso da opacidade para obscurecer certas verdades que não podem parecer tão óbvias em suas obras, devido às circunstâncias espaço-temporais em que as produziu. Por isso o leitor não pode ficar apenas na superfície dos seus textos, porque o que o escritor diz é apenas o que pôde dizer quando produziu seu discurso. Mas a mensagem é perpassada pelas experiências do leitor e mais ainda pelas circunstâncias em que se produzem.

Tendo sido um escritor ativo entre as décadas de 1970 e 1980, quando as perseguições da ditadura eram ferrenhas e contundentes, é compreensível que haja um esforço por parte dos escritores em ocultar, por meio de alegorias, a verdadeira intenção da obra. A realidade opressiva dificultava, ou até proibia, manifestações que pudessem sugerir a idéia de democracia e liberdade.

A partir de 1966 voltaram a acontecer manifestações de rua, realizadas por estudantes, em protesto pela liquidação da democracia no país, e contra os inquéritos

policiais-militares, que se faziam contra professores e estudantes, bem como contra as intervenções nas universidades e a nova lei educacional, que tentava enquadrar os estudantes na nova institucionalidade. Essas manifestações se chocavam com as forças policiais, prolongando-se por anos (SADER, 1990, p.22).

Assim como nos outros estados, nesse período, Goiás também tem os meios de comunicação vigiados e a repressão invade todos os setores:

A censura policial na correspondência distribuída pelo correio brasileiro durante os anos do regime militar – sempre negada pelas autoridades – ficou cabalmente comprovada com o estudo de dois processos pelo Projeto BNM. [...] Num desses processos é ré uma estudante de Serviço Social que foi presa em flagrante na agência de correio da Praça Cívica em Goiânia quando postava cartas denunciando violações dos Direitos Humanos.

[...]

Ainda em Goiânia, um professor de português foi enquadrado na Lei de Segurança Nacional, com base no inquérito da Polícia Federal, iniciado em maio de 1971, por ter abordado em suas aulas temas como “Mulher Proletária” [...] é ainda acusado de simpatizar com Fidel Castro e Che Guevara e de emprestar livros sobre o socialismo para seus alunos (ARQUIDIOCESE-SP, 1985, p.162).

Essas questões fizeram com que os escritores de modo geral praticassem a chamada literatura engajada. Esta tentava, por meio de uma linguagem elaborada ou carregada de significados, burlar propositalmente os órgãos censores, denunciar a truculência das autoridades constituídas. Outros escritores escolheram outra forma de escrita que escapasse para outros recursos como o fantástico, o alegórico, o absurdo. Miguel Jorge segue o segundo caminho: registra sutilmente sua crítica por meio da ironia, que também poderia ser definida como literatura fantástico-alegórica, ou como narrativa do absurdo como define José Fernandes (1992). Neste aspecto pode ser citado, por exemplo, o conto “Numa Gota d’água”, por demonstrar que o fantástico ali se instala de forma bem evidente, pela opressão. Reforça essa escolha o pensamento de Laboissière de Carvalho a respeito da visão de Miguel Jorge, que coincide com a postura de José J. Veiga, sobre a crítica social, por meio da literatura:

Os mundos refletidos nas narrativas de José J. Veiga e de Miguel Jorge não são caracterizados como sobrenaturais, mas, nesses mundos, o tempo e o espaço participam de um jogo surpreendente de efeitos, ora reais, ora irrealis, coincidindo ou distanciando-se metafóricamente da realidade. Por essa dilatação sensível do tempo presente, o espaço é por igual transformado (LABOISSIÈRE, 1989, p. 117).

Assim como nos contos de *Avarmas*, em *Sombra de Reis Barbudos* e *Hora dos ruminantes*, de Veiga, por exemplo, entre outras obras e outros escritores, pode-se afirmar, empregando o discurso de Hansen, sobre alegoria, que esses recursos parecem apropriados para compor, de certa forma, a opacidade consciente e proposital dentro do texto:

[...] estética ou dinâmica, descritiva ou narrativa, a alegoria é um procedimento intencional do autor do discurso; sua interpretação, ato do receptor, também está prevista por regras que estabelecem maior ou menor clareza, de acordo com as circunstâncias do discurso (HANSEN, 1986, p. 2).

Em *Avarmas*, pode-se perceber o recurso da opacidade com, pelo menos, quatro intenções evidentes: (a) poeticidade, (b) estilo próprio, (c) recurso de denúncia, (d) linguagem cinematográfica. Embora se trate de narrativas, os contos que compõem esta obra têm um acabamento plástico impecável. Nos treze contos o autor busca muitos recursos próprios de técnicas literárias como características vanguardistas (surrealismo, cubismo); narrativa fragmentada, própria do pós-modernismo; a circunstância episódica, comparada à fotografia que grava apenas o instante do acontecimento, defendida por Cortázar (1995, p. 151): “[...] o fotógrafo ou o contista sentem necessidade de escolher e limitar uma imagem ou um acontecimento que seja *significativo* [...]”. Mas além disso o autor tem o cuidado com a palavra. As construções metafóricas, os jogos de imagens poéticas produzidos, contribuem para o perfeito acabamento do texto.

Ao deslocar o eixo da construção de sentido para uma multiplicidade de vozes e enunciados descontínuos, a instância autoral focaliza o outro em suas manifestações sociais presas a acontecimentos de certa época, trazendo também para a representação do eu que narra uma espécie de alteridade internalizada na imagem do híbrido em si. Pode-se, por exemplo, perceber algumas características dessa construção de sentido como: (a) a *poeticidade* que gera novos efeitos de sentido nos jogos de palavras deste fragmento de “Décima quarta estação”:

Oitava estação:

Tu estás novamente naquele cárcere. Outras marcas e outros condenados deixaram de existir naquele passado lugar, e o fim cada vez mais próximo *acordava* a agonia como um último *acorde*. Se houvesse fuga era por ali mesmo. *Davas voltas pelas quatro paredes* e uma *volta dentro de si mesmo*, colocando recordações em cada lugar. (JORGE, 1980, p. 23) (grifos meus).

Ao jogar com os significados de *acordava* (despertava, trazia à recordação) na terceira linha, em que o narrador fala à personagem da tristeza de despertar, de lembrar a agonia da proximidade da execução da sentença; e com *acorde* (som, nota musical) como o final de uma música, o último acorde, os sentidos aí reunidos dão ao contexto um tom poético-dramático de fim de ato. Assim também há o jogo do movimento em *volta* de quatro paredes, a caminhada em círculos, e a *volta* dentro de si mesmo em que o poeta/ficcionista

trabalha com o sentido próprio e o figurado, convergindo o sentido para o círculo, que simboliza a confusão mental em que se encontra o condenado.

A poesia dos ditos populares é aproveitada, mesclada ao texto para enfatizar situações do cotidiano. Como em “Putein”: “Sou velho de oitenta/ mas ainda rasgo pano./ Rapariga tão boa assim/ é difícil de encontrar” (Jorge, 1980, p. 65); ou em “Jogo de argolas”, para registrar a propaganda do parque/circo:

Senhoras, senhores,  
cavalheiros de fina fama  
e muita grana,  
preparem-se para entrar  
no reino dos céus e infernos:  
As doze donzelas do amor,  
Senhores façam seu jogo (JORGE, 1980, p. 81).

Ou ainda a seqüência melódica em “Numa gota d’água” como se fosse uma estrofe, com versos regulares, cuja cadência marca o movimento da gota sendo levada e levando com ela o prisioneiro: “As combinações de minha origem ou de minha química. A cada passo, passo. A cada passo, penso. A cada passo, tusso.” (Jorge, 1980, p. 108) (grifos meus). Não é apenas a simetria das três últimas frases que indica poesia, mas também o ritmo da leitura e as aliteraões carregadas da letra *s*, simulando um movimento arrastado ou o barulho do vento soprando a gota que não oferece grande resistência por ser leve. A pausa provocada pela vírgula dá à frase a cadência de pingo ritmado. Com um intervalo para que se forme, como a chuva, por exemplo. Aí também se coloca uma espécie de aliteração. O compasso da gota que cai. A última palavra separada pela vírgula é como se fosse a pausa da queda entre uma e outra gota, a interrupção do movimento por instantes.

O trabalho poético no texto de ficção, especialmente no conto, hibridiza o texto e facilita a entrada das alegorias, pois, conforme Cortàzar (1995, p. 152), os recursos alegóricos devem ser empregados de forma que: “... não só valham por si mesmos, mas também sejam capazes de atuar no espectador ou no leitor como uma espécie de abertura, de fermento que projete a inteligência e a sensibilidade em direção a algo que vai muito além do argumento literário contido no conto”. Portanto, a intenção de Miguel Jorge ao trazer a poesia para o texto ficcional é ampliar os seus recursos alegóricos no registro para que, com imagens literárias, suavize, ou ofusque as mensagens políticas.

Todo artista tem o seu estilo. É um atributo inerente ao seu processo de criação. Sobre estilo, Bakhtin ensina:

Chamamos estilo, à unidade de procedimentos de enformação e acabamento da personagem e do seu mundo e dos procedimentos, por estes determinados, de elaboração e adaptação (superação imanente) do material. [...] a unidade segura do estilo (grande e vigoroso) só é possível onde existe unidade da tensão ético-cognitiva da vida, indiscutibilidade do antedado guiado por ela: esta é a primeira condição. A segunda são a indiscutibilidade e a convicção da posição de distância, o lugar sólido e inquestionável da arte no conjunto da cultura (BAKHTIN, 2003, p. 186).

São os procedimentos de acabamento das personagens, do cenário e do texto que normalmente distinguem um autor de outro. É determinada forma de se processar esses registros que o diferencia de seus pares. Miguel Jorge também tem o (b) *estilo próprio*. Principalmente nas obras produzidas nas duas décadas 1970/1980, o escritor faz da construção de suas personagens confusas, angustiadas, a primeira condição do estilo: a unidade de tensão ético-cognitiva da vida; e nos ambientes em que as personagens se movem está o registro dos elementos advindos dos gêneros primários, descritos por Bakhtin (1997a), que servem de matéria prima para os secundários. Isso tem a ver com a forma particular de Miguel Jorge produzir.

Mas o artista se filia de modo, às vezes, inconsciente ao universo real dos acontecimentos artísticos, contemporâneos à sua produção. Nem que seja para contestar os procedimentos vigentes. Em Miguel Jorge, esta é a segunda condição do seu estilo. A posição que ocupa na arte, e que o torna um representante inquestionável dessa arte no conjunto da cultura; sem, contudo, estar filiado a correntes de um único estilo de época. Seu texto transcende uma filiação. Sobre essa postura do autor, escreveu Maria Luiza F. L. Carvalho:

A opção pelos termos “tradição” e “modernidade” tem a intenção de justificar uma abordagem pós-moderna, que se mantém moldada pela transitividade com que a obra de Miguel Jorge perpassa pelos caminhos da erudição e da ruptura. [...] As perspectivas pós-modernas de criatividade textual, adotadas por Miguel Jorge, aparecem guiadas pela reflexividade do gênio criador (Schiller, 1991) e pela intencionalidade discursiva (Hutcheon, 1991) com que o escritor propõe o enfrentamento de teorias e práticas literárias. (LABOISSIÈRE DE CARVALHO, 2000, p.16-17).

Pode-se dizer que o autor está cronologicamente filiado ao estilo pós-moderno. Mas não se pode dizer que é apenas um representante do pós-modernismo. Como foi dito acima, a tradição e a modernidade caminham paralelas nos seus escritos, compondo o seu estilo pessoal. Tanto ele trabalha com as vanguardas, como se observa, por exemplo, o cubismo nos contos “Branco sobre branco”, “Décima quarta estação”, “Jogo de argolas” e “Guerra no tabuleiro” e o surrealismo de “Vendedora de selos”, “Etecétera e tal”, “Numa gota d’água”; como também se movimenta totalmente à vontade nas narrativas fragmentadas,

muito próprias das criações contemporâneas do *nouveau roman* (Grillet, 1969), como em “Numa gota d’água” e “Avarmas” principalmente; nas construções alegóricas de “Véspera de pânico” e “A vendedora de selos” suscita discussão sobre literatura do fantástico e do absurdo. São características que acrescentam elementos de opacidade aos textos. Além do que toda a sua obra tem um apelo histórico que conduz o leitor quase que imperceptivelmente ao universo da auto reflexividade proposta pela metaficção historiográfica

Pode-se afirmar que esse é o seu estilo de praticar a (c) *denúncia*. Na verdade o estilo lhe valeu a capacidade de denunciar sem ser perseguido como aconteceu a outros artistas seus contemporâneos, como Chico Buarque, Carlos Heitor Cony entre outros escritores e compositores de músicas.

Miguel Jorge também promove, com naturalidade, o intercâmbio entre as artes, utilizando-se das técnicas do cinema na montagem do texto. Pode-se afirmar ser a (d) *linguagem cinematográfica* um recurso de opacidade do texto porque a estrutura sobrepõe-se à mensagem. O cuidado com as estruturas para que dêem idéia de movimento, de enquadramento e profundidade imagística desvia a atenção do conteúdo que está sendo retratado. Um exemplo a ser explorado, que serve de suporte a estas afirmações, é “Macro Micro” da obra *Avarmas*. Mas não é o único exemplo de que o autor dispõe, conforme Maria Luiza F. Laboissière de Carvalho:

Existe realmente, entre o roteiro cinematográfico e a literatura, uma conexão perceptível. Não há como negar isso, uma vez que a literatura não é mais encarada como algo de formalista e acadêmico, sem mérito e presa à gramática. A literatura hoje está compromissada com a dialética da vida. Esta conexão perceptível que mencionamos existir entre o roteiro cinematográfico e a literatura é a “visual”, a que busca a palavra-imagem. É a que Miguel Jorge faz em **Caixote** e em **Veias e Vinhos** (LABOISSIÈRE, 1989, p. 127).

Como se pode ver, não é apenas uma idéia experimental o que Miguel Jorge faz em “Macro, micro”, mas um projeto pensado, com experiências filiadas às experiências das narrativas pós-modernas, resultantes das vanguardas do início do século XX, mas acrescidas das experimentações posteriores, surgidas com a descoberta da sétima arte. Outras das suas obras também receberam o mesmo tratamento. Entretanto “Macro micro” será o texto escolhido para exemplificar a utilização do recurso cinematográfico como forma de ilusão de ótica que ludibria uma leitura superficial. A disposição do texto em blocos, ou quadros, e os subtítulos das partes: *Plano geral; Pormenor; Interior. Sala de trabalho de Dom Alberto. Dia. Plano geral;Interior. Jardim da companhia. Dia. Plano geral e plano médio*, (grifos

meus). associados à forma como o narrador vai contando o texto: “A câmara acompanha em *travelling* os passos do rapaz pelo corredor. Pára diante da porta. Fica parado por alguns instantes sem saber se deve bater ou não. Depois bate levemente, Ana Maria vem recebê-lo” (Jorge, 1980, p. 124) são explicações próprias de roteiros de cinema.

Estas são algumas características observadas na produção do autor, como recursos artísticos de opacidade do texto, evidenciados neste estudo, mas traduzem uma mínima parte dos artifícios que ele emprega na produção da sua arte. Entre todos, porém, pode-se dizer que prevalece a técnica da experimentação; a associação dos vários artefatos disponíveis, que o autor utiliza, de forma decidida e inovadora, assim como muitos artistas do século XX, por já terem recebido dois milênios de informações culturais. Miguel Jorge se apossa dos artefatos e transforma-os, acrescentando a sua parcela de auto reflexividade; como será observado na análise do discurso metaficcional historiográfico encontrado em sua obra.

#### 4.3 METAFICÇÃO HISTORIOGRÁFICA EM MIGUEL JORGE

A idéia da produtiva e interessante inter-relação entre história e literatura tornou-se uma questão bastante discutida em alguns setores da historiografia contemporânea. É o que vem ocorrendo, por exemplo, com alguns escritores da chamada nova história cultural, como Hayden White e Dominique La Capra. Os dois estão à frente de uma linha de pensamento que cumpre atualmente um papel de destaque nessa área de estudo. Em outros termos, uma linha que surge como representante de um pequeno, mas significativo, movimento de aplicação e discussão teórico/metodológica da abordagem literária na história. Conforme Apóstolo Neto (2005, p. 23) “Nas suas fileiras existe uma nova geração de historiadores da cultura que faz uso quase inédito de técnicas e análises literárias para desenvolver novos materiais e métodos de pesquisa no campo da investigação histórica.” Essa linha de estudo aproxima o texto histórico do romance ou vice e versa. A intenção é aproveitar as construções e reconstituições das atividades humanas para observar as representações sociais, as formas como elas acontecem ou poderiam ter acontecido.

A dimensão fictícia e imaginária de todos os relatos de acontecimentos não significa que eles não tenham realmente acontecido, mas, sim, que qualquer tentativa de descrever os acontecimentos (mesmo enquanto estão ocorrendo) deve levar em conta diferentes formas de imaginação. Além do mais, todos os relatos de realidade

histórica deve, inevitavelmente, levar em conta uma filosofia da história. Em outras palavras, ao se escrever história, é impossível prescindir de uma narrativa ficcional e filosófica, e não se pode simplesmente sancionar a distinção disciplinar que os historiadores usam para se distinguir dos filósofos e dos autores de obras literárias. (HUNT, 2006, p. 137).

Na história da literatura é possível perceber que, desde a ascensão do romance, durante o século XVII, o romance histórico faz parte do universo literário. No século XIX, é uma das manifestações mais importantes da ficção. E, no século XX, principalmente nas últimas décadas, foi assumindo formas de enredo tão diferentes do modelo tradicionalmente definido como romance histórico que mereceu a atenção de alguns teóricos da língua e da literatura; assim como de historiógrafos. Tais estudiosos passaram a questionar, como foi discutido no primeiro capítulo deste trabalho, a linha divisória entre o discurso histórico e o discurso literário.

Nas últimas décadas do século XX, a prosa, sobretudo o romance, no julgamento de Hutcheon (1991), recupera a história, no duplo sentido de ficção e de narração histórica; resgata-a da zona extra-literária que esta ocupava até primeira metade do século XX e reinventa o romance histórico, reformulando as suas convenções e estratégias. A abordagem de Hutcheon (1991, p.146) promove, no âmbito da ficção, uma recuperação crítica de velhos temas, a liberdade no uso da narração e o trabalho com o discurso como um velho problema da história. Argumenta Hutcheon:

[...] o século XIX deu origem ao romance realista e à história narrativa, dois gêneros que têm em comum um desejo de selecionar, construir e proporcionar auto-suficiência e fechamento a um mundo narrativo que seria representacional, mas ainda assim, distinto da experiência mutável e do processo histórico. Atualmente a história e a ficção compartilham uma necessidade de contestar esses mesmos pressupostos (HUTCHEON, 1991, p. 146).

A contestação se elabora na construção de uma nova forma narrativa que se denomina metaficção historiográfica e acontece principalmente no romance. O discurso metaficcional historiográfico está normalmente nos enredos que retratam o homem no seu cotidiano, com seus conflitos e com os fatos que constroem a sua saga na terra. Características próprias do romance. As mutações e transformações acima descritas ocorrem nesse universo da ficção romanesca. Como se pode conferir, as mutações ao longo dos séculos XIX e XX são responsáveis pela evolução desse texto ficcional.

Os escritores de modo geral retratam, nos seus textos, os reflexos das experiências pessoais e sociais; se a sociedade se modifica, também as produções se transformam. Miguel



Jorge é um artista do seu tempo. Assimilou e repassou à sua arte os reflexos das modificações acontecidas. Pode-se perceber isso nos seus romances. Vários deles apresentam as características das narrativas metaficcionalis historiográficas, como por exemplo, os analisados no segundo capítulo deste trabalho: *Caixote*, *Veias e vinhos*, *Nos ombros do cão e Pão cozido debaixo de brasa*. Uma das razões principais desta afirmação é que evidenciam formas de discutir um fato do passado, longínquo ou recente, com a intenção de, por meio da discussão, rever ou compreender conceitos e atitudes da história, com uma visão mais crítica da realidade; é o processo denominado por Hutcheon de auto-reflexividade, isto é, a rerepresentação dos fatos de forma a rediscuti-los mostrando que o modo como estão registrados é um construto lingüístico que poderia ter sido elaborado de outra forma. É um modo de repensar esses fatos por outros ângulos, inclusive pelo da crítica, não só pelo da descrição:

A ficção pós-moderna sugere que reescrever ou rerepresentar o passado na ficção e na história é – em ambos os casos – revelá-la ao presente. Impedi-lo de ser conclusivo e teleológico. [...] o pós-modernismo confunde deliberadamente a noção de que o problema da história é a verificação, enquanto o problema da literatura é a veracidade [...] as duas formas de narrativas são sistemas de significação em nossa cultura (HUTCHEON, 1991, p. 147-149).

Na história, ou, como quer o historiador do século XXI, na historiografia, revelar um fato passado ao presente tem a intenção de perpetuar os feitos da humanidade, garantir os registros dos acontecimentos, mas tem principalmente a intenção de discutir suas causas e conseqüências para gerações futuras; de modo que possa promover uma reflexão consciente de aprendizagem, no presente, com os erros do passado e modificar positivamente o futuro. Como também pretende fortalecer a consciência crítica do leitor/escritor de hoje na realização de produções mais coerentes com a maneira que realmente os fatos acontecem.

Na literatura, trazer o passado ao presente – o passado recente ou o passado longínquo – é dialogar com a linha do tempo, revivificando na memória a cultura, os valores, as tradições histórico-sociais, as crenças, os costumes de determinada sociedade. O discurso literário, entretanto, trabalha com a idealização. Se literatura é arte, e é próprio da arte perseguir o belo, primar pela estética, o texto literário, na sua forma e conteúdo, buscando a realização estética, privilegia não o que foi, mas o que poderia ter sido.

Ao tematizar um acontecimento, a literatura, normalmente, imprime aos fatos o desenho da lógica, porque ao leitor o fato chegará pelo texto realizado. Por isso, o escritor procura cercar-se de todas as possibilidades do que poderia ter-se passado a fim de convencer

um leitor em potencial. Tendo se cercado dos “recursos, armas e instrumentos” (Bakhtin, 1997a) sabe que será compreendido e, mais importante, terá convencido o outro da veracidade do que diz. O ficcionista faz isso pela escolha do vocabulário, pelos narradores e pelos personagens, cenários, monólogos, diálogos, elipses, descrições prolixas ou econômicas, tudo dependendo da época e da intenção que se deseja com a obra.

Quando imprime tais características aos romances já citados, Miguel Jorge produz o romance metaficcional historiográfico. Mas é preciso se ater ao trabalho que ele faz com os contos. Para compreender o que acontece à sua produção da narrativa curta, é preciso observar as transformações que aconteceram ao conto de modo geral no século XX. É possível resumir uma explicação para essas transformações pelo pensamento de Fábio Lucas com relação a este gênero literário. O teatro e o cinema influenciam, sobremaneira, essa nova modalidade da narrativa curta. Nesse sentido, o texto captura o leitor pela fugacidade do registro semelhante à imagem. Por isso, o conto, na visão de Lucas, é episódico, fragmentado e, pela estreita relação com a imagem, surreal; pode aparecer trazendo:

Marcas da modernidade (que) são os discursos fragmentados, as técnicas de montagem inspiradas no cinema, a visão surreal, a intromissão do grotesco como fator de crítica ao poder, a tendência ao estilo coloquial. Todos esses valores penetraram na literatura brasileira e ficaram sedimentados na prática da história curta (LUCAS, 1983, p.155).

As técnicas de montagem inspiradas no cinema, a visão surreal e a intromissão do grotesco como fator de crítica ao poder de que fala o crítico se instalam principalmente nas últimas décadas do século XX, devido à “[...] violência indisciplinada a que se entregou o aparelho estatal...” (Lucas, 1983, p.157) especialmente durante o regime de ditadura que assolou o país nas décadas de 1960 e 1970. Uma das formas de escamotear a censura seria utilizar-se dessas técnicas. Nos anos subseqüentes desponta, ainda, segundo Lucas, uma tendência à metalinguagem, num cuidado quase poético, em que as narrativas episódicas servem de veículo para conduzir a crítica social.

Em Miguel Jorge não é fácil perceber diferenciações estilísticas no que a teoria literária define como narrativa longa (romance), ou narrativa curta (conto). Há um intercâmbio entre prosa e poesia no que ele produz que não se pode, por exemplo, excluir a poesia da sua ficção. Sua obra define-se mais pela linguagem, pelo estilo, que pela forma. Em *Avarmas*, obra problematizada e discutida nesta pesquisa, os treze contos parecem pequenos romances. Mas também podem se definir com belos poemas. Em todos eles, o que está posto, narrado são episódios em narrativas de pouca extensão. O que está subentendido são histórias completas,

são acontecimentos de uma vida inteira. Por isso, é possível pensar *Avarmas* como um universo de narrativas metaficcionalis historiográficas.

Por buscar o *ex-cêntrico*, o múltiplo, o heterogêneo, o diferente, e estabelecer aí a sua retórica, a narrativa pós-moderna de Miguel Jorge tem uma perspectiva que se fundamenta principalmente na perda da fé, no impulso centralizador do pensamento humanista. Daí a ligação da narrativa pós-moderna com as teorias de Bakhtin, as quais privilegiam o dialogizado e o híbrido e minam as estruturas de fechamento narrativo do século XIX. O mundo de agora continua sendo um circo, mas com vários picadeiros, e a imaginação de agora também é um reflexo mas de uma visão múltipla e labiríntica, como raízes de um rizoma, ou seja, de um caule subterrâneo, que teima em deitar suas raízes numa extensão bastante diversificada (LABOISSIÈRE DE CARVALHO, 2000, p. 87).

Nesse universo da ligação de teorias pós-modernas com as teorias de Bakhtin, já ficou claro, pode-se analisar a narrativa de Miguel Jorge. Seguindo as orientações de Laboissière de Carvalho (2000) compreende-se, então, a presença do dialogismo no discurso e da polifonia nos textos das obras desse escritor. Assim, fica simples também julgar as intenções que se depreendem das entrelinhas dos contos e confirmar o que foi dito até agora.

Vários são os exemplos para justificar a definição da narrativa de Miguel Jorge como um gênero metaficcional historiográfico. Entre eles serão escolhidos alguns contos de *Avarmas*, aqueles que neste trabalho foram definidos com a interpretação temática de *prisões*, por se adequarem melhor aos objetivos da discussão. São eles: “Décima quarta estação”; “Véspera de pânico”; “Putein”; “O guardador de automóveis”; “Numa gota d’água”; “Branco sobre branco” e “Avarmas”.

Conforme Hutcheon (1985), a metaficção historiográfica privilegia duas formas de narração: os múltiplos pontos de vista, isto é, várias versões para o mesmo fato; e a coexistência de uma pluralidade de vozes culturais, contando o seu próprio passado. Vários momentos e várias vozes em um só texto suscitam a impossibilidade de se ver a história como um discurso unívoco, principalmente quando a mesma voz pode falar de distintos ângulos e focalizar de distintas maneiras. Baseando-se nesse pensamento da teórica, confirma-se a discussão de que os textos de Miguel Jorge são perpassados pelo dialogismo no discurso e deles se pode depreender a polifonia, que é a coexistência da pluralidade de vozes culturais que contam os fatos do seu passado a partir de lugares diversos e posições variadas.

Com relação aos múltiplos pontos de vista e a pluralidade de vozes, nos contos mencionados, é um recurso muito presente, de forma intencional, com o qual sujeitos diversos, de lugares e posições múltiplos se colocam e falam de repressões e injustiças. Usando os contos que intertextualizam textos bíblicos, o autor faz um trabalho sofisticado de

paródia, elegendo sujeitos narradores do universo comum do cotidiano, onde mendigos, prisioneiros, crianças e a massa popular em geral são as personagens principais:

[...] a paródia mostra-nos que há necessidade de voltar a olhar para os poderes interactivos envolvidos na produção e recepção de textos. [...] mais uma vez, é a metaficção contemporânea que nos fornece os exemplos mais claros de investigações actuais destes poderes interactivos. Aqui, a paródia é frequentemente unida a vozes narrativas manipuladoras, abertamente dirigidas a um receptor inscrito, ou manobrando disfarçadamente o leitor para uma posição desejada (HUTCHEON, 1985, p. 109).

O trabalho cuidadoso no texto, a sagacidade artística das suas personagens, manobram disfarçadamente o leitor para uma posição desejada, fazendo com que as vozes que emanam das variadas possibilidades do texto, normalmente carregadas de ironia, atinjam o objetivo de sensibilizar o leitor para a crítica às barbaridades que acontecem:

E sabes bem que, esse lento arrastar do tempo se transformará dentro em breve e se erguerá como um furacão, e te levará pelas ruas, te conduzindo por entre pedras e pontas e paus e pedras, e teus pés crescerão e tuas mãos e tua língua também. E alguém iria propor uma nova iniciação de insultos, e os açoites recomeçariam, e o dia e a noite permaneceriam os mesmos, menos o céu que se cobriria de negro (JORGE, 1980, p. 26).

Nesse fragmento de “Décima quarta estação”, que descreve os últimos passos do condenado, chegando ao monte onde seria crucificado, o narrador, que dialoga com o réu, faz uma avaliação irônica do que seria o futuro do seu nome. Há uma espécie de analogia com o que representa Jesus Cristo hoje, dois mil anos depois da tortura e morte que sofreu. Há também uma aproximação com a situação de Che Guevara, guerrilheiro que se transformou em mito, depois de morto (em 1967) na Bolívia como rebelde que lutava contra o imperialismo norte americano. E há a intenção de evidenciar a situação dos prisioneiros brasileiros, anônimos, torturados e mortos, obscuramente, por lutarem contra a ditadura e compactuarem com idéias comunistas. Todos esses perseguidos, ironicamente foram/serão glorificados depois de mortos, porque idolatrar um nome, uma sombra é menos perigoso, tanto para os que idolatram quanto para os que os querem mortos. A idealização do mito alimenta a fé, transforma a revolta em retórica e traz alívio aos sofrimentos do homem comum, que se iguala ao mártir em pensamento. Ao cultuá-lo, eleva-se, santifica-se e expurga as próprias fraquezas, sob a proteção dos céus. Numa sociedade cristã, é um recurso providencial porque, desde que nasce o cristão sabe que coisas terrenas não elevam o espírito, o verdadeiro paraíso está no reino celeste. E é justamente nesse ponto que Miguel Jorge toca

ao tratar ironicamente toda a situação do crucificado. É, pois, uma versão que suscita outras e muito mais.

#### DO ALTO FALANTE PAROQUIAL

Prezados fiéis em Jesus Cristo e Nosso Senhor. O sino da Matriz toca todas as manhãs, à tarde e à noite. Mas agora às 4 horas da tarde é hora do terço. Todas as mulheres deverão estar de véu na cabeça, vestidas decentemente e de rosário na mão. Os homens devem seguir atrás, contritos, de cabeça baixa, chapéu na mão. Vamos fazer uma procissão e seguir andando até a cruz do cruzeiro, rezando o terço. As mocinhas e filhas de Maria devem estar descalças em penitência, vão na frente junco com as crianças. Todos devem rezar fervorosamente, acompanhando o padre Pedro que está indo junto do andor do santo padroeiro. Agora que a procissão está formada, repitam comigo em súplica: *Leva os grilos embora, meu São Sebastião*. Quem tiver uma prenda para oferecer ao santo que ofereça. Quem não tiver, basta a boa intenção nas rezas (JORGE, 1980, p. 38).

O fragmento acima, de “Véspera de pânico” é uma fina ironia à valorização que muitas vezes as igrejas dão – assim como outros órgãos da sociedade – ao detalhe, ao aparato, em torno de um acontecimento, enaltecendo mais a paramentação que o objeto do culto. É uma alusão ao verdadeiro papel das igrejas em situações de crise. Na maioria das vezes não partem para o concreto; e quando levam os fiéis na busca de uma solução divina, a própria oração, a busca de Deus, a contrição, fica em último lugar. O detalhe, o adereço e os interesses terrenos sobrepõem o objetivo maior.

Aqui também se vê uma alusão velada ao papel da Igreja Católica durante as prisões e torturas dos insurretos. Houve um importante movimento concreto e bastante comprometido com a justiça, o da Teologia da Libertação, cujo trabalho foi responsável por auxiliar na fuga e por esconder vários prisioneiros durante o regime militar. Entretanto, esse movimento da igreja ficou proibido pelo Vaticano no início da década de 1980 e substituído pela Renovação Carismática. Que é um movimento mais voltado para questões espirituais, valorizando a idéia de um Deus que realiza milagres pelo poder da oração. E que não se envolve nas questões terrenas do Estado, do Governo.

Dos três textos mencionados que intertextualizam a bíblia, “Putein” é o mais polifônico e o que demonstra a paródia de modo mais claro. Pode-se dizer que é um dos melhores exemplos de metaficção historiográfica compostos por Miguel Jorge. O escritor escolhe uma situação extremamente conhecida, até mesmo por quem se diz ateu. Compõe um encontro bizarro de mendigos e deserdados da sociedade. Representantes de vários lugares (anônimos) dessa sociedade: aleijado, cego, idoso, prostituta, mãe (solteira), débil mental. Subverte a santidade do que sempre representou esse momento descrito na bíblia para o cristão de modo geral. Parodia os santos apóstolos com arremedos de seres humanos. Entretanto,

paradoxalmente, a situação toda é extremamente ritualística, não há desrespeito nas ações. Pelo contrário são rituais elevados da melhor convivência humana. Pelo menos na organização do evento. Há uma clara convergência com a organização da procissão de “Véspera de pânico”. Todos os detalhes são observados, os lugares são marcados criteriosamente, os escolhidos para cada papel são posicionados exatamente no lugar onde deveriam estar:

Isso, andem devagar, cuidado com essa bandeja que é minha receita especial. Estão parecendo formigas (risadas). Esse peso é para aplacar os pecados de vocês. De que pecados está falando, Putein? O pecado de não mendigarem o suficiente para matar a fome. (risadas) [...] Madalena estendera a toalha na relva com a ajuda de Pai Pirá. [...] doze pratos e doze talheres. Doze facas e doze garfos. Que riqueza, nunca vi tanta coisa bonita! Com muita gravidade, imensos latões, latas, bandejas foram colocadas sobre a toalha. Os olhos de Putein verificavam (JORGE, 1980, p. 62).

Mas também como em “Véspera de pânico” o detalhe sobrepõe o objetivo. Tanta importância se dá à organização da mesa, entretanto não se dá tanta importância ao momento da refeição. Saciada a fome do estômago, os mendigos partem para satisfação dos instintos. E dos instintos animalescos de sexo, de vingança, de egoísmo. Julgam e condenam um intruso que chega, o qual conheciam de data anterior, em situações adversas. Cada um dos onze tinha um motivo para querer matá-lo e nenhum para querer perdoá-lo. E ele invadiu o lugar, se apropriou dos restos de comida que Putein tinha providenciado para os amigos. Há um desencontro de opiniões sobre ele, mas uma unanimidade: todos o condenam, todos têm uma razão para expulsá-lo da reunião.

Todo o contexto dos acontecimentos, agregado aos sentidos do texto de base da bíblia, personificam a perturbação e o conflito da sociedade. O eterno conflito entre o que é certo, o que é justo, o que é errado e o embate desses valores, discutidos por vezes que se erguem de lugares e de sujeitos diversos. Putein, ao se colocar na posição de observador/ouvinte/juiz, elege o leitor como cúmplice. O que passa em sua cabeça é o que passa também na cabeça do leitor. Curiosamente o leitor, entretanto, espera, como os outros mendigos, o julgamento de Putein sobre a situação.

No texto bíblico, Jesus perdoa as ofensas que lhe fazem, suporta os sofrimentos com resignação, e cura, com milagres, quantos o procuram. Por isso o leitor, quando, assim como Putein, se depara com uma situação de injustiça praticada por um covarde que ainda insiste em se aproveitar dos outros, se vê, como Putein, nessa encruzilhada imposta pelos dois lados: humano (imperfeito) e divino (perfeito). Paire, sobre a questão toda, uma outra lição ensinada por Jesus, que insistentemente vem ao pensamento de todo cristão, mesmo que de

modo involuntário – o sermão da montanha – bem aventurados os humildes, os puros de coração. O que fazer? Há nesse ponto uma questão visceral a ser analisada: o leitor está de frente com Putein, mas vislumbra nele, por todo o contexto descrito, um Cristo. Então não espera menos que o perdão. Mas Putein não é Cristo, é apenas um mendigo; se o leitor se iguala a ele, entende a sua atitude de condenação ao intruso, se não consegue compreendê-lo, irá condená-lo também.

Entram em jogo outros julgamentos evidenciados pela condição de deserdados e marginalizados que os mendigos representam. Eles são o povo, os que estão do lado pobre da cidade e não têm com quem contar. Compreensivelmente reagem contra quem veio tolher a sua liberdade de *cear*, de festejar um dia especial. A sua reação ao inimigo mostra que unidos podem vencer. Cada um – menos Putein – já tinha sido perseguido e vencido, individualmente, por aquele crápula em situações anteriores. Mas unidos derrotaram-no. Essa é a maior questão levantada e deixada no ar por Miguel Jorge. Se os fracos se unirem podem se tornar fortes e vencer qualquer inimigo, por mais forte que seja. Talvez seja esta a maior voz que deve ser ouvida por trás de todas as outras.

Os três textos exemplificados atualizam de certa forma os textos bíblicos, dando a eles uma feição utilitária no tempo presente aos acontecimentos contemporâneos. A auto-reflexividade se expressa justamente na reescrita das personagens e nas condições que assumem quando do texto emerge a paródia. Sem que se pareça com uma sátira, o grotesco torna-se sublime porque o homem comum transforma-se no mártir das dores cotidianas. Sem nenhuma santidade, mas sem perder a dignidade.

Os outros contos que neste trabalho recebem a interpretação temática de *prisões* “O guardador de automóveis”; “Numa gota d’água”; “Branco sobre branco” e “Avarmas” retratam com mais clareza as questões sócio-políticas ligadas aos movimentos sociais da época no Brasil. Suas personagens principais podem ser interpretadas como vítimas do regime. Nesse caso aparentemente não haveria motivo para maiores contorções textuais em busca de sentidos ocultos. Entretanto seria muito simplista pensar nessas personagens apenas como protótipos de vítimas do sistema, escolhidas para exemplificar os injustiçados. Mesmo levando-se em conta que Miguel Jorge já se teria realizado como paladino da justiça; arauto de denúncia de causas injustas.

Entretanto os textos e as personagens trazem à baila mais outras questões. Vicente de “O guardador de automóveis”, o prisioneiro da gota d’água do conto “Numa gota d’água, o estudante de engenharia de “Branco sobre branco” e Marco de “Avarmas” na verdade representam sim as vítimas de situações cruéis, resultantes de jogos de interesses na

sociedade. Mas isso ele representam no enredo de suas histórias ficcionais. Porque na verdade, alegoricamente, simbolizam o contrário do que vivem na ficção. São a arma forte de que o escritor dispõe e com ela entra na batalha. Quanto mais sofridos, humilhados, espezinhados e vencidos são no texto, mais fortes se transformam no pensamento e no modo de sentir do leitor. Deixam de representar a vítima para serem o sujeito condutor da mensagem que se quer ouvida. Como a fênix, quanto mais dores sofrem mais se agigantam, com mais força renascem e se afirmam no imaginário daqueles que tomam conhecimento dos crimes praticados em nome da lei apenas por essa leitura, aparentemente descompromissada, de literatura.

O texto escrito, seja ele história, literatura ou outras manifestações quaisquer, tem o peso do documento. Mesmo que não o seja. Quando transposta para o papel, uma verdade ou uma mentira, não importa, torna-se registro. E é de registro que a sociedade é feita. Quando Miguel Jorge compõe essas quatro personagens, dá a elas a feição de mártires. Mas também as iguala a qualquer pessoa do mundo real. Quem as lê imediatamente se sente nas mesmas condições. É esse nivelamento, descoberto no registro literário, que cada vez mais fortalece a imagem de personagens de ficção confundidas com pessoas da realidade e surte o efeito desejado: o da auto-reflexividade.

Essa parece ter sido a forma que o escritor encontrou de rerepresentar o passado ao presente, o que significa uma característica da ficção pós-moderna que sugere que reescrever ou rerepresentar o passado na ficção e na história é – em ambos os casos – revelá-la ao presente. Rerepresentar os fatos dando a eles uma roupagem própria, o estilo pessoal do artista, é impedi-lo de ser conclusivo e transformar-se em página fechada.

Muitas obras literárias discutiram os assuntos aqui levantados, especialmente os temas resultantes das questões políticas e sociais no Brasil das últimas quatro décadas do século XX. Algumas serviram de base para a discussão deste trabalho, especialmente *Avarmas*. Trazendo o assunto à superfície, suscitaram outras discussões e buscaram outras obras como *Vozes do golpe*. Na convergência das relações dos textos, confundiram-se os históricos e os literários, os críticos e os filosóficos e, ao final, chega-se à conclusão de que eles não se excluem. Na verdade se completam. Não se deve seccionar os textos, se se quer dissecar o assunto. Por isso é bem apropriado o comentário de Lynn Hunt com relação à postura de Hayden White e Dominique La Capra quando discutem as relações que se estabelecem nos textos ditos literários e nos textos classificados como históricos:



A crítica mais comum dos historiadores profissionais a White e La Capra diz respeito à suposta tendência desses autores ao relativismo histórico. Ao enfatizar o papel decisivo da linguagem e dos códigos literários em todos os relatos do mundo, a abordagem crítico-literária parece transformar a compreensão histórica numa mera projeção de pesquisadores que, ingenuamente, vêem suas próprias categorias com a coisa-em-si. White e La Capra, porém, negam que sejam simplesmente os relativistas dos dias de hoje. White tende a atacar o problema do relativismo enfatizando os códigos comuns às convenções narrativas, dos quais ninguém pode prescindir para criar um relato do mundo que seja inteiramente único ou individual; ao passo que La Capra refuta a acusação de relativismos criticando o pressuposto metafísico, (a idéia da presença plena ou do ser puro), que se encontra na base do relativismo e o liga ao positivismo (HUNT, 2006, p. 117).

O importante no texto é o modo como ele chega ao leitor para passar a informação, o conhecimento do assunto. As divisões entre a literatura e a história, como foi analisado neste trabalho, hoje são mais amenas graças à historiografia e à metaficção historiográfica. Concordando com White, que ataca o relativismo e defende a importância de se levar em conta as convenções narrativas de cada universo representativo, ou com La Capra, que acusa o relativismo de metafísico e defende o papel decisivo da linguagem na produção de qualquer manifestação escrita, chega-se ao mesmo ponto: a palavra é o eixo básico de tudo; o signo é o combustível responsável pelas realizações humanas, porque o homem só passou a existir como animal racional na Terra depois que inventou a linguagem.

Se o que está em jogo é a liberdade de expressão, o signo passa a ser arma, recurso e instrumento que o artista emprega na arena de luta em que combate. Sendo Miguel Jorge um artista da palavra, esse foi/é o aparato de que lançou/lança mão para combater magistralmente o que o incomoda: as injustiças praticadas muitas vezes pela violência física, mas também as causadas pela opressão psicológica a que está exposto o indivíduo do século XXI, violentado todos os dias pelo caos em que se transformou o mundo ao progredir tanto nas tecnologias e regredir na observação de valores básicos como solidariedade e respeito mútuo.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

É difícil falar de conclusão num discurso inconcluso. A literatura por si não é um tema conclusivo, mas um assunto que sempre abre novas possibilidades. Escrever sobre literatura parece também seguir essa norma; uma fala sempre abre portas a outras, uma abordagem leva a outra, como num torvelinho *mise em abîme*. Porém, todo estudo se faz obedecendo às regras de compreensão estabelecidas para que um texto seja inteligível: com começo, meio e fim. Com esta regra, chegou-se ao final das intenções deste estudo. Pretende-se aqui discutir alguns pontos a que as leituras, discussões e aprendizados nos levaram. Entre elas a possibilidade de a ficção de Miguel Jorge ser veículo de protesto, utilizando para isso, não a literatura engajada, com a mensagem muito evidente, mas o recurso do dialogismo, da polifonia e/ou a intertextualidade com a história, com outras literaturas e com textos religiosos, num jogo de mostrar e esconder certos questionamentos e fatos pelo apagamento do sujeito da linguagem, por exemplo. Outro ponto relevante que foi observado é a construção narrativa da obra desse ficcionista, a tessitura da linguagem, pelos gêneros discursivos que utilizou e o estilo vanguardista que imprimiu aos textos.

A realização do estudo teve início com o levantamento de teorias mais pertinentes sobre gêneros discursivos, sobre dialogismo, polifonia e intertextualidade; iniciando por Bakhtin, que foi um teórico consistente na análise do romance polifônico e suas implicações na literatura. Uma das maiores contribuições desse teórico foi justamente o trabalho na obra de Dostoievski, que repercutiu e ganhou outras nuances ao longo do século XX. Depois se buscou, orientados pela obra de Bakhtin, que outras implicações poderiam ter o emprego de tais recursos nos textos literários que não sejam somente o romance.

Outras leituras trouxeram o conhecimento de que muitas das narrativas produzidas nas últimas décadas do século XX têm vínculo com os acontecimentos histórico-sociais e “dialogam” com a história de uma forma crítica e reflexiva. Como suporte para estudo dessa união: literatura e história, outras teorias foram pesquisadas, por exemplo, aquelas que discutem a metaficção historiográfica. Nas últimas décadas a prosa, sobretudo o romance, recuperou a história, no duplo sentido de conto e de narração histórica, resgatando-a do lugar que esta ocupava na primeira metade do século, e reinventou o romance histórico, reformulando as suas convenções e estratégias. Esta revisão histórica, praticada pela literatura, teve um duplo objetivo: questionar as versões tradicionais da identidade coletiva e

ao mesmo tempo valorizar os espaços brancos do passado ignorados até aí pelo discurso histórico oficial. Para este estudo buscou-se o suporte teórico de Linda Hutcheon e Hayden White cujas obras fazem uma revisão dita historiográfica aos textos de modo geral.

As análises realizadas nesta pesquisa e relatadas no trabalho foram resultados de leituras, observações e reflexões sobre o objeto escolhido. O foco da pesquisa foi o texto de ficção de Miguel Jorge. O objetivo que buscamos, foi, a partir da coleta de dados bibliográficos e entrevista ao escritor, considerar que na sua obra alguns recursos empregados tiveram a intenção de se valer da arte para deixar uma mensagem mais significativa que a arte pela arte, sem, contudo, se perder em discursos ditos “engajados” ou de embandeiramento social.

Os conceitos e as categorias selecionados para a discussão partiram da teoria de Bakhtin sobre os gêneros. A utilização das idéias de Bakhtin aconteceu principalmente devido à atualidade com que esse autor se posicionou frente à realidade mesmo vivendo no início do século XX, numa época de atitudes ainda maniqueístas, de radicalismos, ele conseguiu vê-la com os olhos “[...] quase do humanismo renascentista: sem exclusão, capaz de apreciar o mundo justamente na sua variedade riqueza e multiplicidade.” (Roncari, *in* Barros, 2003, p.07). Com esta visão o teórico definiu o discurso como o centro da realização comunicativa do homem e trabalhou os gêneros discursivos nos aspectos primário e secundário. Como gênero primário o teórico classificou as produções cotidianas e as práticas sociais mais comuns de utilização do discurso: as falas, os textos utilitários, a linguagem da comunicação direta e eficaz; como secundários ele definiu as produções elaboradas ou produzidas nas condições de um convívio cultural mais complexo e relativamente muito desenvolvido e organizado. Foram tratados neste trabalho especialmente os gêneros secundários porque é neste gênero que a literatura se realiza.

A visão de interatividade exposta por Bakhtin mostrou a comunicação humana, a produção discursiva, como uma grande corrente ininterrupta, cujos elos vão sendo construídos a cada processo de produção; seja de ordem primária, seja de ordem secundária. Nesse sentido, o da interatividade, foi que se procurou visualizar o texto de Miguel Jorge. A sua ficção – especialmente as obras escolhidas para discussão aqui – se produz num tempo-espaço (cronotopia) específico, de perseguições, proibições e censura do livre pensar e, por isso, procurou-se compreender, por meio do estudo dos gêneros utilizados por Miguel Jorge, o seu estilo. Tarefa importante para perceber as escolhas e os instrumentos – ferramentas literárias – e a forma como cumpriram o papel de arte e de denúncia, ainda que velada.

Para Bakhtin, a base da produção do discurso está no dialogismo que decorre da interação verbal estabelecida entre o enunciador e o enunciatário no espaço do texto. Mas para que um ficcionista atinja seus objetivos, é preciso que a linguagem empregada seja adequada, envolvendo sistemas de valores do enunciador, como também do enunciatário cuja interpretação participe da construção dos sentidos. Só se aprende se ensina e se compreende o que se sabe. Por isso foi tão importante perceber o estilo de Miguel Jorge; só pela compreensão dos instrumentos se pôde julgar o objetivo da sua obra.

Se o dialogismo é a condição de sentido do discurso, é, então, a partir dele que se descobrem os outros artifícios de que fala Bakhtin, utilizados pela literatura, como a polifonia que é outro conceito defendido neste trabalho como recurso de Miguel Jorge, no jogo de apagamento ou deslocamento do sujeito e valorização da mensagem. A polifonia é um jogo de apagamento do sujeito por meio da emissão de uma pluralidade de vozes que se emanam do texto e, conforme Barros, (2003, p 05) “[...] as vozes que dialogam e polemizam, ‘olham’ de posições sociais e ideológicas diferentes e o discurso se constrói no cruzamento dos pontos de vista”. Utilizando essas duas categorias de estudo, foram analisadas algumas obras do ficcionista para comprovação da idéia de que os recursos concorrem para os resultados.

Assim foi lançado o questionamento sobre o texto de Miguel Jorge que, embora sendo literatura e não estando contabilizado entre os ditos textos engajados, pôde ser lido visando ao tempo e ao espaço histórico de onde emergiu; e então comprovada a hipótese de que literatura e história não estão tão desvinculadas como pretendem, muitas vezes, os historiadores. Para isso, o primeiro capítulo registrou a visão de teóricos e críticos com relação ao texto histórico, ao texto literário e ao texto metaficcional historiográfico. E com o estudo ficou evidente que a história passou a defender uma nova posição, a partir das últimas décadas do século XX, com as produções da historiografia. Seguindo a teoria de Veyne (1998), de Aróstegui (2006), e de Luiz Costa Lima (2006), entre outros, foi estabelecido um *corpus* sobre como é visto o texto histórico hoje e quais as relações que ele mantém com outros textos.

Além das idéias de Bakhtin (1997, 2003), tomado como fonte bibliográfica básica para as questões levantadas neste trabalho, foram registradas também as idéias de Costa Lima (2006) e de Linda Hutcheon (1991) sobre o texto literário, ou o que é considerado pelo cânone como tal. E por fim foi discutida a nova teoria defendida por Hutcheon e Hayden White (1994) sobre o “casamento” da literatura com a história por meio da metaficção historiográfica, uma nova maneira de tratar os modernos romances históricos, cuja abordagem,

pode-se dizer grosso modo, atualiza o fato histórico, numa linguagem crítica, muitas vezes paródica, num processo denominado pela autora de auto-reflexividade.

Esses comentários sobre os gêneros discursivos estarem presentes na produção dos textos de modo geral teve a intenção de, ao explicitar os gêneros que envolvem os textos narrativos, lançar as bases para a percepção sobre qual – ou quais – gênero foi utilizado por Miguel Jorge na sua escrita. Além disso, o primeiro capítulo estabeleceu as particularidades e as convergências que podem apresentar a literatura com a história, uma vez que ambos são construtos lingüísticos (White, 1994), emanados de um sujeito, com valores e vínculos cronotópicos, portanto ambas resultam de julgamentos e de reflexões subjetivas.

Estabelecidos os critérios de como foram empregados os conceitos de dialogismo e de polifonia criados por Bakhtin, foram trabalhados os conceitos de intertextualidade. Na verdade, primeiro houve o estudo de um processo de intratextualidade, em que foram discutidas as convergências das obras de Miguel Jorge entre si, mostrando que temas ou elaboração de personagens se repetem na sua ficção, como num processo de reconstrução, em busca de um estereótipo perfeito, que parece não ser alcançado; porque há um constante recriar dos mesmos seres conflituosos, castrados em sua liberdade, cerceados em seus pensamentos, e confusos nas suas decisões. Seres que estão em busca da essência, mas que não a alcançam, embora sejam conscientes dela.

Em seguida, observou-se a intertextualidade que o escritor faz dos seus textos com textos bíblicos, e outros textos de conhecimento público, numa espécie de alegoria surreal. Foi feita uma comparação de aspectos de sua obra com algumas, escritas na mesma época e com outras, escritas posteriormente, mas que trataram de temas semelhantes.

No segundo capítulo, tendo sido realizada a discussão dos gêneros que compõem os textos de modo geral, procurou-se perceber os artifícios dos quais o poeta/ficcionista Miguel Jorge se vale quando escreve. O objeto artístico da literatura é o texto. Se o texto é a concretização das realizações lingüísticas, então é nele que acontece o uso artístico da linguagem. Estando a literatura ligada à demonstração do real, esta assume algumas nuances que podem atuar diretamente no imaginário social, pois que exprime o homem e, depois, volta-se para sua percepção de consumidor da arte.

Estando Miguel Jorge vinculado a um tempo-lugar do qual se posiciona para escrever, inconsciente ou não, vai produzindo as formas, amalgamando os conteúdos, de modo que, ao final da obra, compõe um retrato do seu tempo pelos valores impressos no que escreveu. Para perceber essas particularidades e marcas de estilo, nessa parte do texto foram

analisados alguns aspectos de quatro romances do ficcionista: *O Caixote* (1975), *Veias e vinhos* (1985), *Nos ombros do cão* (1991) e *Pão cozido debaixo de brasa* (1997).

O primeiro aspecto trabalhado foi o esboço de uma linha cronológica da produção do autor. O início da sua carreira se deu em pleno período de ditadura militar, 1967. Sendo ele um escritor consciente dos problemas do seu tempo, a obra necessariamente contém referências às situações desconfortáveis vividas no dia a dia do país, nessa época. Nesse caso, a linha cronológica estabelecida ao escolher os quatro romances acima mencionados serviu para perseguir as mudanças de comportamento do autor e dos textos à medida que novos elementos político-sociais apareceram no cenário das suas descrições.

Enquanto em *O Caixote* o clima de opressão é interior às personagens, a busca é de si para si, é o indivíduo preso aos liames sociais criados pelos próprios comportamentos, em *Veias e Vinhos* e *Nos ombros do cão* a opressão vem de fora. São interferências externas que enredam as personagens e transformam-nas em prisioneiras, não apenas dos próprios conflitos, mas das prisões do cárcere. É possível ver que o escritor foi se indignando com as situações vividas e, à medida que aperfeiçoava a linguagem, se esmerava nas metáforas e alegorias, tornava-se mais burilado o seu diamante e, ao mesmo tempo mais contundente a sua mensagem. *Pão cozido debaixo de brasa*, talvez o romance que seja mais vinculado a uma realidade próxima, de um acontecimento não muito distante no tempo, embora tenha linguagem metafórica e estilo surreal, é uma obra menos opressiva que trata dos temas com um pouco mais de objetividade.

Assim, foi possível perceber que há uma espécie de gradação crescente para a escrita do ficcionista, em que os textos foram cada vez mais recebendo características metalingüísticas. É como se a cada produção o autor ficasse mais preocupado com o fazer literário, com o aperfeiçoamento dos recursos, armas e instrumentos, na perseguição do objetivo; mas o estilo permaneceu.

Outro aspecto observado nos romances escolhidos o cuidado com o registro, a escolha do vocabulário, o modo de composição do texto. A análise desses aspectos tornou possível a compreensão das relações dialógicas estabelecidas na escrita do autor e a percepção das vozes que emanam nas entrelinhas do texto e da composição das personagens. O que serviu como suporte para sustentar a afirmação de que seus textos são polifônicos. Lembrando que, segundo Bakhtin (2003), o romance polifônico é aquele em que cada personagem funciona como um ser autônomo com visão de mundo, voz e posição própria no mundo; o comportamento das personagens dos quatro romances pôde ser visto sob esta ótica. São muitas individualidades representativas da sua classe social, mas ao mesmo tempo

representativas do homem com suas mazelas e anomalias. De cada voz, ou silêncio, se ergue uma personalidade que por si só retrata um universo particular ou social.

Pôde-se identificar, pelas quatro narrativas, uma linha de comportamento na escrita de Miguel Jorge, que utilizou a linguagem metafórica e alegórica como ponto principal na criação do texto. A metáfora e a alegoria são os recursos mais presentes na estrutura surreal que se estabelece em sua escrita, de modo geral. É como se a partir de uma forma perseverante de agir, ele guiasse a obra num tom mais ou menos independente do próprio autor; o que revela o seu estilo.

Discutidas as questões de estilo e gêneros discursivos nos textos escolhidos para estudo, a pesquisa se encaminhou para a busca das intertextualidades, analisando seus objetivos. O capítulo: “A voz de *Avarmas* e outras vozes: intertextualidade” trouxe a discussão central da pesquisa. Elaborou-se uma análise de *Avarmas* (1980), cujo contexto se situa no período da ditadura militar no Brasil; foi a obra escolhida para trabalhar as questões do dialogismo, da polifonia e da intertextualidade que, neste trabalho, são vistos como elementos aproximadores do texto literário com a história. Por meio de teorias de Bakhtin (1997a e b), (Barros, 2003), Hutcheon (1985) e Freda Indursky (2000) foram explicitados os conceitos do dialogismo e da polifonia para embasar a análise teórica dos textos; nas comparações de temas dos contos com textos da Bíblia, e com obras como *Brasil nunca mais* (1986), cujo texto é de cunho histórico, foram trabalhadas as convergências dos assuntos.

A obra tem, desde o título, *Avarmas*, um clamor irônico que pode ser compreendido como falso louvor, repúdio ou crítica ao governo armado. Isso parece um interessante registro velado de revolta. Várias vozes aí se manifestam de lugares diferentes, dialogam com textos conhecidos e até canonizados pela literatura ocidental, num contexto nebuloso, simbólico, controverso, de personagens desajustadas, desequilibradas e surreais. A criação de um universo assim, de delírio, em certos casos onírico, retira do texto o vínculo com a realidade, sem, contudo tirar-lhe a verossimilhança. As ações se realizam no universo real, mas ao mesmo tempo paralelo à realidade, com personagens muito semelhantes ao ser humano comum que trabalha, procura ganhar o sustento e tem problemas banais como os de qualquer pessoa, mas que age no texto como se pertencesse a um outro mundo, geograficamente deslocado da realidade.

Há uma contraposição de discurso polifônico e discurso monofônico, em que o texto poético/literário é evidenciado como emissor de muitas vozes e o texto político como aquele autoritário, cuja verdade é incontestável. Qualquer tentativa de se opor ao que está dito

é minada pelo próprio discurso, como a voz da justiça que busca o bem da coletividade, abafando contestações.

Para analisar *Avarmas*, os contos foram divididos em dois blocos que receberam a denominação de *prisões* e *aprisionamentos*, uma forma de clarear a análise temática, realizada no trabalho. O bloco *prisões* reflete a condição do homem que perde a sua liberdade por interferências externas; e *aprisionamentos* é uma análise que revela a condição do homem que se torna vítima de seus próprios complexos, mazelas ou que se torna vítima de preconceito e por isso se fecha no encurralamento de si mesmo.

Nesse capítulo ainda foram inseridas as comparações de *Avarmas* com os textos que compõem a obra *Vozes do golpe* (2004), escrita por quatro autores como uma espécie de lembrança do golpe militar de 1964. Compararam-se personagens dos contos de *Avarmas* com personagens de “Mãe judia, 1964” de Moacyr Scliar, “A mancha” de Luís Fernando Veríssimo “A revolução dos caranguejos”, de Carlos Heitor Cony e “Um voluntário da pátria”, de Zuenir Ventura. A comparação discutiu as coincidências temáticas dos textos pelo fato de que seus autores presenciaram os mesmos acontecimentos e fizeram deles temas para a sua obra; entretanto evidenciou também o cuidado com o uso das palavras que Miguel Jorge teve, para que a obra fosse ao mesmo tempo denúncia, arte e um texto com características amenas à censura, dadas as circunstâncias espaço-temporais em que escreveu. O que não aconteceu agora em 2004, quando os outros autores produziram seu trabalho, voltado para o registro daquele tempo, sendo mesmo uma espécie de documentário de uma época difícil, mas passada, que não oferece perigo aos escritores, hoje.

A naturalidade para contar os fatos e a ironia com que são tratados os temas em *Vozes do golpe* se deve ao distanciamento temporal, em que a memória, enriquecida por acontecimentos posteriores, vai se solidificando e se transformando ao mesmo tempo. O que era perigoso ou proibido perdeu a força sócio-política e transformou-se em retórica, memória e/ou registro histórico. Assim, os comentários subjetivos, os relatos de situações reais tornam-se meras lembranças do passado e não oferecem perigo para quem narra ou para as autoridades de agora, uma vez que o país vive regime político democrático que aparentemente não cerceia a liberdade de expressão.

O último capítulo, “Miguel Jorge – a técnica, o estilo, a forma”, foi destinado a realmente observar se os recursos até aqui discutidos concorreram para que se possa considerar Miguel Jorge um escritor de metaficção historiográfica. Conforme Laboissière de Carvalho (2000) não se pode enquadrar o escritor neste ou naquele gênero:



O que se constata [...] é que Miguel Jorge não persegue uma via única e contínua de produção literária; o escritor não teme os desvios, nem as surpresas, e nem teme se perder na floresta encantada dos signos de que compõe a linguagem. Tamanha ousadia lhe confere o direito a uma caça mágica e dialética da palavra e lhe permite perseguir caminhos variados, sem correr o risco de capturar sombras (LABOISSIÈRE DE CARVALHO, 2000, p. 178).

Mas é certo poder dizer que em suas obras, além da valorização da linguagem, predomina a valorização do tempo-lugar de onde ele se posiciona; talvez não o tempo-lugar geográfico mas o da identidade humana, da essência do ser. São duas características que permanecem tanto na prosa como na poesia. É com a linguagem, camuflada, às vezes, que ele combate. Um dos tópicos “o *signo como arena de luta de classes*”, termo emprestado da obra de Bakhtin, *Marxismo e filosofia da linguagem* (1997) trabalha com essa abordagem, a do emprego da palavra com determinado objetivo, mostrando que os objetivos de Miguel Jorge se assentam na intenção de dar voz a personagens que, pela sua condição, podem revelar a opressão em que a sociedade estava mergulhada. Ou com o seu silêncio, só pelo modo como está no texto, já é um grito eloqüente de protesto.

Alguns pontos levantados nesta parte da pesquisa, pode-se dizer, foram analisados ao longo do estudo e algumas conclusões podem ser apresentadas: (a) o motivo histórico reapresentado pela auto-reflexividade, isto é, a reapresentação dos fatos de forma a rediscuti-los: pode-se dizer que o tema referente às repressões no período da ditadura militar e o desaparecimento de jovens líderes idealistas é recontado pelo escritor em pelo menos três momentos utilizando o mesmo mote, porém com situações diversas – em *Nos ombros do cão*, com a personagem Masael, em *Avarmas*, com Marco, em *Veias e vinhos*, com Altino da Cruz; (b) a narrativa fragmentada, propositalmente, parodiando a vida moderna, o homem moderno e a visão de uma sociedade confusa, caótica como nos contos de *Avarmas*, aqui denominados *Aprisionamentos*: as construções vanguardistas na linguagem como o cubismo, o surrealismo, concorrem para o exercício acrobático com os signos; (c) a presença do dialogismo no discurso e da polifonia nos textos das obras enfatizam as intenções do autor de *obrigar* o leitor a depreender das entrelinhas os sentidos que se quer evidenciar; como por exemplo, as intertextualidades com textos bíblicos e o exercício do onírico ou do metafísico.

Foram levantados alguns aspectos que reforçaram a idéia de que o apagamento do sujeito e a opacidade da mensagem no texto com certeza concorreram para que a obra de Miguel Jorge passasse pela censura sem receber proibições. Utilizando *Avarmas* como exemplo, foram explorados pontos que indicam formas de tratamento do texto visando à opacidade e ao apagamento mencionados. Como por exemplo a poeticidade, o estilo próprio

em que o autor valoriza a fragmentação do texto, o surrealismo, o recurso das metáforas para realizar, sem demonstrar a denúncia; também a linguagem cinematográfica, que justifica a fragmentação em *closes*, como se o texto fosse um conjunto de fotografias.

Assim sendo, como ficou demonstrado pelo estudo das obras, embasado nas teorias explicitadas, nos textos literários produzidos por Miguel Jorge é possível confirmar a presença desses recursos pós-modernos descritos por Linda Hutcheon que compõem o chamado texto metaficcional historiográfico. Então não é leviano afirmar que o autor se utiliza dos gêneros discursivos com esse direcionamento, o da metaficção historiográfica, não dissociando a realidade da ficção, mas fazendo da realidade o seu combustível.

Embora tenha sido privilegiada a discussão sob esse aspecto, vale lembrar, utilizando mesmo as palavras de Linda Hutcheon (199, p. 287), que uma obra do final do século XX, com todas as informações que invadem os nossos cinco sentidos, não pode ser enquadrada numa única definição: “o pós-modernismo oferece aquilo que Habermas procura, ou seja, ‘uma *constelação modificada* de arte e do mundo da vida’ (1985b, 202), mas o faz de maneira problemática e provisória, e não certa ou definitiva” porque nestes tempos de infinitas possibilidades de criação, inesgotáveis fontes de inspiração que nos chegam em avalanches, é muito difícil um conceito ou uma escolha permanecer imutável. A própria fragmentação do tempo e do pensamento cotidiano levam as pessoas a freqüentes tomadas de novas posições, de novas decisões.

Ao invés de procurar totalizar um corpus de definição do que seria, é ou será a escrita do poeta/ficcionista Miguel Jorge, o presente estudo procurou explorar as teorias bakhtinianas desenvolvidas a partir da poética de Dostoiévski e aplicá-las às análises dos textos pesquisados porque pareceram adequadas para explicar as tendências da construção narrativa desse ficcionista; assim como, ao perceber a aproximação nos temas entre a literatura e a história, o estudo buscou a discussão dos processos de construção textual nos últimos anos, observando que há teóricos como Hutcheon, Hunt, Veyne, White, entre outros, que vêem o texto como um produto da manifestação cultural do homem, por isso ligado aos seus valores e subjetividade. Assim, não deve haver radicalidade no julgamento do que possa ser considerado história ou literatura, porque ambas têm origens semelhantes e partem de um mesmo tipo de sujeito.

Com Linda Hutcheon discutiram-se os tênues limites entre “[...] a arte e a teoria bem como a ficção e a história” (Hutcheon, 1991) analisando questões de referência, subjetividade e intertextualidade em que essa autora coloca no mesmo patamar a problematização do conhecimento pós-moderno da noção de história ou de literatura, que vão

sempre esbarrar em implicações políticas e ideológicas conflitantes de forma propositada nas contradições e fragmentações do pós-modernismo, que revitalizam o tratamento do fato, pela auto-reflexividade, condição essencial à metaficção historiográfica.

As conclusões possíveis, que não se fecham nesta discussão, encaminham os resultados do estudo para algumas considerações como: formação do gênero discursivo – muitas vezes o gênero se manifesta de modo não totalmente intencional – a cronotopia pode determinar a filiação do artista a determinadas correntes de manifestações científicas filosóficas ou artísticas do pensamento humano. Na obra de Miguel Jorge é inegável a presença do dialogismo numa característica intratextual que forma uma grande teia de personagens complexas presas a um universo ao mesmo tempo cotidiano e surreal, retrato da grande confusão em que vive o homem da sociedade contemporânea. Há uma clara intertextualidade com outras obras, mais especificamente neste estudo as *Vozes do golpe* (2004) cujas personagens, vítimas da repressão da ditadura militar, sofrem as mesmas perseguições e cerceamento da liberdade de expressão; em muitos casos, também o cerceamento da liberdade de ir e vir. Filiação direta ou indireta do autor às correntes do pós-modernismo, reforçando a tese de que o artista está cronotopicamente ligado ao tempo-lugar em que produz, embora seu texto possa transcender os limites desta imposição.

Muitos pontos foram estudados, exemplificados, analisados para que se chegasse a tais resultados. Parece lógico o que foi apurado, partindo das teorias que deram suporte ao estudo. Podem-se dizer possíveis as afirmações aqui registradas porque são endossadas por palavras de mestres e doutores no assunto. Mas deve-se lembrar sempre que a literatura é uma areia movediça, são portos de passagem. Tantas outras pesquisas e tantas outras afirmações serão possíveis sobre estas mesmas obras, que muitas podem até mesmo parecer adversas ao que aqui se registrou. Isso não é motivo de pânico. Dá, aliás, encorajamento para que se possa continuar sempre em frente, porque a cada contestação ou controvérsia outro leque se abre e outras possibilidades se afiguram para que a busca não encontre porto de chegada. A discussão se encerra; mas o assunto não termina.

## BIBLIOGRAFIA

### OBRAS ESTUDADAS DE MIGUEL JORGE

JORGE, Miguel. *Caixote*. Goiânia: Oriente, 1975

\_\_\_\_\_. *Avarmas*. 2ed. São Paulo: Ática, 1980.

\_\_\_\_\_. *Veias e vinhos*. 3ed. São Paulo: Ática, 1985.

\_\_\_\_\_. *Nos ombros do cão*. São Paulo: Siciliano, 1991.

\_\_\_\_\_. *Pão cozido debaixo de brasa*. Porto Alegre-RS: Mercado Aberto, 1997.

### BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

AGUIAR E SILVA, Vitor Manuel de. *Teoria literária*. Coimbra: Almedina, 1967.

APÓSTOLO NETTO, José. Os Africanos no Brasil: Raça, Cientificismo e Ficção em Nina Rodrigues. *Revista Espaço Acadêmico* n° 44, jan.2005, mensal, ano IV.

ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. e comentários de Eudoro de Souza. Porto Alegre: Globo, 1966.

ARÓSTEGUI, Júlio. *A pesquisa histórica: teoria e método*. Bauru, SP: Edusc, 2006.

ARQUIDIOCESE de São Paulo. *Brasil nunca mais*, um relato para a história. 14ed. São Paulo: Vozes, 1986.

BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. 8ed. São Paulo: Hucitec, 1997a.

\_\_\_\_\_. *Estética da Criação Verbal*. Trad. Maria Ermantina Galvão Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1997b.

\_\_\_\_\_. *Estética da Criação Verbal*. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BARROS, Diana Luz Pessoa de. & FIORIN, José Luiz (orgs.). *Dialogismo, polifonia e intertextualidade*. 2ed. São Paulo: EDUSP, 2003.

BRANCO, Castelo. Fragmento do Discurso de posse. *apud* BARROS, Diana Luz Pessoa de & FIORIN, José Luiz (orgs.) *Dialogismo, polifonia e intertextualidade*. 2ed. São Paulo: EDUSP, 2003.

BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas: Magia e Técnica, Arte e Política*. Trad. de Sergio Paulo Rouanet. 2ed. São Paulo: Brasiliense, 1986.

\_\_\_\_\_. O Narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. *In: Magia e técnica, arte e política*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1993, p. 197-221.

BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas lingüísticas*. São Paulo: EDUSP, 1996.

BUTTLER, Judith. *Problemas de Gênero: feminismo e subversão da identidade*. Trad. Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CARREIRA, Shirley. *Memorial do convento: o passado revisitado*. Rio de Janeiro: UFRJ-Unigranrio, 2001. Disponível no site: <http://sincronia.cucsh.udg.mx/memor.htm>. Consultado em: 20/10/2006.

CANDIDO, Antonio. *A literatura e a formação do homem*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1972.

CEIA, Carlos. *E-dicionário de termos literários*. Disponível no site: <http://www.fcs.unl.pt/edtl/verbetes/C/cronotopo.htm>, consultado em 02 de outubro de 2007.

CONY, Carlos Heitor. *A revolução dos caranguejos. Vozes do golpe*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

CORTÁZAR, Júlio. *Valise de Cronópio*. São Paulo: Perspectiva, 1995.

CULT, Dossiê, *Literatura Gay: bandeira política ou gênero literário?* Ano VI, nº 66. São Paulo: Editora17, fevereiro de 2003, p. 32-65.

ÊXODO. *Bíblia Sagrada*. Petrópolis: Vozes, 1982.

FERNANDES, José. *Dimensões da Literatura Goiana*. Goiás: CERNE, 1992

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Dicionário Aurélio de Língua Portuguesa*. São Paulo: Ática, 1988.

FLORENZANO, Everton. *Dicionário Francês-Português*. São Paulo: Ediouro, s/d.

FREITAS, Maria Teresa de Assunção. *Vigotsky e Bakhtin – Psicologia e Educação: um intertexto*. 4ed. São Paulo: Ática, 2006.

FOUCAULT, Michel. *Ética, Sexualidade, Política*. Org.: Manoel Barros da Motta. Trad. Elisa Monteiro e Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004.

\_\_\_\_\_. *História da Sexualidade 3: O cuidado de si*. Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1985.

- GENETTE, Gérard. *Palimpsestes – La Littérature au second degré*. Paris: Editions du Seuil. Resumo em português de Ana Maria Lisboa de Melo, Porto Alegre-RS, 1986
- GRILLET, Alain Robbe. *Por um novo romance*. Trad. T.C.Netto. São Paulo : Editora Documentos LTDA, 1969.
- HANSEN, João Adolfo – *Alegoria – construção e interpretação da metáfora – São Paulo – SP: Atual, 1986.*
- HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia*. Trad. Teresa Louro Pérez. Portugal: Edições 70 LTDA, 1985.
- \_\_\_\_\_. *Poética do Pós-modernismo: história, teoria, discussão*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- HUNT, Lyn. *A nova história cultural*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- INDURSKY, Freda. *Reflexões sobre a linguagem: de Bakhtin à análise do discurso*. São Paulo: Pontes, 2000.
- JORGE, Miguel. *Entrevista ao autor*. Realizada em 06/12/2007
- KOCH, Ingedore Villaça. & TRAVAGLIA, Luis Carlos. *Texto e coerência*. São Paulo, Cortez, 1989.
- LABOISSIÈRE, Maria Luiza Ferreira. *A transfiguração da realidade*. Goiânia-GO: Secretaria da Cultura de Goiás, 1989
- \_\_\_\_\_. DE CARVALHO, Maria Luíza Ferreira. *Tradição e modernidade na prosa de Miguel Jorge*. Goiânia-GO: Ed.UFG, 2000.
- LE GOFF, Jacques e NORA, Pierre. *História: novas abordagens*. Rio de Janeiro - RJ: Francisco Alves, 1995.
- LIMA, Luiz Costa. *História, ficção, literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- LOURO, Guacira L. *Um corpo estranho: ensaios sobre sexualidade e teoria queer*. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.
- LUCAS. *Bíblia Sagrada: Novo Testamento*. Petrópolis: Vozes, 1982
- LUCAS, Fábio. *O Livro dos Seminários, Ensaio* (1ª bienal Nestlé de Literatura Brasileira) Rio de Janeiro: LR – Editores, 1983
- LUKÁCS, George. *A teoria do romance*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades, 2003.
- MACHADO, Irene. *O romance e a voz: a prosaica dialógica de Mikhail Bakhtin*. Rio de Janeiro: Imago, 1995.
- \_\_\_\_\_. *Literatura e Redação*. São Paulo: Scipione, 2005

MAINGUENEAU, Dominique. *Discurso literário*. São Paulo: Contexto, 2006.

MARCOS. *Bíblia Sagrada*: Novo Testamento. Petrópolis: Vozes, 1982.

MARTINS, Estevão de Rezende. *História*. Brasília-DF: UNB, 2004, Disponível no site: [http://criticanarede.com/fil\\_historia.html](http://criticanarede.com/fil_historia.html). Consultado em 22 de abril de 2007.

PÊCHEUX, Michel. *O discurso: estrutura ou acontecimento*. Trad. Eni Orlandi. Campinas, SP: Pontes, 1990.

PETRY, André. Porões da ditadura. In: *Revista VEJA*, Edição 2024, 05 de setembro de 2007.

ROIZ, Diogo da Silva. Nenhuma história é a História (Resenha). *Revista Brasileira de Educação*, v. 11, nº 33 p. 555-558, 2006. ISSN 1809-449X versão on line, Disponível no site: <http://www.anped.org.br/rbe/rbe/rbe.htm>. Consultado em 10 de março de 2007.

SCLIAR, Moacyr. Mãe judia, 1964. *Vozes do golpe*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

SOUZA, Ladjane de. *Traduções em Diálogo*. Universidade Federal de Santa Catarina, 2005 [ladjane\\_souza@yahoo.com.br](mailto:ladjane_souza@yahoo.com.br). Disponível no site: <http://www.scientiainteractionis.ufsc.br/dialogo.html>. Consultado em 08 de setembro de 2007.

TEZZA, Cristóvão. *Mikhail Bakhtin e a autoridade poética*. Ensaio Literatura, Trópico (excertos). Disponível no site: <http://pphp.uol.com.br/tropico/html/textos/1900,1.shl>. Consultado em 22/07/2007.

TELES, Gilberto Mendonça. A (des)continuidade de Miguel Jorge. *Apud* JORGE, Miguel. *Avarmas*. 2ed. São Paulo: Ática, 1980.

TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. São Paulo: Perspectiva, 1969.

WHITE, Hayden. *Trópicos do discurso: ensaios sobre a crítica da cultura*. São Paulo: EDUSP, 1994.

\_\_\_\_\_. *Meta história: A imaginação histórica do século XIX*. São Paulo: EDUSP, 1995.

VENTURA, Zuenir. Um voluntário da pátria. *Vozes do golpe*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

VERÍSSIMO, Luis Fernando. A mancha. *Vozes do golpe*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

VEYNE, Paul. Do império romano ao ano mil. In: ARIÉS, Philippe e DUBY, George. (org.) *História da Vida Privada*. V.1. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

\_\_\_\_\_. *Como se escreve a história*. Brasília: Ed. da UnB, 1998.