

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE GOIÁS
DEPARTAMENTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO STRICTO SENSU EM LETRAS
LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA

**FICÇÃO E HISTÓRIA EM *PÃO COZIDO DEBAIXO DE BRASA DE*
*MIGUEL JORGE***

LUISA ALVES DE MENDONÇA

GOIÂNIA

2011

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE GOIÁS
DEPARTAMENTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO STRICTO SENSU EM LETRAS
LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA

FICÇÃO E HISTÓRIA EM *PÃO COZIDO DEBAIXO DE BRASA DE*
MIGUEL JORGE

LUIZA ALVES DE MENDONÇA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Stricto Sensu em Letras: Literatura e Crítica Literária, da Pontifícia Universidade Católica de Goiás, como requisito parcial para obtenção do Grau de Mestre.

Linha de pesquisa: Literatura e Produção Cultural

Orientadora: Prof^a. Dr^a Maria Luiza Ferreira
Laboissière de Carvalho

GOIÂNIA

2011

M539f Mendonça, Luisa Alves de.

Ficção e história em Pão cozido debaixo de brasa de Miguel Jorge / Luisa Alves de Mendonça. – 2011.

100 f.

Dissertação (mestrado)- Pontifícia Universidade Católica de Goiás, 2011.

“Orientadora: Profª Drª Maria Luisa Ferreira Laboissière de Carvalho”.

1. Literatura goiana. 2. Análise literária. 3. Jorge, Miguel. 4. Romance histórico. 5. Pão cozido debaixo de Brasa – Miguel Jorge – análise literária . 6. Metaficção Historiográfica.

CDU: 821.134.3(817.3).09(043.3)

LUIZA ALVES DE MENDONÇA

**FICÇÃO E HISTÓRIA EM *PÃO COZIDO DEBAIXO DE BRASA DE MIGUEL*
*JORGE***

**BANCA DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO DE MESTRADO, CONSTITUÍDA PELOS
PROFESSORES:**

Prof^a Dra. Maria Luiza Ferreira Laboissière de Carvalho

Prof^a Dra. Albertina Vicentini Assumpção – PUC – GO.

Prof^a Dra. Solange Fiúza Cardoso Yokozawa – UFG-GO.

Goiânia, fevereiro de 2011.

A Deus, em primeiro lugar, sempre. O meu sustentáculo em todos os momentos de minha vida. A ele, minha eterna gratidão.

Aos meus pais, Pedro Mendonça e Luzia Mendonça, por terem incentivado-me e acreditado em minha vitória.

Às minhas riquezas terrenas: meus filhos, Áleson Luiz e Érika Samira.

AGRADECIMENTOS

Ao corpo docente da Pontifícia Universidade Católica de Goiás: Departamento de Letras Programa de Pós-Graduação em Letras: Literatura e Crítica Literária.

À professora doutora Maria Luíza Ferreira Laboissière de Carvalho, exemplo incondicional de pesquisadora em todas as etapas deste trabalho.

Aos meus colegas de trabalho da UEG - Unidade Universitária de São Luis de Montes Belos e de Sanclerlândia, pela força e pela alegria compartilhada nesta jornada.

À minha família, pela confiança e motivação

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

Bakhtin

RESUMO

Esta dissertação tem como objetivo primordial analisar a obra *Pão cozido debaixo de brasa* (2004) do escritor goiano Miguel Jorge. Visa analisar a ficção deste autor com a intenção de identificar em seus textos a presença da intertextualidade, do dialogismo, da polifonia e dos gêneros discursivos. Neste aspecto, serão discutidas as relações entre história e a ficção contemporânea que toma fatos históricos como tema e os transforma em tessituras literárias. Com esse pensamento, procurar-se-á compreender a elaboração textual de Miguel Jorge, cujas características estão vinculadas às produções pós-modernas, valendo-se dos preceitos teóricos de Hutcheon e da obra da ensaísta Maria Luiza Carvalho, estudiosa e pesquisadora das produções literárias do escritor Miguel Jorge. O embasamento teórico partirá de Bakhtin (2003), Kristeva (1974), Braith (1996), para uma discussão sobre o poder da palavra quando utilizada como discurso/recurso das classes sociais menos favorecidas. Utilizou-se também do estudo dos teóricos Hayden White (1995), André Trouché (2006), entre outros, com a intenção de mostrar como as narrativas estruturam ficcionalmente as extrações históricas. Propõe-se, nesta pesquisa, um estudo sobre a relação interdiscursiva entre História e Ficção nos romances *Veias e vinhos* (1985), *Nos ombros do cão* (1991) e, em especial, *Pão cozido debaixo de brasa* (2004). Em seguida, por meio dos conceitos de gêneros discursivos, intertextualidade e polifonia serão observadas as estruturas utilizadas por Miguel Jorge com o objetivo de conhecer o estilo e a forma do escritor.

Palavras-chave: Miguel Jorge. Ficção. História. Gêneros discursivos. Polifonia. Intertextualidade.

ABSTRACT

This dissertation aims mainly analyzing the work *Pão cozido debaixo de brasa* (2004), “Baked Bread under ember” (2004) by Miguel Jorge goiano writer. It will analyze the fiction of this author with the intention of identifying in his texts the presence of intertextuality, dialogism, polyphony, and discursive genres. In this aspect, will be discuss the relationship between history and contemporary fiction that takes historical events such as theme and turns them into literary texture. With this thought, it will seek to understand the Miguel Jorge’s textual development, whose characteristics are linked to post-modern productions, drawing on the theoretical precepts of Hutcheon and the Maria Luiza Carvalho’s essayist work, researcher and scholar of literary productions from Miguel Jorge writer. The theoretical depart from Bakhtin (2003), Kristeva (1974), Braith (1996), for a discussion about the power of the word when used as a discourse / recourse of the lower social classes. We also used the theoretical study of Hayden White (1995), André Trouche (2006), among others, with the intention to show how narratives structure fictionally the historical extractions. It is proposed in this research, a study on the relationship interdiscursive between History and Fiction in the novels *Veias e Vinhos* (1985) “Veins and Wines (1985)”, *Nos Ombros do Cão* (1991) “On Dog’s shoulders (1991)” and, in particular, *Pão cozido debaixo de brasa* (2004), “Baked Bread under ember” (2004). Then, through the concepts of discursive genres, intertextuality and polyphony will be observed the structures used by Miguel Jorge in order to meet the style and form from the writer.

Key-words: Miguel Jorge. Fiction. History. Discursive genres. Polyphony. Intertextuality.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
-----------------	----

CAPÍTULO I

1 LITERATURA E HISTÓRIA: a reelaboração das formas das estruturas narrativas	21
1.1 NARRATIVAS DE EXTRAÇÃO HISTÓRICA.....	29
1.1.1 Romance histórico.....	32
1.1.2 Metaficção historiográfica.....	39

CAPÍTULO II

2 MIGUEL JORGE: o gênero, o estilo e a forma.....	43
2.1 As vozes do discurso: intertextualidade, dialogismo e polifonia.....	52

CAPÍTULO III

3 FICÇÃO E HISTÓRIA EM <i>VEIAS E VINHOS, NOS OMBROS DO CÃO E PÃO COZIDO DEBAIXO DE BRASA</i>	67
3.1 <i>Veias e vinhos</i>	67
3.2 <i>Nos ombros do cão</i>	79
3.3 <i>Pão cozido debaixo de brasa</i>	87
3.4 Estrutura narrativa em <i>Pão cozido debaixo de brasa</i>	95

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	110
------------------------------------	------------

5 REFERÊNCIAS.....	115
---------------------------	------------

6 ANEXO.....	119
---------------------	------------

A – Entrevista com Miguel Jorge.....119

INTRODUÇÃO

Discutir sobre a questão da ficção e história sem cair em redundância é, no mínimo, um trabalho difícil, uma vez que muitas são/foram as pesquisas que se debruçam(ram) sobre esse assunto. Contudo, acredita-se que ainda é possível produzir conhecimento relevante sem ser enfadonho no que foi dito. Sabemos que, assim como não há uma ficção pura em si, desvinculada do meio histórico em que surge, é possível concordarmos com a hipótese de que não há história que não possua resquícios ou que esteja assentada sobre uma base de ficção.

Pode-se afirmar que os sentidos do texto literário produzem-se mesmo na “arena dos discursos” (BAKHTIN, 1997), ao focalizarem as formas de engendramento e produção da verdade poética e suas linhas de interseção com a 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 de ação retardada”. (BAKHTIN,1997, 290-1), potencialmente eficaz na construção das memórias e identidades sociais. 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 sentido que reinvente as fronteiras da ficção e da história, a partir da compreensão dos processos de verossimilhança.

A presente dissertação tem como objeto de estudo a obra *Pão cozido debaixo de brasa* (2004) do escritor goiano Miguel Jorge. Para uma melhor compreensão dos recursos pós-modernos empregados por este artista, analisaremos também as obras: *Veias e vinhos* (1985) e *Nos ombros do cão* (1991). Nesta pesquisa tem-se como foco as relações entre a história e a ficção contemporânea que toma fatos históricos como tema e os transforma em tessituras literárias. Especificamente, será analisada a transfiguração de fatos históricos em artefatos literários.

Neste trabalho, pretende-se buscar os significados possíveis dos elementos presentes nas obras, para entender o entrelaçamento entre literatura e

história, os limites entre uma e outra e os pontos que possuem em comum enquanto construções discursivas, discutindo, assim, os gêneros discursivos, a intertextualidade e a polifonia presentes nestas obras.

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 e com os textos. Ao lermos boa parte da fortuna crítica do escritor goiano Miguel Jorge, saltam aos olhos as abordagens que o apresentam como um poeta e escritor brasileiro contemporâneo cuja produção literária volta-se para o domínio da linguagem em todo seu potencial de experimentação revolucionária na arte de narrar. Sua literatura é reconhecida no mundo literário pela complexidade de suas narrações e elaborações artísticas.

Moema de Castro e Silva Olival, em *O espaço da crítica* (1998), esclarece que Miguel Jorge possui espírito inquieto e organizado, ávido de saber intelectual extremamente criativo, sendo um dos seus traços comuns a necessidade do resgate do humano, ingrediente que serviu de matéria-prima para suas obras.

Miguel Jorge, ficcionista, poeta, dramaturgo, ensaísta, mostra-se escritor sintonizado com seu tempo histórico, com o homem da era cibernética, de cuja alma angustiada é um grande analista, tornando-se, no seu intento de expressá-la, investigador e pesquisador da linguagem literária da modernidade. (OLIVAL, 1998, p. 181).

Como mostra a produção literária deste autor, esta não é fruto de uma inspiração ocasional. Pelo contrário, traz a marca da vivência profissional, a visão crítica do homem, de seus valores, da realidade e da sociedade, pois, um escritor ao escrever um texto literário, cria a realidade ficcional de acordo com sua visão de mundo, sua sensibilidade, sua imaginação e a expressa para que possa concretizá-la.

E, assim, Miguel Jorge, hábil pesquisador, registra sentimentos, vidas, verdades permanentes e transforma fatos históricos em tessituras literárias, como faz em sua obra *Pão cozido debaixo de brasa*, cuja narrativa foi tecida com os fios da história, pois, a partir do momento em que se tece a ficção, mesmo sendo com os fios da história, não haverá mais a preocupação com a verdade histórica.

Em sua obra *Pão cozido debaixo de brasa*, objeto escolhido para nossa análise, o escritor faz um retrato de uma página verídica da história do Brasil, contada sob a proteção do espaço-tempo ficcional. Nessa narrativa, intertextualizam-se acontecimentos cotidianos muito comuns, que reconstituem costumes da cidade de Goiânia e, como pano de fundo, o acidente radioativo ocorrido com o Césio no ano de 1987. O livro é um registro ficcional denunciador, que expõe a violência das cidades e das pessoas, a brutalidade que persiste nas formas de repressão, confirmando o sentimento de impotência que envolve as vítimas diretas e indiretas dos seus episódios.

A pesquisadora Soraya Calheiros Nogueira fez um estudo comparativo dos contos de Miguel Jorge e Júlio Cortazar. No livro intitulado *O grotesco em Miguel Jorge e Júlio Cortazar*, a pesquisadora concluiu em seu estudo que o eixo fantástico que aproxima e separa Miguel Jorge de Cortazar é que o grotesco nas obras destes escritores estrutura-se, principalmente, sob a ambiguidade e a incerteza do discurso narrativo. Ambos exploram o grotesco, por meio da ambivalência do comportamento humano, cada um com seu estilo próprio. Em Miguel Jorge, predomina uma preocupação social. Uma das conclusões de Soraya Calheiros é que Cortazar e Miguel Jorge são dois escritores que escrevem sobre a condição do homem na sociedade com seu comportamento ambivalente, produzindo, assim, uma literatura carnavalizada. Estes dois escritores propõem na literatura uma total subversão do conceito de tradição, a partir da técnica da vanguarda, porém, sem desprezar essa mesma tradição.

De acordo com Nogueira (2002), o carnaval faz lembrar que as estruturas não são imóveis e que a ordem social pode sofrer alterações. Em um texto carnavalizado, sua característica é a ambivalência e o riso grotesco, a ironia e a paródia são elementos-chave, já que consistem em mostrar as diferentes facetas do signo simultâneo.

O teórico russo Bakhtin elucida que a hierarquia feudal tolerava o carnaval porque o humor representava uma força social poderosa sobre a cultura eclesiástica e feudal. Desde essa época, o carnaval era produzido pelo povo e vivido em praça pública. Segundo Bakhtin, as imagens carnavalescas tinham como característica “pela lógica original das coisas ao avesso, ao contrário das

permutações constantes do ato e do baixo, da face e do traseiro, pelas diversas formas de paródias, travestis, degradações, profanações, coroamentos e destronamentos bufões”. (BAKHTIN, 1987, p.10).

De acordo com a teoria de Bakhtin (1981), o carnaval criou uma linguagem diversificada, que pode ser traduzida com uma certa adequação à linguagem verbal, principalmente a literária. É, principalmente, esta transposição do carnaval para a linguagem literária que ele chama de carnavalização da literatura. É sabido que a linguagem carnavalesca se apoia num sistema de imagens grotescas. Como bem elucida Nogueira (2002).

A carnavalização artístico-literária, então, consiste na apropriação semântica e estrutural do carnaval para a construção de significados. [...] A prática de dar voz aos despossuídos, ao tematizar uma classe oprimida, o uso das possibilidades da paródia nesta exploração, o riso do seu meio circundante são, portanto, recursos carnavalescos de que Miguel Jorge e Julio Cortázar se valem em seus trabalhos, cada qual com seu estilo próprio. (NOGUEIRA, 2002, p. 42).

Segundo Nogueira (2002), ambos os escritores, Miguel Jorge e Júlio Cortazar, escreveram sobre a condição do homem na sociedade com seu comportamento ambivalente, fazendo assim, uma literatura carnavalizada.

Miguel Jorge, assim como quase todos os escritores modernos, utiliza-se de toda uma diversidade de recursos discursivos para produzir sua arte literária. Por isso, a ironia, a sátira, a paródia, a carnavalização com fundo moral, social, religioso, político, além da natureza polifônica da linguagem e da inconclusividade, empreendem recursos que permitem mais de uma possibilidade interpretativa. Nogueira (2002) identifica a presença do grotesco em contos selecionados dos dois escritores, mostrando não só o que os aproxima, mas também o que os distancia. A autora aponta, também, a partir de vários contos em *Avarmas* de Miguel Jorge, a maneira como o grotesco, a paródia religiosa, o tema da animalização, da coisificação e o do delírio *versus* realidade se manifestam no estilo de Miguel Jorge.

Para entendermos melhor o grotesco presente na obra do autor em questão, faz-se necessário tecermos algumas considerações sobre este termo. Desde o século passado até a atualidade, há um interesse muito grande pela presença do grotesco na literatura. Segundo Bakhtin, o termo grotesco origina-se do italiano *grotta*, que significa gruta. Nos séculos anteriores, o termo grotesco foi

reduzido a uma característica de desarmonia levada ao máximo, a uma criação arbitrária sem nenhuma consistência interna, ou simplesmente a um subgênero do cômico. A partir do século XIX, passou-se a considerá-lo como uma categoria estética.

Segundo Bakhtin (1987), uma grande mudança do conceito de grotesco ocorreu nos períodos Pré-Romântico e Romântico. O grotesco romântico é representado pelo isolamento do indivíduo da multidão. Imagens aterrorizantes fazem parte, e o comer, beber, satisfazer necessidades naturais, copular e parir perdem quase completamente sua significação regeneradora e se transformam em vida inferior.

A imagem grotesca caracteriza um fenômeno em estado de transformação, com espantalhos cômicos e em tom de brincadeira alegre, o povo se deixava levar pelos prazeres exuberantes e obscenos do tipo físico. A partir dos séculos XVII e XVIII, a concepção do grotesco começa a se distanciar da cultura folclórica e entra para uma nova etapa de desenvolvimento. O significado do tema grotesco muda quase radicalmente. Ao invés de ser uma expressão do carnaval popular dos tempos anteriores, passa a ser uma maneira subjetiva e individualista de ver o mundo. Vale ressaltar que, porém, a maior mudança na característica do grotesco, ocorre no nível do riso, como esclarece Bakhtin:

O princípio do riso sofre uma transformação muito importante. Certamente o riso subsiste; não desaparece nem é excluído como nas obras 'sérias', mas no grotesco romântico o riso se atenua, e toma a forma do humor, ironia ou sarcasmo. Deixa de ser jocoso e alegre. O aspecto regenerador e positivo do riso reduz-se ao mínimo. (BAKHTIN, 1987, p. 33).

A pesquisadora Eliane Márquez da Fonseca Fernandes, em sua dissertação de mestrado (1988), intitulada *Os processos de (des)construção na obra de Miguel Jorge*, ao fazer uma análise do conto "Numa gota d'água", explica que, "a história não se desenvolve e ocorre um acúmulo de detalhes horripilantes para chocar o leitor e colocá-lo em contato com normas e leis impossíveis de existirem dentro da realidade cotidiana" (FERNANDES, 1988, p. 110).

Cospem em mim. Meninos apostam a distância e o alvo a ser atingido. Inicia-se um ciclo de atiradores de cuspe que aos poucos vão se grudando ao gelo como um verme, e escorrega lentamente sobre meu queixo. Um escarro desce amarelecendo meus olhos. (AV. p. 112).

Percebe-se que o riso presente não é um riso alegre e tranquilizador, mas uma risada de dor e medo. É possível encontrar nos contos de Miguel Jorge muitos exemplos de risos diabólicos e ameaçadores que provocam uma sensação de insegurança e estranhamento no leitor. Como se percebe nos exemplos a seguir, o autor utiliza-se do exagero de detalhes e o riso de deboche cômico transforma-se em gargalhada diabólica de quem não deixará escapar sua presa.

Depois gargalhava: - Hi, hi, hi, tentando pentear de modo original, os dois únicos fios de cabelo que lhe estavam na cabeça. (UR. p. 81).

Demônio, penso que ele falou baixinho. Gargalhei. Toda a vida temi esse encontro. Falou aproximando-se mais. Eu gargalhava. (UR. p. 128)

Miguel Jorge, além de grande romancista, poeta, é também grande contista, comenta Gilberto Mendonça Teles, em *A retórica do silêncio*, ao afirmar que, sem dúvida, alguns autores goianos têm contribuído para o enriquecimento e para a transformação do gênero conto no Brasil e, entre eles, encontra-se Miguel Jorge. O autor comenta que, mais que o romance, o conto tem sido a forma da narrativa preferida em Goiás. Esta preferência pode ser motivada pela própria estrutura do conto, mais adequada às pequenas ações, e, talvez pela eficácia do conto em prender a atenção do receptor, em envolvê-lo numa participação de recriador, estabelecendo as ligações do que não foi dito.

Gilberto Mendonça Teles aponta, a partir dos contos, uma característica marcante em Miguel Jorge, a “continuidade descontínua nos contos”. Sem abandonar os temas goianos, no livro intitulado *Avarmas*, o escritor dá aos seus contos aquela mistura poética “onde o processo de verossimilhança se faz internamente, pela sintaxe, na organização das seqüências e no acúmulo de imagens, de modo a denotar um tipo real e, ao mesmo tempo, conotar outro”. (TELES, 1979, p. 310). A ambiguidade caracteriza a lógica particular de Miguel Jorge, lógica plena de descontinuidade que se reflete na construção da sua linguagem.

A elaboração de uma atmosfera descontínua por meio de um trabalho cuidadoso da linguagem é responsável pelo envolvimento do receptor e pela tensão interna do conto. Descobrir as raízes do pensamento, emoção e sensação que as palavras irradiam, envolvendo as estruturas da obra, revelando sua essência, a sua verdade envolta nas leis artísticas, que a presidem, eis a questão.

Avarmas é um livro de contos em que as técnicas da linguagem artística e poética estão no mesmo plano da ficção. O tipo de linguagem dos contos *Avarmas*, cujo título sugere mistura de aves e armas, sugere aí o encontro da poesia com a ficção. “O que conta é a ambigüidade da narração, a mudança dos pontos de vista e a preocupação de não cair no tradicional, de fugir a tudo o que vai de encontro aos nossos hábitos e exige mais de nossa capacidade de leitura”. (TELES, 1979, p.313).

Fernandes (1988) comenta que “ler os contos de Miguel Jorge é como abrir a ‘caixa de Pandora’. Toda a revoada sinistra despertada por um pequeno impulso desencadeia-se em crescente turbulência”. Temáticas, tais como solidão, angústia, medo, crimes de opressão e da violência invadem as narrativas provocando estranhamento e dissolução no caos. Fernandes (1988) ressalta também que “a dor existencial de nossa época aparece, nas narrativas de Miguel Jorge, como fruto de uma violência que se desencadeia, cada vez mais intensamente, sobre o indivíduo”. Percebe-se, na narrativa deste escritor, a busca de um sentido para a vida e a tentativa de compreender a morte. A temática do escritor possui algo ilógico que conduz a uma reflexão sobre a ilogicidade da vida e da morte.

Miguel Jorge, além de grande contista, destacou-se também na arte da dramaturgia. Moema de Castro e S. Olival, em seu livro *Gen: um sopro de renovação em Goiás* (2000), realiza um estudo sobre o teatro de Miguel Jorge, sendo assim, um estudo pioneiro sobre o gênero dramático em Goiás. Miguel Jorge, segundo a ensaísta, não tem limites no seu processo de criador, sendo possuidor de uma vasta obra em diversos gêneros literários. Afirma a crítica literária que,

Como Dostoievski, Miguel Jorge é um dramaturgo nato, ou pelo talento em lidar com o diálogo – célula dramática por excelência – ou pelo sincretismo singular das imagens, tanto que nos seus contos e novelas respingam, sempre, fragmentos de tragédias a serem escritas. A capacidade aludida explica, talvez, a facilidade de transposição de um gênero para outro (...) (OLIVAL, 2000, p. 20).

Na arte da dramaturgia, Miguel Jorge estreou com a obra *O Visitante/Os Angélicos* em 1973. Assim como nos romances, contos e novelas, busca no teatro o questionamento das angústias do homem. “É um subversivo da ordem padronizada, do poder exercido prepotentemente num ritus castrador de horizontes mais criativos”. (OLIVAL, 2000, p. 21). Nas peças *O Visitante* e *Os Angélicos*, reunidos

num só volume, Miguel Jorge faz reaparecer as personagens sofridas do seu primeiro romance com o título *Caixote*. Na primeira peça estão o Anjo, o Demônio, o estranho visitante, o esperado visitante, o príncipe encantado dos loucos, dos perdidos na escuridão da Esperança. Na segunda peça já não há duas personagens como na primeira, perdidas num mundo de alucinações e espera. Sobressaem os temas da loucura, da leviandade dos ricos, da estreiteza mental e moral dos herdeiros, e da hipocrisia. *Os Angélicos* é uma peça em três atos, onde há “dramatização de um processo de remorso, em que se expõe parodisticamente, a medida do princípio social de honestidade.” (OLIVAL, 2000, p.23). Estas obras possuem como fator de aproximação a noção do vazio expressa por meio do silêncio.

Em 1981, Miguel Jorge realizou nova publicação na área da dramaturgia: *Teatro moderno (4 peças) – Camaleões, Putein, A recompensa, Pirilampo e Vagalumes*. Em 1995, a peça *Kybui*, em dois atos, é uma paródia do homem em seu tempo político. Em 1997, publica *Amor/14 estação*, volume contendo duas peças em um ato cada, e vários quadros. Assim, *Amor, poldro que se doma, (fogo de outra chama) e Décima quarta estação* foram os seus últimos lançamentos. A crítica literária nos orienta que,

Miguel Jorge busca a valorização da linguagem literária, mediante recursos modernos de um ‘novo olhar crítico’ da realidade, revolucionando-a pelo cineticismo de seus processos de comunicação, como o dinamismo das associações imagéticas, a irradiação semântica na concisão expressional, buscando seu maior rendimento e flexibilização, na ótica, sempre, ainda que perturbadora, do poético, através do qual afirma sua dialética teatral. (OLIVAL, 2000, p. 46).

A ensaísta Maria Luíza Laboissière Carvalho, em sua obra *Tradição e modernidade na prosa de Miguel Jorge* (2000), salienta que o escritor Miguel Jorge escreve textos que na verdade são hipertextos porque interagem não apenas com outros textos literários, mas também com formas não-literárias de discurso, muitas vezes com o objetivo de desmascarar ideologias e sistemas de dominação que estão inseridos nos discursos da sociedade.

O romance *Pão cozido debaixo de brasa* é uma exemplificação da perspectiva histórica adotada pelo escritor em sua elaboração ficcional, pois, a partir

da tragédia do acidente radioativo ocorrido em Goiânia, Miguel Jorge o transformou em um texto ficcional.

Carvalho (2000) argumenta que a obra de Miguel Jorge “é revolucionária por ser autêntica”. Revolucionária no sentido de anunciar a conscientização do ser humano. Em sua obra, tanto no gênero dramático quanto no narrativo, o autor faz com que a denúncia seja humana, social, política, religiosa. O leitor não encontra em sua obra um ponto de chegada, pelo contrário, o leitor sempre encontra um ponto de partida. Assim, como um artesão entrelaça os fios para tecer um tecido, assim, também, Miguel Jorge tece as estruturas para que o leitor, de uma forma contextualizada e implícita, deixe nas entrelinhas as visões ideológicas no intertexto. Afirma Carvalho (2000, p. 48) que, “as narrativas de Miguel Jorge são, quase sempre, de estruturas complexas por mostrarem sempre um real transfigurado”.

Portanto, as narrativas de Miguel Jorge são quase sempre de forma complexa, não linear e fragmentada; o escritor elege como escritura o questionamento e suas narrativas são quase sempre inconclusas, terminam, mas não acabam, uma literatura que se deixa ler pelas teorias do intertexto, da paródia e da metaficção.

A pesquisadora Vera Paganini (2008), em sua dissertação de mestrado, intitulada *Literatura e História. Gênero Discursivo e intertextualidade. Miguel Jorge (2008)* escolheu como objeto de estudo os contos do livro *Avarmas*. Segundo a pesquisadora, em alguns destes contos estão refletidas as condições de aprisionamento, com tragédias pessoais e com características mais psicológicas, e os demais refletem as injustiças que foram praticadas pela situação histórico-social da época em que foram escritos. Uma das características deste autor é o uso da intertextualidade com textos bíblicos.

Como exemplificação do uso da intertextualidade pelo escritor Miguel Jorge, vale registrar o conto intitulado *Décima quarta estação*, conto este que foi analisado por Vera Paganini (2008). Nele há uma simulação da via *Crucis* de Cristo. Percebe-se uma ironia presente no diálogo de um dos narradores com o réu. Nos monólogos do narrador também se percebe a presença da ironia. Ao invés de treze estações do sofrimento da personagem, são catorze, que se é revelado por meio de

uma 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), enquanto que, nas estações pares, através de um narrador homodiegético, se estabelece um diálogo com o réu, como se estivessem iniciando 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).

Transitando entre duas áreas, história e ficção, Miguel Jorge entrelaça elementos da realidade objetiva e elementos de expressão estética em suas obras que foram escolhidas para análise. Na obra *Pão cozido debaixo de brasa* (2004), objeto de nossa pesquisa, temos duas histórias paralelas que se entrecruzam, convivem e acontecem no mesmo espaço urbano. 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 inconsequente; o outro, muito velho. A segunda história, a dos catadores de papéis, moradores de rua, João Bertolino, Nec-Nec e Felipa. Suas peripécias nas ruas e as consequências de terem encontrado e aberto a cápsula de Césio 137 num hospital abandonado. Esse romance se desenvolve principalmente pelo confronto de três vozes sociais, Felipa, João Bertolino e Nec-Nec, embora outras vozes também participem do conjunto do texto. Dessa forma, as vozes dos autores que fundamentam o discurso, a voz do escritor, as vozes dos possíveis leitores do texto inscrevem-se todas no texto literário. E aí reside a dialogização bakhtiniana: uma atividade que reúne a diversidade das línguas sociais.

Na realização deste trabalho pensou-se em três blocos de discussão. No primeiro capítulo, intitulado *LITERATURA E HISTÓRIA: a reelaboração das formas das estruturas narrativas*, serão abordados os procedimentos narrativos que mostram a rede dialógica entre os discursos da ficção e história. A intenção é de mostrar como as narrativas estruturam ficcionalmente as extrações históricas. Observar-se-á a partir de textos jornalísticos da época, como o autor apropria-se dos índices de referencialidade histórica. Para isto será feita a leitura e o estudo dos teóricos Hayden White (1995), Trouche (2006), Hutcheon (1991), Carvalho (2000), entre outros.

No segundo capítulo, *MIGUEL JORGE: o gênero, o estilo e a forma*, procurar-se-á fazer um estudo das estruturas utilizadas por este autor em sua criação artística. O objetivo é compreender os gêneros discursivos presentes nas obras e para isto será feito um estudo sobre gêneros discursivos apresentados pelas teorias discursivas de Bakhtin. Neste capítulo serão trabalhados os conceitos de intertextualidade, dialogismo e de gêneros discursivos com o objetivo de conhecer o estilo e a forma do escritor. Pretende-se construir uma análise de três romances do autor: *Veias e vinhos* (1985), *Nos ombros do cão* (1991) e em especial *Pão cozido debaixo de brasa* (2004). Com os teóricos Bakhtin (2003), Kristeva (1974), Braith (1996), o estudo propõe uma discussão sobre o poder da palavra quando utilizada como discurso/recurso das classes sociais, na defesa dos seus direitos e dos seus domínios.

E, por último, pretende-se produzir também uma análise sobre como o autor trabalha os elementos narrativos (tempo, espaço, personagens, foco narrativo). Esta análise será feita, dentre outros objetivos, procurando analisar o estilo do escritor Miguel Jorge em sua criação artística e as estruturas interdiscursivas entre a literatura e a história nas três obras escolhidas para este estudo.

CAPÍTULO I

1. LITERATURA E HISTÓRIA: a reelaboração das formas das estruturas narrativas

De acordo com a concepção de Aristóteles (1997), a História, diferentemente da Literatura, é uma narração fiel e exata dos acontecimentos históricos. Isso porque a distinção feita pelo teórico, “(...) a obra do poeta não consiste em contar o que aconteceu, mas sim coisas quais podiam acontecer, possíveis no ponto de vista da verossimilhança ou da necessidade.” (ARISTÓTELES, 1997, p. 28), enquanto que, o historiador narra as coisas exatamente do modo como elas aconteceram e não do modo como ele as imagina. Porém, se pensarmos a História como discurso podemos perfeitamente entendê-la como uma narração que, assim, como a literatura, se organiza por meio de categorias narratológicas: espaço, tempo, alguém que conta a história (narrador/historiador), individualidades atuantes (que na ficção recebem o nome de personagens e, na História, o nome de personalidades). Logo, podemos também admitir uma estreita relação entre Literatura e História não porque procuram retratar com fidelidade o real, mas, principalmente, porque são construídas discursivamente e, por assim o serem, são permeadas pela subjetividade de quem narra. Como esclarece Hutcheon (1991)

Assim como a ficção histórica e a história narrativa, a metaficção historiográfica não consegue deixar de lidar com o problema do status de seus fatos e da natureza de suas evidências, seus documentos. E, obviamente, a questão que com isso se relaciona é a de saber como se desenvolveram estas fontes documentais: será que podem ser narradas com objetividade e neutralidade? Ou será que a interpretação começa inevitavelmente ao mesmo tempo que a narrativização? A questão epistemológica referente à maneira como conhecemos o passado se reúne à questão ontológica referente ao status dos vestígios desse passado (...) (HUTCHEON, 1991, p.161).

Também com esta linha de pensamento encontramos as reflexões do teórico Hayden White (1995) que esclarece,

(...) enquanto um historiador pode entender que é sua tarefa reevocar, de maneira lírica ou poética, o 'espírito' de uma época passada, outro pode presumir que lhe cabe sondar o que há por trás dos acontecimentos a fim de revelar as 'leis' ou os 'princípios' de que o 'espírito' de uma determinada época é apenas uma manifestação ou forma fenomênica. Ou, para registrar uma outra diferença fundamental, alguns historiadores concebem sua obra primordialmente como uma contribuição para a iluminação de problemas e conflitos sociais existentes, enquanto outros se inclinam para suprimir tais preocupações presentistas e tentam determinar em que medida um dado período do passado difere do seu, no que parece ser um estado de espírito bem próximo daquele do 'antiquário'. (WHITE, 1995 p. 20).

Para este teórico, a história precisa cada vez mais refletir o problema do conhecimento histórico, pois, a maior diferença que há entre a história e a ficção é o fato de que o historiador, ao pegar uma determinada história ele a interpreta, enquanto que o ficcionista cria suas histórias a partir de outras. Sendo assim, Hayden White esclarece que o texto histórico é um texto produzido por um sujeito em um determinado tempo e lugar, dentro de um determinado contexto. Portanto, o historiador jamais pode ser totalmente imparcial,

O que permanece implícito nos historiadores é simplesmente levado à superfície e sistematicamente defendido nas obras dos grandes filósofos da história foram também (ou posteriormente se descobriu que forma) 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 historiográfica do século XIX (WHITE, 1995, p. 13).

Freitas (1986) analisa as relações entre a ficção e a realidade através de dois tipos de obras literárias: a obra literária representativa e a auto-representativa. A primeira possui um referencial encontrado na realidade exterior, a segunda é "aquela que só representa a si mesma, que se coloca em evidência enquanto linguagem e elemento autônomo, independente do mundo que a cerca" (FREITAS, 1986, p.42). A obra literária representativa ressalta transformação do elemento histórico em matéria literária à medida que confronta o plano histórico e o literário para revelar e confrontar o indivíduo com a História. "É na interação, na correlação recíproca dos dois planos, literário e histórico, que se poderá encontrar o sentido profundo desses romances híbridos, nem tampouco simples romances de aventuras, mas romances da aventura do indivíduo na História" (FREITAS, 1986, p. 51). Então se é esta a visão de Freitas acerca das obras literárias representativas, podemos encontrar pontos de intersecção entre seu conceito e os de Hutcheon (1991) e Rocha (2006) acima citados. Vejamos: Hutcheon (1991) afirma que um dos

ensinamentos implícitos da metaficção historiográfica é o fato de, a partir de sua intertextualidade, desenvolver os textos do passado com uma textualidade própria; Rocha (2006), por sua vez, esclarece que a situação do “romance histórico de resistência” acerca da história é a de se colocar à mercê da construção dos personagens, numa desmistificação do fato histórico, e numa conseqüente reformulação da história. Reformulação esta, que segundo Freitas (1986), culmina na confrontação do ser humano com a história sempre de maneira trágica, característica que lembra a tragédia clássica, pois a catástrofe é seu elemento básico, sendo que,

[...] As aventuras individuais se desenrolam em torno da angústia profunda que o afrontamento do indivíduo com a História provoca: sua luta contra as razões de Estado – um dos obstáculos do herói trágico – e o verdadeiro sentido dessa luta, a interrogação que o homem coloca à História quando com ela se defronta [...]; essa interrogação reside na busca de uma finalidade da História para o indivíduo. Alguns personagens procuram nela uma solução a seus problemas pessoais e transformam-na em sua própria história: a ação histórica torna-se então o meio de realização do indivíduo, pois ele encontra aí a satisfação de suas paixões e a libertação de suas angústias [...] (FREITAS, 1986, p.52).

Essa situação individualista entra em conflito com o sentimento de coletividade, evidenciando mais uma característica trágica, isto é, um dilema. Este, por sua vez, é traduzido numa situação angustiante, revelando um estranho sentimento de solidão. Tal angústia é a soma dos conflitos interiores com a apreensão fatalística da História como meio irremediável de condução à derrota humana, como “instrumento infalível dessa fatalidade maior que pesa sobre todo indivíduo vivo, e contra a qual não há nenhum meio de lutar: a morte” (FREITAS, 1986, p.55). Daí advém um sentimento de incerteza angustiante da possível invalidade de suas ações históricas, angústia essa acrescida pela sensação que invade os personagens de que estão diante de algo que lhes escapa à compreensão e que domina suas vidas sem que possam reagir.

Ora, a consciência dessa fatalidade é o elemento de base da tragédia, cuja finalidade maior é revelar ao homem a impossibilidade de traçar seu próprio destino, a incapacidade de vencer as forças contrárias que o abatem, em suma, a miséria de sua condição humana (FREITAS, 1986, p.54).

Comenta Freitas (1986) que as conseqüências desse tipo de contexto são funestas para os indivíduos, como se a História primasse em destruir aqueles que se

envolvem com ela, e isto culmina na morte de muitos personagens que se mostram mais ativos ao se defrontarem com ela.

Desde os anos 70, surgiu a idéia de que para que ocorresse uma mudança nos sistemas totalitários de poder político, deveria haver o apoio às estratégias do partido comunista, que almejavam “a ocupação do poder estatal e a posse dos meios de produção” (GUELFÍ, 1994, p. 183). Esse suporte viria de uma resistência ao poder imperante por meio de políticas no espaço do cotidiano, as quais se desenvolveriam dentro dos determinismos locais. O alvo da crítica pós-modernista une o comportamento e a linguagem, uma vez que esta última está vinculada ao sentido de discurso, o qual, por sua vez, apresenta-se imbuído dos limites que a linguagem impõe à consciência, caracterizando os jogos de poder que ditam o comportamento dos prejudicados pelo mesmo. Nesse contexto, o engajamento do escritor não seria baseado no esclarecimento das massas como no realismo, pois elas já compreendem a subjugação política que sofrem, mas sim no dar voz aos que não possuem o direito de se expressar e de lutar por seus direitos políticos e sociais. Por isso os escritores não se veem “numa posição privilegiada, fora do sistema para conduzir a revolução” (GUELFÍ, 1994, p. 183), como percebe-se nas palavras de Foucault (1989),

Ora, o que os intelectuais descobriram recentemente é que as massas não necessitam deles para saber; elas sabem perfeitamente, claramente, muito melhor do que eles; e elas o dizem muito bem. Mas existe um sistema de poder que barra, proíbe, invalida esse discurso e esse saber. Poder que não se encontra somente nas instâncias superiores da censura, mas que penetra muito profundamente, muito sutilmente em toda a trama da sociedade. Os próprios intelectuais fazem parte desse sistema de poder, a idéia de que eles são agentes da ‘consciência’ e do discurso também fazem parte desse sistema. O papel do intelectual não é mais o de se colocar ‘um pouco na frente ou um pouco de lado’ para dizer a muda verdade de todos; é antes o de lutar contra as formas de poder exatamente onde ele é, ao mesmo tempo, o objeto e o instrumento: na ordem do saber, da ‘verdade,’ da ‘consciência’, do discurso. (FOUCAULT, 1989, apud GUELFÍ, 1994,p. 183).

Mas não é de se esperar que as vozes silenciadas pelos discursos totalitários venham a ser transmitidas pela ficção de maneira contínua, pois a fragmentação é constante e pode ser observada no nível do discurso, sendo que sua construção é feita, por exemplo, por meio da montagem e da colagem, “apontando para uma realidade em si fragmentária e desorganizada” (ROCHA, 2006, p.71). Segundo Guelfi (1994), a colagem e a montagem são estratégias para

revelar as ilusões da representação, o que ocorre ao causar a indecidibilidade durante a interpretação, por causa dessa coexistência de textos que propiciam a multiplicação de significados. Guelfi (1994) ainda esclarece que estas duas técnicas costumam ser vistas como sinônimos, mas elas são diferentes, visto que,

[...] a colagem é a transferência de materiais de um contexto para outro, incorporando diretamente fragmentos do real referente, [...] [enquanto que] a montagem é a disseminação desses empréstimos no novo cenário. Cada elemento citado rompe a continuidade ou a literalidade do discurso. No novo contexto, os fragmentos adquirem outra significação, diferente da que tinham no seu lugar de origem, mas não perdem sua alteridade [...] (GUELF, 1994,p.194).

Essas técnicas referidas acima utilizam não apenas os textos literários como fonte, mas também, imagens e discursos de diversas outras áreas. Tal variedade de textos formula um contexto, em que a ideia de originalidade tomada no sentido de primeira origem é anulada, já que a fragmentação impossibilita a demarcação de “uma origem (o autor) e um final (uma realidade representada ou um significado transcendente)”. (GUELF, 1994, p.193). De acordo com Harvey (2003) sobre entrelaçamento textual, todo autor escreve com palavras de outros e todo leitor lê com olhos alheios, por causa do contínuo entretecer de textos. Por conseguinte, a demonstração explícita dos autores pós-modernos da influência a que estão vinculados é uma forma de rever a questão da originalidade e de demonstrar o quanto nossa realidade é fragmentária, constituindo-se, na verdade, de realidades (no plural) como, por exemplo: as dos discursos oficiais, as marginalizadas, a que costumamos chamar de mundo real e as (re)criadas pelos artistas.

Essa fragmentação da realidade pode se refletir na disseminação de vozes narrativas que buscam a compreensão da mesma. Enquanto o modernismo perseguia “a originalidade, o estranhamento, a ousadia de um discurso que se basta(sse) a si mesmo, construindo uma obra que conhece(sse) suas próprias regras, um universo privilegiado, à parte do resto do mundo” (GUELF, 1994, p. 217), o pós-modernismo, norteador pela idéia de originalidade divergente do modernista, modifica o tratamento do sujeito, o que é refletido nos personagens e no narrador, pois aquele, ao perder o contato com as verdades absolutas contestadas pelo pós-modernismo, não pode mais ser admirado e considerado um “criador onipresente e onisciente. Mas está em pé de igualdade com o leitor, em seus

esforços para tirar um sentido da linguagem comum a ambos, para dar sentido à ficção da vida” (GUELFÍ, 1994, p. 218). Nesse sentido, o tratamento dado à linguagem se distancia do culto modernista da impessoalidade, uma vez que a linguagem não pode ser interpretada sem o contexto. Nas obras de Miguel Jorge em análise, como em *Pão cozido debaixo de brasa, Veias e vinhos e Nos ombros do cão*, para um melhor entendimento do leitor, faz-se necessário que este esteja por dentro do contexto histórico.

De acordo com Rocha (2006, p. 72), a multiplicação de vozes narrativas pode levar a um embate causador da “desautorização mútua e irrestrita [das mesmas]. A autoridade do narrador esfacela-se na medida em que cada voz ocupa-se em afirmar o seu posicionamento e minar o posicionamento alheio”. Isto se relaciona com a posição adquirida pelo narrador pós-moderno, isto é, a de espectador. Guelfi (1994) explica esta característica esclarecendo que, esse tipo de narrador é denominado como o “narrador que olha”, essa forma de narração é uma maneira de criticar o imobilismo crítico da sociedade cultuadora de imagens, portanto, esse ponto condiz com o método pós-moderno de inserir algo, para subvertê-lo mais adiante, criticando-o. Essa estratégia desencadeia, de acordo com Guelfi (1994), a fantasmagoria da realidade como o tema predileto do pós-modernismo,

[...] é um narrador que age como se estivesse apertando um botão, para escolher o canal de TV, convidando o leitor para assistir com ele. A superficialidade e leviandade do gesto não permitem qualquer aprofundamento psicológico na apresentação dos personagens. Nem qualquer tentativa de compreensão metafísica, ou mesmo sociológica e política, dos episódios narrados. A equivalência entre tudo é absoluta e neutraliza todos os gestos. O narrador é todos e qualquer um diante de um aparelho de televisão. Essa também – repitamos- é a condição do leitor, pois qualquer texto é para todos e qualquer um. (GUELFÍ, 1994, p. 226).

Nesse ponto, pode-se observar o reflexo do deslocamento do sujeito para ceder o lugar central, na sociedade do consumo, para os objetos. Na medida em que os objetos ocupam tal centro de atenções, notamos a apropriação de textos alheios feita pelo pós-modernismo por meio de recursos como a montagem ou a colagem, o que se reflete na visão da arte não mais como um objeto intocável, mas sim baseada na superficialidade e na fugacidade da imagem, o que culmina no declínio de sua aura. Rocha (2006) ressalta que estas relações intertextuais, quando observadas no âmbito da ficção e da história, levam-nos a uma mudança acerca da

“reverência diante do científico, que provocava o distanciamento próprio da postura respeitosa, que é substituída por uma familiaridade que abre espaço para as reformulações parodísticas, apropriativas, suplementares em relação à história”. (ROCHA, 2006, p. 83).

Segundo Hutcheon (1991, p.28), as indagações paródicas são observadas na maioria dos textos pós-modernistas contraditórios ao que concerne a “sua relação intertextual com as tradições e as convenções dos gêneros envolvidos. (...) Em certo sentido, a paródia é uma forma pós-moderna perfeita, pois, paradoxalmente, incorpora e desafia aquilo a que parodia”. A pós-modernidade buscando se abrir para a história – diferentemente do modernismo que se caracterizava com uma formalidade fechada -, esbarrou na questão de sua consciência sobre os discursos dominadores da história; para resolver tal dilema, a ficção se insere no discurso histórico, mas não cede sua autonomia como texto ficcional.

E é 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 desses passados intertextuais como elemento estrutural constitutivo da ficção pós-moderna funciona como uma marcação formal da historicidade – tanto literária como “mundana” (HUTCHEON, 1991, p. 163).

Enquanto a ironia atua como um diferenciador com relação ao passado, a imitação intertextual afirma o vínculo com o mesmo. Hutcheon (1991) afirma que o termo intertextualidade pode necessitar, muitas vezes, ser substituído por interdiscursividade, pois este abrange várias formas de discurso como a literatura, a história, a teoria, a filosofia, entre muitas outras utilizadas pela ficção.

De acordo com Hutcheon (1991, p. 160), todas as questões relativas à subjetividade, à intertextualidade, à referencialidade e à ideologia subsidiam as “relações problematizadas entre a história e a ficção”. Tais questões podem ser reunidas no processo da narrativização, pois é por meio da narrativa que os saberes são expressos. A narração, seja literária, histórica ou filosófica, é mostrada [pela] modernidade como atividade eminentemente ficcional assim como todas as atividades humanas”. (GUELF, 1994, p.198). Portanto, tanto para a ficção, como

para a historiografia, a narrativização é de vital importância na compreensão do sentido.

Nota-se, portanto, uma preocupação acentuada com a compreensão do passado e não mais com a sua reconstituição, “a descrição dos fatos é então substituída pela análise dos fatos, o discurso narrativo cede lugar ao discurso analítico e a reflexão passa a exercer papel de destaque”. (FREITAS, 1986, p.12). Logo, observa-se também que, os textos fictícios são evidentemente híbridos, isto é, eles têm uma realidade exterior reconhecível (a História) com a qual podem ser confrontados, isto porque os temas da história são de domínio público,

Se o escritor os aborda [os temas da história] em seus romances, uma relação muito particular se estabelece entre ele e o leitor; o universo referencial é conhecido por ambos, e o leitor terá o direito de utilizar suas referências culturais na leitura e/ou no julgamento da obra. (...) Nesse caso o texto fictício (...) terá uma dupla realidade, ou seja, uma natureza híbrida. (FREITAS, 1986, p. 10).

Logo, se os temas históricos são de domínio público, estes mesmos temas podem ser manipulados pelos discursos ficcionais. Segundo Freitas (1986), a ficção pode manipular a História, seja através dos procedimentos de invasão, de infração ou de dramatização. A invasão da ficção na história pode se dar em três planos: primeiro, na escolha do acontecimento central, na qual impera a subjetividade do escritor; segundo, nos acontecimentos secundários privilegiados, em que, por uma questão de necessidade literária, o autor privilegia acontecimentos que não constam nos livros de história, isso porque o leitor tem referências culturais que o permitem conhecer o fim da história, mas para que esse conhecimento não prejudique o texto, o autor acrescenta peripécias à vida das personagens, os quais são quase todos caracterizados individual e detalhadamente, tanto do ponto de vista físico como moral.

Quanto à infração da ficção na história, ela se dá por meio de elementos históricos que foram deformados, deslocados ou simplesmente negligenciados, mas que não chegam a comprometer o valor documental dos textos, pois que não alteram em nada o curso da história. A dramatização da história pela ficção se dá, por sua vez, na transformação da história em aventura individual por meio da confrontação trágica do homem com a história. E, assim, *Pão cozido debaixo de brasa*, *Veias e vinhos* e *Nos ombros do cão* de Miguel Jorge, se colocam no bojo

dessa discussão, revisitando criticamente a história ocorrida em Goiânia. Embora tal referencialidade histórica tenha ocorrido no passado, num mesmo espaço urbano, ela só é recuperável mediante textos ficcionais e ou históricos. Por isso, é sempre um construto, e nunca o referente real concreto. Este, se de fato ocorreu, só é possível ser recuperado pelas palavras.

1.1 NARRATIVAS DE EXTRAÇÃO HISTÓRICA

Ao escolhermos “narrativas de extração histórica”, remetemo-nos aos conceitos que os textos híbridos de ficção e história têm gerado nos últimos anos. Entre os textos híbridos, vale destacar, o subgênero romance histórico, surgido na Europa na época do Romantismo. Este gênero textual, desde a sua origem, sofreu vários processos de transformação. Dentre esses processos de transformação, André Trouche (2006), propôs também a expressão “narrativas de extração histórica”. Esta nomenclatura, de acordo com as ideias de Trouche (2006), pode ser entendida como o conjunto de ‘narrativas de extração histórica’, entendido, conceitualmente, “como o conjunto de narrativas que encetam o diálogo com a história, como forma de produção de saber e como intervenção transgressora, se nos afigura como mais adequado que aqueles, cunhados através dos tempos.” (TROUCHE, 2006, p. 44).

Sem dúvida, o século XX foi uma época fértil na publicação de narrativas de extração histórica. Nas últimas décadas, estas narrativas tomam como ponto de partida a afirmação de que a escrita da história, ou seja, os discursos são construções discursivas. De acordo com Trouche (2006), vários fatores influenciaram na troca de procedimentos e processos discursivos entre a narrativa histórica e ficcional,

[...] No âmbito da história, tais alterações passam pela incorporação das reflexões e propostas geradas pela grande revisão conceitual promovida pela Nova História, pelos questionamentos, contrapostos à história positivista e pela influência decisiva exercida pelos estudos do cotidiano, desenvolvidos pela história cultural. [...]

No âmbito da literatura, podemos destacar três outros fatores que muito vêm contribuindo para a construção dessa tendência no sentido da relativização dos limites entre história e ficção. Em primeiro lugar, é forçoso mencionar o sempre renovado interesse pelo passado histórico – embora variem muito as motivações contextuais que informam este interesse. [...] O segundo elemento a destacar é a permanência da questão da referencialidade, desde as primeiras manifestações literárias, ocupando o centro das preocupações e especulações teóricas que envolvem críticos e criadores. (TROUCHE, 2006, p. 34).

Atualmente, percebe-se que há uma forte tendência dessas novas escrituras híbridas entre história e ficção. Uma tendência que busca unir as principais características das produções tradicionais com os novos romances históricos como o emprego da paródia, da carnavalização, das intertextualidades, a produção de discursos polifônicos e dialógicos, com os elementos estruturantes da metaficção historiográfica, que entre outros, buscam problematizar a possibilidade de conhecer o passado e revelar a sua essência de construções discursivas pelo uso de estratégias metanarrativas.

O que aproxima o romance histórico da metaficção historiográfica é o fato de a matéria narrada no romance histórico ser, também, de extração histórica. Os elementos que fazem parte devem ter sido objeto de registro documental, que pode ter sido escrito ou não. Diferente de outros romances, a obra *Pão cozido debaixo de brasa* não tem como objetivo a reconstrução de uma época passada por meio de meras descrições de fatos, ambientes, personagens, nem se percebe nenhum esforço que tende a esse sentido. Percebe-se, de forma clara na narrativa, a não-linearidade na construção do texto. Nesta narrativa, entrelaçam-se histórias que encontram, convivem e acontecem no mesmo espaço urbano. Miguel Jorge, ao escrever sua narrativa, desempenhou um papel de historiador–detetive, seguiu rastros, pesquisou, colecionou os jornais da época que continham informações sobre o acidente radioativo. Para uma melhor discussão, sintetizaremos, em poucas palavras, o fato histórico que serviu de inspiração para que Miguel Jorge o transformasse em obra literária.

O acidente com o Césio 137, ocorrido em Goiânia, em 13 de setembro de 1987, foi o maior acidente radioativo do Brasil e o segundo do mundo. Uma cápsula de césio 137 foi deixada abandonada em um prédio onde funcionava uma clínica radiológica no centro de Goiânia. A cápsula era usada num aparelho do Instituto Goiano de Radiologia. O material radioativo foi roubado do Instituto Goiano de

Radiologia pelos catadores de papéis, que o venderam ao dono de um ferro Velho na Rua 57, no Bairro Popular. Como ignorava o conteúdo da cápsula, o dono do Ferro Velho, utilizando-se de uma marreta, arrebentou a proteção da mesma e ficou encantado com a cor púrpura do metal e expôs ao ar livre os resíduos. Quatro pessoas expostas aos resíduos morreram, entre elas a menina Leide das Neves. Duzentos e quarenta e quatro pessoas ficaram contaminadas e milhares foram examinadas no Estádio Serra Dourada. O local do acidente foi interditado pela Comissão Nacional de Energia Nuclear.

Portanto, com base em documentos e nos jornais da época, pode-se afirmar que Miguel Jorge buscou na história de um fato real bases para seu texto literário. A ação de *Pão cozido debaixo de brasa* passa-se em Goiânia. O romance é composto de trinta e oito capítulos e trabalha com dois tempos, ou seja duas histórias que se entrelaçam. Um tempo histórico, com referências externas, o 13 de setembro de 1987, quando ocorreu o acidente radioativo e, um tempo psicológico que rompe com o historicismo e funde diversas dimensões temporais. Esse romance se constrói como uma espécie de intertexto e faz um resgate de outras narrativas, como o mito de Adão e Eva. Esse intertexto do mito, adaptado à realidade goiana se dá através da escolha do tom parodístico. Há uma repetição do mito, mas com diferença. Há uma subversão do mito, da realidade e da leitura da história.

Deixando de ser um ponto fixo, a palavra literária, em busca de seu estatuto, passa a ser um cruzamento de superfícies textuais, entre as quais Bakhtin menciona a história e a sociedade como textos lidos pelo escritor e nos quais ele se insere no momento da escritura. Mediante uma escritura-leitura, o escritor transgride a história linear que aparece como uma abstração, permitindo, assim, que ao artista participe da história. E é pela pluralidade da palavra poética que Miguel Jorge deixa a história ser lida pela ficção. (CARVALHO, 2000, p.67) .

Percebe-se, de forma clara, que o autor lançou mão de um fato histórico, como pode ser visto neste fragmento,

Felipa e João Bertolino chegam ao lugar onde havia uma Santa Casa, destruído pelo Sr. Governador. No meio dos entulhos, João Bertolino vê uma caixa de metal abandonada e tem uma premonição. Para ele, ali dentro estaria o destino deles. Então pede a Nec-Nec que traga a marreta. “Nec-Nec, traga a marreta. Vamos quebrar tudo isso aqui para ver o que tem lá dentro”. (JORGE, 2004, p. 135).

Enquanto João Bertolino batia forte no Bloco de cimento com a marreta, Felipa dizia que ali dentro, presa, estava a luz azul que eles procuravam. Finalmente

o bloco se desfez e eles retiraram a cápsula que estava dentro e a levaram para casa. João Bertolino, ao abrir a cápsula, encontra a luz azul.

-Não está vendo, João Bertolino?

-Estou vendo e querendo conhecer. Até parece que a casa, o chão, as árvores, todos os lugares se cobrem deste brilho que é tão estranho, tão bonito, que até dá vontade de pegar e comer. Felipa sorriu seu riso aberto, cheio de cumplicidade, como se mais viva e mais moça do que nunca (JORGE, 2004, p.165).

João Bertolino se assusta ao ver a menina comer a luz azul. A menina que comeu a luz morreu e foi considerada como santa. Um caixão de chumbo foi providenciado. João Bertolino foi para o hospital, onde teve o peito, os braços e as pernas enfaixadas. Felipa não morrerá. Isolado em um quarto de hospital, João Bertolino não queria ter ido parar nas páginas do jornal, queria voltar a ser apenas um catador de papéis. Mas agora era o homem da luz azul, do 13 de setembro de 1987.

E assim, embora esta história tenha ocorrido extra-textualmente no passado, embora exista como fato real, o recurso a ele só se dá através de textos, de sua textualização. O referente real existiu de fato, mas só o alcançamos através de textos da história ou da ficção, como explica Hayden White, “toda representação do passado tem implicações ideológicas específicas” (WHITE, 1994, p. 159).

1.1.1 Romance histórico

Outro teórico que trouxe grande contribuição também para a crítica literária foi George Lukács. Segundo Lukács (1971), o romance histórico surgiu no século XIX, com Walter Scott, e tem como contexto histórico a Revolução Francesa. Hutcheon esclarece que,

Lukács achava que o romance histórico poderia encenar o processo histórico por meio da apresentação de um microcosmo que generaliza e concentra. Portanto, o protagonista deveria ser um tipo, uma síntese do geral e do particular, de todas as determinantes essenciais em termos sociais e humanos. (HUTCHEON, 1991, p. 151).

Diferentemente da história narrativa (a que possui uma herança positivista), a nova história – surgida com a crise do historicismo por volta de 1960 – preocupa-se em narrar também os acontecimentos cotidianos daqueles que não fizeram parte da história dos grandes eventos. Nesse sentido, os romances históricos que retomam grandes personalidades da história procuram dar voz aos vencidos e, ao mesmo tempo, desmistificar os heróis consagrados, daí a história ser vista por muitos teóricos, como um discurso que não está acabado, mas que está sendo delineado pelo historiador, e não estando, portanto, isento da carga de subjetividade deste.

Marcando uma ruptura com o modelo tradicional do romance histórico scottiano, surge a partir da segunda metade do século XX uma nova concepção de romance. Tais romances são denominados por Figueiredo (2003) como “romances de resistência”, uma vez que eles se voltam contra a visão universalizante da História, na tentativa de buscar reinterpretar o passado, livre das amarras conceituais criadas pela modernidade europeia do século XIX. Logo, a História deixa de ser vista como uma verdade única e passa a ser vista como um conflito de versões múltiplas. Mais importante do que saber qual é a história que está sendo contada é saber de quem é a história que se conta, se a dos dominados ou a dos dominadores; a dos vencedores ou a dos vencidos. Porém, ao se contraporem a versão oficial, os romances de resistência não deixaram de demonstrar uma crença na história. Nas palavras de Vera Figueiredo (2003),

O romance histórico clássico era fruto de uma grande fé na história enquanto processo universal de desenvolvimento direcionado para um fim ótimo e se alimentava da crença na possibilidade de um conhecimento objetivo do passado. O romance histórico de resistência voltou-se contra a visão universalizante da história (...) denunciando as falácias desse discurso tido como científico, mas, ao tentar criar uma outra história, se contrapondo à versão oficial, revelou também, de certa forma, uma crença na história, não mais como verdade única, mas como conflito de versões no qual cabe afirmar a visão dos vencidos. (FIGUEIREDO, 2003, p.6).

Em contraposição aos romances históricos – os clássicos e os de resistência – surge o romance pós-moderno, a que Hutcheon (1991) convencionou chamar de “metaficção historiográfica”. Sob a perspectiva da metaficção historiográfica, o romance pós-moderno não nega nem destrói a história e, sim, a revisa de maneira consciente, admitindo, pois, uma postura de confronto e de questionamento quanto às dicotomias: presente/passado, história/ficção, que são

retomadas e desconstruídas de forma irônica e subversiva. Nesse tipo de romance, a relação entre texto e referente é muito mais próxima, já que o autor tem autonomia para criar seu próprio mundo sem precisar se sujeitar à veracidade do discurso histórico nem à verossimilhança do discurso ficcional.

Nesta mesma linha do pensamento, encontra-se também Rocha (2006) que faz uma análise com base nas idéias de Figueiredo, a qual buscou definir as diferenças entre o romance histórico paradigmático e o chamado por ela mesma de “romance histórico de resistência”. O primeiro se configura como uma literatura voltada para a criação de uma obra estética que represente fielmente um contexto histórico do passado, “fazendo com que a atuação de cada personagem derive da singularidade histórica de sua época” (ROCHA, 2006, p.50). Esse tipo de romance acreditava que o passado pudesse ser reconstituído exatamente como ocorreu, a partir de uma visão universalizante da história. Visão esta própria de uma situação européia do final do século XVII e início do século XVIII, em que uma série de modificações nas estruturas sociais propiciou uma interpretação linear de causa e consequência entre os acontecimentos históricos, diferentemente da noção anterior de naturalidade entre os mesmos. Tais romances se incluem na linha de Walter Scott. Já o “romance histórico de resistência” aponta a história oficial como um discurso inseguro, no que concerne à veracidade dos relatos sobre o passado, e que, de acordo com Rocha (2006), pode ser relacionado com a metaficção historiográfica de Hutcheon (1991). Por conseguinte, no romance histórico,

[...] o personagem constituía-se em prol de uma interpretação da história tomada *a priori* e seus atos e características eram formuladas para confirmar tal interpretação *a priori* e, agora, a história é que parece dobrar-se para favorecer a constituição do personagem. O fato histórico perde, assim, sua aura mítica, de grande feito, quando é relacionado com as motivações absolutamente humanas, portanto particulares, individuais, do homem comum. (ROCHA, 2006, p. 55).

Enquanto isso, a historiografia também apresentou mudanças em sua teoria e método. A escola de *Annales*, até o fim da década de 60, rejeitou a visão da história política feita por indivíduos e sustentou a história social total, com isso rejeitou “as especulações sobre o tempo, nas quais se incluiria o problema do acontecimento e das ações individuais” (CARDOSO JR., 1996, p. 181). Segundo este autor, o fato histórico se relaciona ao acontecimento encontrado em estado puro na fonte, e com isso, os historiadores que partissem do mesmo acabariam por

cogitar a realidade histórica como uma narrativa de ficção. Portanto, observa-se que os *annalistes* acreditavam que era possível formular uma História a partir de valores subjetivos e neutros. Além disso, criam que uma história global agregaria vários âmbitos como a economia e a cultura, negando sua multiplicidade.

Com o advento da história nova, na década de 1960, a totalidade histórica foi repensada. A história deixa de preceder o objeto e passa a ser elaborada juntamente com ele. Essa mudança é vista pela historiografia como inovadora, mas acaba modificando apenas a questão do pré-conceito, já que culmina apenas na criação de uma nova totalidade. Sendo assim, o que antes era visto como síntese passou a ser caracterizado como “objetos globalizantes” – que não deixou de ser uma escolha limitada de determinadas características sociais vistas sobre determinado ponto de vista, a partir daí, como único; negando, no fim das contas, a multiplicidade em que foi escolhido.

[...] Totalidade e objeto são potências da mesma ordem, de modo que a tarefa narrativa sente-se menos constrangida a escolher e explicar objetos e a totalidade tornar-se ela própria narrativa. Nessa integração de potências, a narrativa histórica surge como o elemento próprio de ambas as tarefas, e não como início da procedência de uma sobre a outra. (CARDOSO, 1996, p. 183).

Portanto, a história nova, contemporânea nossa e da pós-modernidade, pode resultar num discurso diferente dos acontecimentos afirmados, o que é considerado por esta historiografia como uma consequência da mudança no exame dos documentos arquivados, pois esta “depende do questionamento feito pelo historiador” (LOPEZ, 1996, p. 25). Consequentemente ocorre uma reformulação acerca da fonte de informação como explica Lopes (1996),

A revolução documental tende também a promover uma nova unidade de informação: em lugar do fato que conduz ao acontecimento e a uma História linear, a uma memória progressiva, ela privilegia o dado, que leva à série e a uma história descontínua. Tornam-se necessários novos arquivos, onde o primeiro lugar é ocupado pelo corpus, a fita magnética. (LE GOFF, 1992, apud LOPES, 1996, p. 19).

Logo, percebemos a consciência da diversidade de versões que podem surgir, dependendo de como ele arguirá a respeito dos documentos que tem em mãos. Em seguida, Lopes (1996) considera que é possível a recuperação do motivo do armazenamento ou da produção de tais arquivos no passado, que, por sua vez, podem se aproximar de uma realidade objetiva.

Assim como a ficção histórica e a história narrativa, a metaficção historiográfica não consegue deixar de lidar com o problema do *status* de seus fatos e da natureza de suas evidências, seus documentos. E, obviamente, a questão que com isso se relaciona é a de saber como se desenvolveram estas fontes documentais: será que podem ser narradas com objetividade e neutralidade? Ou será que a interpretação começa, inevitavelmente, e, ao mesmo tempo, que a narrativização? A questão epistemológica referente à maneira como conhecemos o passado se reúne à questão ontológica referente ao *status* dos vestígios desse passado [...] (HUTCHEON, 1991, p. 161).

Observa-se que as mudanças na construção da história acompanharam as da ficção, cada uma conservando suas peculiaridades. Diferenciações estas que, na comparação entre a história nova e a metaficção historiográfica, deixam patente que esta questiona aquela por pelo menos duas etapas: primeiramente, discute sobre o alcance de seu conteúdo; depois sobre seu próprio fazer. Sendo que neste último aspecto ela se mostra duplamente esperta, pois, não percebe apenas as falhas do construir da história, mas também o desenvolver da mesma, que inicialmente parece basear suas análises da mesma forma que a metaficção historiográfica, percebendo que não existe uma totalidade pré-concebida, e buscando desenvolver suas próprias conclusões a partir de seus questionamentos. Mas é aqui que a história e a metaficção historiográfica começam a trilhar caminhos diferentes, uma vez que aquela faz com que suas conclusões se tornem totalidades, ou seja, anula tudo o que não foi utilizado em suas análises, silenciando diversas realidades e discursos. Já a metaficção historiográfica, demonstrando sua extrema percepção, não cai na armadilha desse novo fazer historiográfico, paralelo à formulação da pós-modernidade, não seguindo os passos da história como o romance histórico paradigmático, mas sim, questionando-a. O meio encontrado pela metaficção historiográfica para fazer esta investigação é o seu procedimento básico paradoxal, ou seja, instala algo para subvertê-lo, surgindo daí seu poder. E neste caso “ela estabelece a ordem totalizante, só para contestá-la, com sua provisoriedade, sua intertextualidade e, muitas vezes, sua fragmentação radicais”. (HUTCHEON, 1991, p. 155).

Para Hutcheon, a metaficção historiográfica não só produz como também problematiza o conceito de História, além de realizar uma volta ao passado de

maneira crítica. Sendo assim, a ficção pós-moderna, utiliza-se da paródia para apropriar-se do passado. Parodiar não quer dizer apenas criticar o passado, mas, questioná-lo, isto é, reconhecê-lo como construção humana. E este trabalho é encampado pelos discursos pós-modernos ficcionais e historiográficos. Daí a metaficção historiográfica 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. O leitor é obrigado a reconhecer não apenas a inevitável textualidade de nosso conhecimento sobre o passado mas também o valor e a limitação de forma inevitavelmente discursiva desse conhecimento. (HUTCHEON, 1991, p. 167).

Nesta linha de raciocínio de Linda Hutcheon, encontramos também o teórico Burke, que, de acordo com seu pensamento, as idéias veiculadas pelos adeptos da Nova História aproximam Ficção e História. Burke (1992) afirma que a nova história é a história escrita como uma reação deliberada contra o paradigma tradicional. Para ele, o paradigma tradicional pode ser visto como uma das formas de rever o passado, e não a única, como costumava ser visto.

Ao fazer um diálogo entre História e Ficção, os autores levam o leitor a perceber que as técnicas narrativas empregadas na ficção são semelhantes às utilizadas em um discurso histórico. Na obra *Pão cozido debaixo de brasa de Miguel Jorge*, a história é questionada pela ficção, por isso “a literatura de Miguel Jorge pode ser considerada pós-moderna por afastar-se da linha de representação do mundo e engendrar-se numa linha de interrogação do mundo” (CARVALHO, 2000, p. 63). A história oficial fornece a referencialidade externa ao romance, visto que, a história tem como pano de fundo o acidente com o césio 137, ocorrido em Goiânia, em 13 de setembro de 1987. Nota-se que a história caminha lado a lado com a ficção, não caracterizando uma relação de domínio, mas sim de diálogo investigativo,

[...] constituída no discurso e como discurso, a metaficção historiográfica é fictícia e histórica, e a sua proposta é a de estabelecer uma relação de referência com o mundo histórico, relação esta que não foi a proposta estabelecida pelo modernismo. [...] O escritor pós-moderno, no caso, Miguel Jorge, tem uma preocupação a mais que se alia à do prazer estético – o conhecimento -. E, dessa forma, passa a questionar com seu leitor a maneira de conhecer a realidade pretérita. (CARVALHO, 2000, p.97).

Mas para que o questionamento do passado realmente ocorra, é necessário que o leitor compartilhe conhecimentos prévios com o escritor acerca da versão histórica oficial dramatizada pela ficção. Por conseguinte, a metaficção historiográfica traz por meio da busca do entendimento de seus significados um âmbito maior que o do discurso, pelo fato de o leitor necessitar recorrer a elementos extratextuais. Neste contexto, as personagens se inserem na ação histórica e vivem suas aventuras individuais, enquanto “os narradores relatam os acontecimentos, ora analisando as relações entre eles, ora expondo as opiniões pessoais do autor: história de aventuras e aventuras da História” (FREITAS, 1986, p. 51). Logo, a intertextualidade se fundamenta numa teia de textos acerca da história, construídos por certa parcela da sociedade, lidos pelo escritor, e que se conectam com a ficção por ele criada. “Mediante uma escritura-leitura, o escritor transgride a história linear que aparece como abstração, permitindo, assim, que o artista participe da história. E é pela pluralência da palavra poética que Miguel Jorge deixa a história ser lida pela ficção”. (CARVALHO, 2000, p.67).

O escritor Miguel Jorge é um autor da contemporaneidade. Este período é também compartilhado pelas tendências pós-modernistas. Constitui esta fase como um desdobramento da Terceira fase do Modernismo, iniciada a partir de 1960. O Pós-Modernismo é um fenômeno artístico atual e, por isso, não é ainda possível enquadrá-lo dentro de limites cronológicos mais ou menos estabelecidos, como acontece com outros movimentos artísticos passado. Por vezes, se desentende com relação as suas teorias, ponto compreensível, já que, se em relação a críticas que tratam de escolas literárias passadas, ocorrem discordâncias, muito mais quando se teoriza sobre algo que não está fechado. Portanto, o pós-modernismo não pode ser visto a partir de um foco que detenha a visão mais ou menos estabelecida dos limites cronológicos de um período literário, que possa ser examinado numa relação de causas e efeitos completos. Além disso, “existem muitas correntes de ficção pós-modernista” (GUELFI, 1994, p163), uma vez que essa ficção se configura heterogeneamente com base em características como a “ficcionalidade do sentido”, isto é, a crença de que a apreensão dos sentidos das coisas que nos circulam só pode ocorrer através de narrativas. A partir desse ponto, observamos que estas narrativas, em conjunto, não podem ter as mesmas implicações, já que cada escritor se baseia no seu próprio ponto de vista, criado a partir de suas experiências

personais. Contudo, Guelfi (1994) nos adianta que é possível encontrar pontos em comum na literatura pós-moderna, e que muitos escritores, enquadrados pela crítica nesta escola literária, rejeitam este rótulo para si.

Pode-se perceber que conceituar a literatura pós-modernista não é uma tarefa fácil, e ainda existem outras dificuldades como ressalta Guelfi (1994) a respeito das influências buscadas pelos pós-modernistas que “ao mesmo tempo em que utiliza convenções da mais pura tradição culta da literatura, a narrativa pós-modernista pode empregar procedimentos de variados gêneros da chamada baixa literatura”. (GUELF, 1994, p. 150). E acrescenta que um dos pontos que caracteriza essa literatura é a interação com outros elementos da cultura contemporânea, ou seja, existe uma aproximação entre cultura popular e alta cultura.

1.1.2 METAFICÇÃO HISTORIOGRÁFICA

A metaficção historiográfica é um aspecto da pós-modernidade que unindo os domínios da história, da ficção e da teoria, busca demonstrar que nenhuma narrativa possui o *status* de mestra, sendo ela historiográfica ou não, visto que não crê na existência de um único discurso, mas sim na multiplicidade discursiva, formada por visões subjetivas. A obra de Miguel Jorge, proposta para análise, *Pão cozido debaixo de brasa*, desestabiliza o discurso oficial por meio de recursos como a fragmentação, a ironia e a paródia, sem a pretensão de criar nova verdade.

A expressão metaficção historiográfica é discutida por Linda Hutcheon em sua obra *Poética do pós-modernismo* (1991) e esta é vista como o lugar da intersecção ficção/história.

De acordo com Hutcheon (1991), a metaficção historiográfica é o pós-modernismo na ficção, e consiste naqueles “romances famosos e populares que, ao mesmo tempo, são intensamente auto-reflexivos e mesmo assim, de maneira paradoxal, também se apropriam de personagens históricos”, (HUTCHEON, 1991, p.21). Pretende-se levantar nas narrativas de Miguel Jorge, as formas que a arte

literária utilizou para desconstruir e reconstruir a história nos seus limites entre fato e ficção. Com esse pensamento procurar-se-á compreender a elaboração textual deste autor, cujas características estão vinculadas às produções pós-modernas, utilizando para isso, principalmente a obra *Pão cozido debaixo de brasa*. O escritor goiano transforma o trágico acidente radioativo ocorrido em Goiânia em um romance ficcional. Neste livro, entrelaçam-se duas histórias de classes sociais diferentes: uma envolvendo um adolescente, sua mãe e seu padrasto; outra, envolvendo o acidente do Césio 137, ocorrido em Goiânia. A primeira é uma história que ocorre no meio social de uma classe média; a segunda é uma história de catadores de papéis; portanto, de uma classe social inferior.

Segundo Hutcheon (1991), o pós-modernismo não é sinônimo para o contemporâneo, já que ele “não descreve um fenômeno cultural internacional, pois é basicamente europeu e (norte-e-sul-) americano”. E, por isso, essa autora caracteriza esse fenômeno “como uma atividade cultural que pode ser detectada na maioria das formas de arte e em muitas correntes de pensamentos atuais, aquilo que [ela quer] chamar de pós-modernismo é fundamentalmente contraditório, deliberadamente histórico e inevitavelmente político”. (HUTCHEON, 1991, p. 20). Contraditório, porque reflete as contradições em que vive a sociedade capitalista atual e, também, por causa da “presença do passado”, o qual é questionado e muitas vezes ironicamente criticado.

As interrogações acerca dos vestígios do passado recebem poucas respostas e as narrativas totalitárias cedem lugar ao acontecimento individual. A esses pontos vem se juntar a percepção de que “estamos epistemologicamente limitados em nossa capacidade de conhecer esse passado, pois, somos ao mesmo tempo espectadores e atores no processo histórico” (HUTCHEON, 1991, p. 161). Por conseguinte, observamos que a metaficção historiográfica se pauta na percepção de que há realidades e não uma realidade única, e não crê que sequer seja possível descobrirmos as reais causas do armazenamento de um ou outro documento por causa dos jogos de interesses, os quais são sempre subjetivos, existentes em sua produção e propagação temporal ao contrário da historiografia atual que se acha capaz de desvendar as relações de força que existiram durante a criação de um documento estudado posteriormente.

Neste sentido, Hutcheon (1991) comenta que a metaficção historiográfica sugere que a verdade e a falsidade não devem ser os pontos de partida para se discutir a ficção. A metaficção historiográfica revela uma leitura alternativa do passado como uma crítica à história oficial. Por isso, possui um caráter contraditório, pois nega exatamente a veracidade de seu objeto. Contudo, não se pode afirmar que toda história é passível de ser contestada, para Hutcheon (1991), tanto a história quanto a literatura, sejam conclusivas e teleológicas, a relação da escrita com o fato sempre poderá ser questionável.

Na metaficção historiográfica percebe-se e contesta-se o silenciamento de vozes provocados pela historiografia, tais como as femininas, que foram apagadas em muitos discursos oficiais em que as mulheres sofriam uma verdadeira castração de direito dentro de sociedades estritamente patriarcais nos séculos XVII e XVIII, por exemplo. Contudo, esse tipo de narrativa pós-moderna deixa clara tal percepção, dando voz aos marginalizados da formação discursiva oficial, sem se iludir de que não faz o mesmo, ou seja, não tem a pretensão de criar um novo discurso totalitário, como deseja a historiografia total. Por conseguinte, a metaficção historiográfica não almeja substituir as vozes prestigiadas pela História, mas sim, abrir o leque da multiplicidade discursiva. “A metaficção historiográfica demonstra que a ficção é historicamente condicionada e a história é discursivamente estruturada” (HUTCHEON, 1991, p.158), visto que esta é estruturada por discursos dominantes e aquela dispõe dos discursos desta para sua formulação.

Entretanto, a História da Literatura contemporânea percebeu que era preciso problematizar o seu contexto social, e, como esclarece Hutcheon (1991),

Graças ao trabalho pioneiro de teóricos marxista, feministas, gays, negros e etnicistas, existe nesses campos uma nova consciência de que a história não pode ser escrita sem análise ideológica e institucional, inclusive a análise do próprio ato de escrever. Já não basta, como escritor, ser desconfiado ou bem-humorado em relação à arte ou à literatura (ou à história, embora nesse caso nunca tenha de fato bastado); o teórico e o crítico estão inevitavelmente envolvidos com as ideologias e as instituições. (HUTCHEON, 1991, p.125).

O papel da metaficção historiográfica encontra-se principalmente em contrastar essa visão da classe dominante com a visão dos subjugados, ressaltando o caráter narrativo que possui a história, pois de acordo com Hutcheon (1991), tanto a escrita da história como a ficção partem da verossimilhança e, além disso, “as

duas são identificadas como construtos linguísticos, altamente convencionalizadas em suas formas narrativas e nada transparentes em termos de linguagem ou de estrutura; e parecem ser igualmente intertextuais, desenvolvendo os textos do passado com sua própria textualidade complexa”. (HUTCHEON, 1991, p. 141).

Atualmente, a necessidade de rever o passado tornou-se fundamental. O questionamento sobre fatos históricos passou a ser de suma importância, pois, histórias que eram ditas como verdades absolutas, começaram a ser questionadas. Pode-se perceber, que muitas vozes que antes permaneciam no silêncio, como dos negros, homossexuais, das mulheres, entre outras, passam a ser questionadas. Contudo, percebe-se que no pós-modernismo há uma emergente pluralidade que traz para discussão as culturas excluídas, por meio da problematização do que era tradicional, e valoriza a diversidade de culturas. Assim, a ficção pós-moderna traz elementos que conduzem a questionamento da verdade, mostrando que não há apenas uma verdade, mas sim, verdades com perspectivas diversas que podem ser levadas em consideração.

Desta forma, podemos dizer que, a ficção e a história, no pós-moderno, são vistas como discursos contextualizados. Sendo assim, são sistemas de significação que dão sentido ao passado. “Nesse sentido, Miguel Jorge transita nas duas áreas, a da história e da ficção, e alcança o universo da metaficção historiográfica”. (CARVALHO, 2000, p. 89).

Diante disto, a metaficção historiográfica não pretende reproduzir os fatos como realmente aconteceram na realidade, porém, nos conduz a pensarmos sobre os acontecimentos. Muitas vezes, o romancista reconstrói a história através da ficção e esta pode, inclusive, preencher certos vazios deixados pelos textos oficiais.

CAPÍTULO II

2. MIGUEL JORGE: o gênero, o estilo e a forma

Miguel Jorge é um escritor que transita nas duas áreas, a da história e da ficção. Sendo assim, o veio analítico a ser observado neste trabalho será principalmente o das relações intertextuais que este escritor tece entre a história e a ficção. Para tal, faz-se necessário uma breve discussão teórica sobre gêneros discursivos, intertextualidade, polifonia e dialogismo.

Toda atividade humana está de alguma forma ligada à linguagem, pois tudo o que se faz é regido por ela, desde um simples gesto, conversa informal, formal, etc. Comunicar de forma clara e eficiente parece ser algo simples e fácil para qualquer pessoa que realmente saiba utilizar a linguagem. Durante esse processo de uso da linguagem, realizado automaticamente, não se observa a sequência de passos que são percorridos para que se realize o complexo ato de comunicar.

Nesse sentido, a comunicação seria bastante difícil se, como afirma Bakhtin (2003), os indivíduos não dominassem, pelo menos em parte, os gêneros do discurso e tivessem que inventá-los no momento da fala, ou seja, se tivéssemos de construir cada um dos nossos enunciados, a comunicação verbal seria difícil. Sempre que fazemos uso da língua, utilizamos de um determinado gênero, mesmo não tendo consciência disso. As pessoas, para que possam interagir discursivamente, precisam saber expressar, ou seja, precisam conhecer os gêneros das diferentes esferas sociodiscursivas. Por isso, é natural que certas pessoas mesmo tendo um bom domínio linguístico-discursivo, em determinados contextos, não consigam se expressar de maneira satisfatória.

Para o teórico Bakhtin, o homem é um ser sócio- histórico, sendo assim, só é possível entender a linguagem na interação entre indivíduos, pois, a análise desta só é possível na interação. Afirma Bakhtin,

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 [...]. Evidentemente, cada enunciado particular é individual, mas cada campo de utilização da língua elabora seus tipos relativamente estáveis de enunciados, os quais denominamos gêneros do discurso. (BAKHTIN, 2006, p. 261).

Vale ressaltar que a heterogeneidade dos gêneros discursivos é tão ampla quanto a possibilidade de mudanças da humanidade. Cabe salientar que essa heterogeneidade dos gêneros do discurso (orais e escritos), é ilimitada, “porque as possibilidades de atividade humana são também inesgotáveis porque cada esfera de atividade contém um repertório inteiro de gêneros discursivos que se diferenciam e se ampliam [...]” (BAKHTIN, 1986, p.60).

Da antiguidade aos nossos dias, a questão dos gêneros discursivos nunca foi tão verdadeiramente colocada. Estudava-se, sobretudo, sobre os gêneros literários, também se estudava a natureza verbal desses gêneros como enunciados, como a relação com o ouvinte e sua influência sobre o enunciado, sobre a conclusibilidade verbal específica do enunciado. Por último, estudavam-se os gêneros discursivos do cotidiano. O surgimento dos gêneros discursivos é observado em povos de comunidade oral. A partir do século XV, com o surgimento da imprensa, os gêneros tomaram grandes proporções. No mundo contemporâneo, a tecnologia possibilitou o aparecimento de novos gêneros, tanto da oralidade como da escrita. Muitos gêneros encontrados hoje são adaptações de outros gêneros pré-existentes.

Para Bakhtin, os gêneros estão agrupados em dois grupos: primários e secundários. Os gêneros primários estão ligados às relações cotidianas, como a conversa face a face, linguagem familiar, cotidiana, etc., e os gêneros secundários são os mais complexos, como o discurso científico, teatro, romance, etc., referem-se a outras esferas de interação social, mais bem elaboradas. Ainda, segundo este teórico, os gêneros são aprendidos no decorrer de nossas vidas como integrantes de determinado grupo social. Logo, os gêneros são padrões comunicativos que, socialmente utilizados, funcionam como formas de comunicação que representam um conhecimento social localizado em situação concreta.

O objeto artístico da literatura é o texto, e onde há texto, há objeto de pesquisa e pensamento. Em todo texto há um sujeito do discurso, há alguém que fala. Se o texto é a concretização das realizações linguísticas, então é nele que acontece a elaboração artística da linguagem. Segundo Antonio Candido (1972), a linguagem literária não necessita de regras de estruturação para se fazer compreender. Enquanto que as pessoas para se interagirem discursivamente precisam saber expressar-se em diferentes situações, portanto, precisam dominar os gêneros das diferentes esferas sociodiscursivas. Os gêneros literários são propícios à modificação, mais criativos, revelando mais livremente a individualidade de quem fala. O artista, na elaboração da linguagem, não é obrigado a seguir padrões fixos, pois a linguagem literária não obedece a qualquer regra estrutural fixa. Ele é livre para escolher e criar uma estrutura própria, desde que proporcione ao texto uma forma de expressão dos seus pensamentos. Como esclarece Bakhtin (2003), “[...] no âmbito da literatura de ficção os diferentes gêneros são diferentes possibilidades para a expressão da individualidade da linguagem através de diferentes aspectos da individualidade”. (BAKHTIN, 2003, p. 265).

De acordo com Bakhtin, todo gênero é dialógico porque o dialogismo é constitutivo da linguagem. Entretanto, há uma diferenciação entre dialogismo e polifonia, porque há gêneros dialógicos monofônicos e gêneros dialógicos polifônicos. Bakhtin (1997, p.123) concebe o dialogismo como “o princípio constitutivo da linguagem e a condição do sentido do discurso” e ainda na visão de Bakhtin, a polifonia é “[...] um princípio de estruturação em que as ideias, os pensamentos, as palavras configuram um conjunto que se instaura através de várias vozes, ecoando cada uma de maneira diferente” (BAKHTIN, 1997, p. 316). Afirma Bakhtin que, no romance, por exemplo, há diferentes vozes sociais que se defrontam e manifestam diferentes pontos de vista sociais sobre um dado objeto. Sendo assim, é gênero polifônico por natureza. É nesse sentido que será pesquisado o discurso de Miguel Jorge, para que se possa compreender o gênero do discurso escolhido pelo autor, as intenções com que esse discurso foi produzido, e entender as vozes que se instauram na voz do sujeito que representa esse autor.

A respeito dos gêneros discursivos, Bakhtin (2003) afirma que todo enunciado, seja oral ou escrito, primário ou secundário, sempre reflete a individualidade de quem o produziu, ou seja, nota-se o estilo individual do autor em

seu enunciado. Bakhtin diz que nem todo enunciado é permitido o estilo individual do autor, pois, o estilo é um componente importante, porque integra a unidade de gêneros do enunciado como seu elemento. Então, para Bakhtin:

Os enunciados e seus tipos, isto é, os gêneros discursivos, são correias de transmissão entre a história da sociedade e a história da linguagem. Nenhum fenômeno novo (fonético, léxico, gramatical) pode integrar o sistema da língua sem ter percorrido um complexo e longo caminho, de experimentação e elaboração de gêneros e estilos. (BAKHTIN, 2003, p. 268).

Em virtude do exposto a respeito do enunciado, percebe-se que, onde há estilo, há gênero. O estudo sobre enunciados e gêneros do discurso, sem dúvida é de suma relevância para “superar as concepções simplificadas da vida do discurso, do chamado ‘fluxo discursivo’ da comunicação, etc. (BAKHTIN, 2003, p. 269).

Segundo Bakhtin, não há nem pode haver enunciados neutros. Todo enunciado surge num contexto cultural cheio de significados e é sempre um ato responsivo. Ainda de acordo com este autor, “a consciência individual se constrói na interação, e o universo da cultura tem primazia sobre a consciência individual “(BAKHTIN, 2003, p. 269). Este teórico procura diferenciar o que ele vê entre as ciências na relação com o objeto e nas ciências humanas. Enquanto que, para aquelas possui uma relação monológica nas ciências naturais, para esta, possui uma relação dialógica nas humanas, porque o objeto é o texto, a expressão de alguém. Em outras palavras, nas ciências humanas, há sempre o envolvimento de pelo menos dois sujeitos, ou seja, há um conjunto de signos (verbais ou não), produtos de um sujeito social e historicamente localizado.

Para Bakhtin, qualquer enunciado é um vasto espaço de luta entre as vozes sociais. “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, 1997, p.316). Sendo assim, 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.

Em Bakhtin, a polifonia não pode ser confundida com heteroglossia ou plurivocidade. Polifonia, para Bakhtin, não é um conjunto de várias vozes, mas um conjunto em que todas as vozes são equipolentes. O mundo interior do sujeito é uma espécie de arena povoada de vozes sociais em suas múltiplas relações de consonâncias e dissonâncias.

É notório que algumas pessoas possuem um dom maior para a arte de escrever que outras, pois caso contrário, todos seriam escritores literários. Cada pessoa, no momento de produzir a sua escrita manifesta certos interesses em relação a outros. Sendo assim, ao escolher um gênero, o escritor leva em conta o lugar de onde veio e os valores que o formaram. Logo, ao fazer uso da linguagem em qualquer atividade, sempre fará uso de um determinado gênero, ou seja, as práticas discursivas sofrem as coerções dos gêneros. É nesse sentido que para Bakhtin,

A utilização da língua efetua-se em forma de enunciados (orais e escritos), concretos e únicos, que emanam dos integrantes de uma ou outra esfera da atividade humana. O enunciado reflete as condições específicas e as finalidades de cada uma dessas esferas, não só por seu conteúdo (temático) e por seu estilo verbal, ou seja, pela seleção operada nos recursos da língua – recursos lexicais, fraseológicos e gramaticais –, mas também, e sobretudo, por sua construção composicional. (BAKHTIN, 1997, p. 279).

Isto quer dizer que ao enunciar uma certa situação, o enunciador sempre fará em um determinado gênero, pois, este se instaura no discurso, motivando respostas que constituirão outros discursos que dialogam com o seu. A arte de lapidar a palavra exige habilidade e reflexão; o escritor, para este trabalho, deve fazer uso de todos os recursos disponíveis para produzir sua arte. A intertextualidade, a carnavalização, o grotesco, a paródia, a polifonia, são recursos utilizados pelo escritor Miguel Jorge para produzir sua arte literária. Este autor instaura, por assim dizer, um mundo novo, fruto de sua criatividade, lançando mão de todos os recursos expressivos para refazer o real.

A língua literária, tanto oral quanto escrita, é estratificada e plurilíngue, e esta estratificação é determinada pelos organismos específicos dos gêneros. Assim, como cada geração tem sua própria linguagem, para cada idade seu vocabulário específico, ou seja, com o meio social, em cada momento, há linguagem de diversas épocas e períodos da vida sócio-ideológica. Sendo assim, a linguagem é

pluridiscursiva. O autor Miguel Jorge em suas narrativas, faz uso de uma linguagem rica, pluridiscursiva, marcada por hibridismo.

Bakhtin nos esclarece que o romance permite introduzir na sua composição qualquer gênero, tanto literários, quanto extraliterários. Porém há certos tipos de gêneros que possuem um papel estrutural importante nos romances, e, às vezes chegam a determinar a estrutura do conjunto, como a confissão, o diário, o relato de viagens, a biografia, as cartas e alguns outros gêneros. “Todos eles podem não só entrar no romance como seu elemento estrutural básico, mas também determinar a forma do romance como um todo”. (BAKHTIN, 2003, p.124). No gênero romance, o principal objeto que o caracteriza, é o homem que fala e sua palavra. Sendo assim, no gênero romanesco, o discurso do sujeito não é apenas reproduzido, mas “representado artisticamente”. (BAKHTIN, 2003, p.133). Por conseguinte, o sujeito que fala é um homem social, e seu discurso também é social. Portanto, este sujeito é sempre um ideólogo e as palavras são sempre um ideograma. Salienta Bakhtin que, para o gênero romanesco, a principal característica não é a imagem do homem, e sim, a imagem de sua linguagem, E, esta linguagem, para se tornar uma imagem de arte literária, “deve se tornar discurso das bocas que falam e unir-se à imagem do sujeito que fala”. (BAKHTIN, 2003, p.7).

Na ficção, os fatos saem do gênero primário para formar o gênero secundário artístico. Quando isso acontece o discurso literário assume outras funções porque na manifestação de vozes aparentes ocultas cria-se a opacidade intencional do texto. Segundo 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 [...]”. É desta forma que os gêneros se originam e se formam porque o homem é fruto do meio em que se encontra. E como fruto da situação histórico-social em que vive, 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. Para compreender o que acontece à sua produção literária, faremos um breve comentário sobre a situação política em que Miguel Jorge fazia parte.

Em nosso país, a ditadura militar se reinou por longos anos. A devastação que causaram tais ditaduras ficou camuflada pela máquina do poder, e o homem se viu sem saída. Governado por ditadores, não lhe era dada a liberdade da voz. As manifestações de protestos eram votadas e qualquer manifestante era perseguido. Havia um clima geral de medo, porém o sentimento de revolta frente às injustiças, felizmente, não desapareceu.

No Brasil, primeiro houve o governo ditatorial de Getúlio Vargas, e depois de breve período mais tranquilo, na década de 1960 houve a supressão da liberdade que vigorou por vinte longos anos. Inconformados com a ditadura militar, os artistas buscavam formas criativas de bular as proibições para conseguirem expressar sua indignação. Para retratar a indignação pela falta de liberdade e sem agredir claramente aos governantes, os artistas buscavam em suas criatividadees a escolha do discurso.

Militante na arte de escrever e contemporâneo a essa realidade da ditadura, Miguel Jorge se viu 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. E assim, Miguel Jorge faz a escolha do discurso em que se expressará.

Sendo a obra de Miguel Jorge produzida neste período, é aceitável que seu trabalho contemple a defesa de minorias e proteste contra injustiças. A escolha de um posicionamento crítico é marca estilística de Miguel Jorge, desde o início de sua carreira. Ele denuncia, principalmente, o desamparo do homem, diante da violência do poder, como força de decomposição do ser e da sociedade. Na leitura de suas obras, a compreensão vai sendo construída passo a passo pelo leitor. A sua leitura não é confortável, pelo contrário, incômoda, exigindo do leitor muito raciocínio e senso crítico. Como afirma Carvalho (2000, p. 48), “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”. A sua técnica bem aprimorada na arte da palavra, a sua forma de estruturar o texto, reflete o seu estilo. Todo artista tem o seu estilo. É uma característica do seu processo de criação artística. Sobre estilo, Bakhtin comenta,

Chamamos estilo, à unidade de procedimentos de informação 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).

Todo escritor, consciente ou de forma inconsciente, tem o seu gênero e o seu estilo, a sua forma de registro. É essa característica que traz originalidade à sua obra e o difere dos outros escritores. Segundo a pesquisadora Paganini (2008), Miguel Jorge analisa e registra comportamentos humanos individuais, faz assim um mapa da coletividade, e realiza um movimento inverso ao de muitos escritores de literatura que busca o panorama geral para retratar a sociedade. “A partir de uma individualidade de comportamento psicológico, 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”. (PAGANINI, 2008, p. 47). O discurso deste autor, muitas vezes extrapola as convenções gramaticais, 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 (CARVALHO, 2000, p. 59).

Nesse sentido, Miguel Jorge em seus textos através do paralogismo cria situações ficcionais para fatos reais do cotidiano. Como por exemplo, no momento em que se baseia em um crime acontecido em Goiânia em 1957, para escrever o romance *Veias e Vinhos*, pelo paralogismo, ele levanta em discussão questões relativas sobre o 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 é parte da investigação da polícia feito a Pedro, suspeito de assassinar a família Matheus. O leitor percebe que é um interrogatório pelas respostas dadas por Pedro, irmão de Matheus. As perguntas são deduzidas pelo leitor. Há ausência de um interlocutor explícito. As frases são entrecortadas e gramaticalmente incompletas.

Se o crime da família Matheucci aconteceu em 1957, certamente as investigações realizaram nesta época. Os discursos empregados seriam a forma de se comportar dessa época. Mas não é o que acontece em *Veias e Vinhos*. Este escritor baseado em um fato acontecido no passado, recupera-o por meio de uma linguagem presente, mostrando o discurso que no período em que está escrevendo é providencial.

O pós-modernismo utilizou-se também desse recurso que centraliza a atenção do leitor no fato dos acontecimentos e rediscute questões históricas anteriores às atuais. Segundo Hutcheon, “A ficção pós-moderna sugere que reescrever ou reapresentar o passado na ficção e na História é – em ambos os casos – revelá-lo ao presente, impedi-lo de ser conclusivo ou teleológico”. (HUTCHEON, 1991, p. 147)..

A pós-modernidade não trata o passado apenas como o passado longínquo, mas também o presente, esse passado discutido e avaliado que se apresenta ao leitor com outra roupagem. Nota-se em *Veias e Vinhos* como também em *Pão cozido debaixo de brasa*, um registro de denúncias acontecido em décadas anteriores por meio de uma linguagem presente. Sendo assim, os personagens destes romances, rompem com o tempo real e mergulham nas impressões, nos sonhos fundindo tudo, presentificando todas as sensações e emoções.

Nota-se na narrativa *Pão cozido de baixo de brasa*, um discurso de um sujeito que se posiciona ao lado dos marginalizados, das pessoas vítimas de todas as injustiças.

Resta-lhe o pensamento de que poderia vender aquelas sucatas e comprar pão e leite para as crianças. [...] Havia cheiro de gente, de corredores, de mijo, de hospitais, de escadas, de neons, cheiro de tinta. Havia cheiro de corpos. [...] Por Deus, falou João Bertolino, este é o nosso mundo. Se Deus me tivesse dado mais um pouco de sorte, a gente não precisava sair daqui. (JORGE, 2004, p. 57).

Segundo Paganini (2008, p. 50), o escritor Miguel Jorge “não pretende ser um defensor radical de classes, como muitas vezes acontece com os produtores do discurso de gênero, mas em defesa da vida, da liberdade e do direito de ser que todos têm e por força das circunstâncias muitas vezes lhes é arrebatado.” Mas, se o seu trabalho é a palavra e se pensa a escrita como uma atividade reflexiva, então, ele escolhe a melhor forma de seduzir o leitor, expressando 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.” Sendo assim, o escritor faz a escolha do vocabulário, da voz narrativa, a posição de onde o narrador falará, conseqüentemente é a partir desses critérios que o gênero se estabelece.

2.1. As vozes do discurso: Intertextualidade, dialogismo e polifonia

A noção de intertextualidade, embora já existisse desde Bakhtin, foi introduzida na Teoria Literária por Júlia Kristeva, quando em uma apresentação sobre a obra bakhtiniana para a revista “Critique” na França, comentou a noção de dialogicidade da literatura russa com a tradição e com uma comunidade comunicacional pensada pelo formalista a partir da sátira. Noção essa que Kristeva aplica à literatura como um todo.

O termo intertextualidade, criado na década de 60 por Júlia Kristeva, a partir das formulações teóricas de Mikhael Bakhtin, vem sendo tema de amplas discussões em Teoria da Literatura. Kristeva (1974, p. 69), partindo dos conceitos de dialogismo e polifonia, discute que “todo texto se constrói como um mosaico de citações e é absorção de um outro texto”. Para Bakhtin (1981), a coexistência de uma multiplicidade de vozes que dialogam em pé de igualdade no processo interativo instaura diversas concepções e/ou pontos de vista sobre um determinado tema, e isto fez de Dostoiévski um autêntico criador do romance polifônico. Se a obra se propõe a fazer uma leitura da realidade, isto significa a sua relação com as

outras produções literárias. A noção de intertextualidade requer um entrecruzamento da leitura de outras obras e de todo o contexto vivenciado pelo autor. Julia Kristeva considera que

O texto literário se insere no conjunto dos textos: é uma escritura-réplica (função ou negação) de um outro (de outros) texto (s). Pelo seu modo de escrever, lendo o corpus literário anterior ou sincrônico, o autor vive na história e a sociedade se inscreve no texto. (KRISTEVA, 1974, p. 98).

Inserido na história e na memória, cada texto nasce de um permanente diálogo com outros textos, pois, todo texto é um pronunciamento sobre uma dada realidade. Com efeito, as idéias nunca são tiradas a partir do vazio, mas surgem a partir das condições de existência, por isso, não havendo como encontrar a palavra fundadora, a origem, a fonte, os sujeitos só podem enxergar os sentidos da palavra no seu pleno uso.

Todo texto deixa de ser lido isoladamente e passa a ser percebido em relação aos outros textos que o precederam. Nenhum texto é uma peça isolada e nem uma manifestação individual de quem o produziu. De uma forma ou de outra, todo texto sempre tem um pronunciamento por trás do texto de quem o produziu. Se o texto não deve ser visto como uma peça isolada, logo, constitui-se na e pela interação com outros textos. Contudo, a intertextualidade viabiliza outras perspectivas de leitura, sem esgotar as possibilidades de sentido do texto.

Segundo Bakhtin (1981), a palavra deixa de ser considerada como objeto e adquire dimensão dialógica, não se limitando a uma consciência, a uma voz, a um único discurso. Sua vida está na passagem de uma voz a outra, entre os diversos discursos, trazendo consigo marcas de outros contextos dos quais fez parte. Neste processo, os sentidos ganham novos significados em cada materialidade linguística. Bakhtin, ao estudar a polifonia na obra poética de Dostoievski, pretende esclarecer o processo de construção formal da obra e situar suas relações históricas, literárias e sociais. Realçou o fato de que o relacionamento entre as obras e gêneros estimula um diálogo permanente.

O gênero sempre é e não é o mesmo, sempre é novo e velho ao mesmo tempo. O gênero renasce e se renova a cada nova etapa de desenvolvimento da literatura e em cada obra individual de um gênero. (...) o gênero vive do presente mas sempre recorda o seu passado, o seu começo. É representante da memória criativa no processo de desenvolvimento literário. É precisamente por isto que tem a capacidade de

assegurar a unidade e a continuidade desse desenvolvimento. (BAKHTIN, 1981,p. 91).

Para Bakhtin, a polifonia é caracterizada pela superposição de inúmeras vozes que se desdobram e se multiplicam a cada leitura. Enquanto que a intertextualidade (paródica) tanto pode promover desvios narrativos quanto problematizar a linguagem em si.

Bakhtin insiste na independência das vozes simultâneas dentro da narrativa como elemento de renovação literária. É importante compreender que a verdadeira obra polifônica é fruto da simultaneidade onde se conjuga a ambivalência de cada fenômeno. Esta dualidade é um processo interno de estranhamento e de ruptura com a rigidez oficial que propõe a conservação das idéias automatizadas. A principal particularidade do “dialogismo na narrativa é (...) construir um mundo polifônico e destruir as formas já constituídas do romance (...) monológico (homofônico)” (BAKHTIN, 1981, p.3). Esta polifonia sentida na intertextualização paródica não existe apenas na conjugação de semelhanças e diferenças textuais, mas quer compreender a obra nas suas relações literárias e sociais. Julia Kristeva confirma que a polifonia de nosso século ocorre a partir de uma “(...) ruptura que não é unicamente literária, mas também social e filosófica” (KRISTEVA, 1974, p. 70). Vale ressaltar que monofonia e polifonia não são gêneros textuais, mas estratégias discursivas usadas pelo escritor para dar ao texto o sentido que deseja. Essas estratégias servem para direcionar as intencionalidades do discurso

Entretanto, percebe-se que há uma diferenciação entre intertextualidade e polifonia, pois, enquanto a intertextualidade nasce de um diálogo entre vozes ou entre discursos, que se intercalam e se orientam por desempenhos anteriores de um único ou autores diferentes, a polifonia, por sua vez, é um diálogo entre diversas vozes, no sentido de constituir um discurso entre duas ou mais vozes que se mostram e interagem em um diálogo intertextual. Portanto, o dialogismo não deve ser confundido com polifonia, porque aquele é o princípio dialógico, enquanto a polifonia se caracteriza por vozes polêmicas em um discurso. Segundo Brait (1996), o texto irônico é sempre polifônico, mas um artigo de opinião não é polifônico porque há uma voz dominante, não há polêmica. Para Bakhtin (apud BRAIT, 2000), um romance apresenta diferentes vozes sociais que se defrontam, portanto, sempre será polifônico por natureza.

Bakhtin privilegia em seus textos a questão do dialogismo, visto que é sem dúvida, uma característica constitutiva da linguagem, perpassando a questão do sentido e da significação. Bakhtin define dialogismo como as manifestações de diferentes vozes sociais, pois, um sujeito não pode ser considerado isoladamente, ele sempre se estrutura no e pelo processo da sua inter-relação com outros. Para este autor, um enunciado jamais pode ser compreendido como fato isolado, pois ele pressupõe uma conexão com outros enunciados. Para Bakhtin, dialogia não se refere a um diálogo estático entre indivíduos. Ele se refere às muitas formas como duas ou mais vozes se inter-relacionam.

Em *A estética da criação verbal*, Bakhtin (1992) faz uma distinção entre unidade da língua e unidade da comunicação verbal. Enquanto que a unidade da língua se reduz à oração, e a oração sozinha não se diz nada, a unidade da comunicação verbal seria o enunciado. Ele esclarece ainda que o que distingue um do outro é a transferência da palavra ao outro que delimita o enunciado e essa alternância é que caracterizaria o enunciado enquanto tal,

Todo enunciado – desde a breve réplica até o romance ou o tratado científico – comporta um começo absoluto e um fim absoluto. Antes de seu início, há os enunciados dos outros, depois de seu fim, há os enunciados e respostas dos outros (ainda que seja como uma compreensão responsiva, ativa, muda, ou como um ato-resposta baseado em determinada compreensão. (BAKHTIN, 1992, p. 294).

Logo, os romances de estrutura narrativa complexa como *Pão cozido debaixo de brasa*, podem ser classificados como unidades da comunicação verbal. Em uma obra, o autor manifesta a sua individualidade, criando as “fronteiras internas específicas que a distingue das outras obras com as quais se relaciona dentro de uma dada esfera cultural”. (BAKHTIN, 1992, p. 298). Para Beth Brait (2006), o dialogismo se concretiza através do estilo, a maneira como o autor introduz outros textos no seu, permitindo a concretização do dialogismo e da polifonia.

Com relação à intertextualidade, Genette, em sua obra *Palimpsestos*, esclarece que esta pode ser explícita ou implícita. Explícita é a prática tradicional da citação, indica-se a fonte do texto a que o autor faz referência, pode ser com aspas, com ou sem referência precisa, enquanto que a menos explícita é a forma do plágio, e sua forma ainda menos explícita é a alusão. Para Genette a intertextualidade, é a “presença efetiva de um texto em outro”. (GENETTE, 2006, p.7). Genette teorizou

também o conceito arcaico de “palimpsestos” que era uma prática medieval de escrever um texto sobre outro texto, que geralmente se redigia um texto religioso sobre textos pagãos em pergaminhos. Esse tipo de procedimento foi comumente usado nos séculos VIII e IX devido à falta de material para se escrever. O palimpsesto volta a ser valorizado agora como uma forma antecessora do hipertexto.

Desta maneira, as citações recuperam fragmentos de um texto e os incorpora a outro, marcando-se um intertexto, logo, “o olhar intertextual é então, um olhar crítico: e isso que o define.” (JENNY, 1979, p. 10). Assim sendo, na intertextualidade, o discurso nunca é dito por uma só voz, pelo contrário, por várias vozes, geradoras de muitos textos que se entrecruzam. De acordo com Jenny (1979, p. 21), “O problema da intertextualidade é fazer caber vários textos num só, sem que se destruam mutuamente”. Nesse sentido, a intertextualidade presente na literatura comprova que os textos se completam e se inter-relacionam.

Nos romances costumam aparecer discussões perfeitamente acabadas e resumidas do ponto de vista do autor (isso, evidentemente, quando aparecem discussões). Em Dostoiévski há um 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).

Vale ressaltar que, quanto ao grau de explicitação da intertextualidade, esta pode ser definida como uma imitação, paródia, citação, colagem, montagem ou mesmo o próprio plágio. Assim, Jenny conclui que “as obras literárias nunca são simples memórias [...]”. (JENNY, 1979, p. 10).

Da mesma forma que a intertextualidade apropria-se do sentido e da estrutura de uma obra literária por meio de seus arquétipos, abstraídos de séries de textos, a obra em si diante dos seus modelos arquétipos entra numa relação de realização, transformação ou de transgressão. Este processo de construção, reprodução ou transformação de sentido dá-se no momento não só do condicionamento do uso do código, mas também no momento do nível do conteúdo formal da obra literária.

Além de apresentar um processo de construção, reprodução ou transformação, na intertextualidade do texto temos a inserção de vários enunciados, tomados a outros textos que se cruzam, se relativizam e se destroem no espaço da

significância, pois, o texto é o lugar em que ocorre a manifestação de diferentes níveis de sentido. O discurso produzido não é construído sobre o mesmo, mas forma-se em vista do outro. É o lugar da relação da presença entre duas vozes num mesmo segmento textual, ou seja, a incorporação de um texto em outro.

O discurso não é totalmente autônomo, ou seja, nunca é falado por uma única voz, mas por muitas vozes produzidas, de muitos textos que se entrelaçam no tempo e no espaço da enunciação, e onde o discurso que parece estar se referindo a X, quando, ao certo, o que está em questão é Y, oculto nas malhas da intertextualidade. Nesse sentido, a partir do dimensionamento de vozes presentes num texto, o discurso assume o papel de visões de mundo, isto é, as vozes se tornam sociais, apesar do texto apresentar somente uma única voz.

Esse jogo dramático das vozes, denominado intertextualidade, é uma forma especial de interação, que torna multidimensional a representação e que, sem buscar uma síntese do conjunto, mas ao contrário uma tensão dialética, configura a arquitetura própria de todo discurso. (BRAIT, 2003, p. 25)

O discurso intertextual pode ser comparável a uma super-palavra no momento em que os participantes deste discurso já não são expressos por palavras, mas por coisas já ditas, já organizadas, trechos textuais, transferindo a ideia de intersubjetividade para a noção de intertextualidade – fenômeno pelo qual diz uma língua, cujo vocabulário é a junção dos textos existentes.

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 várias obras.

Na obra *Pão cozido debaixo de brasa* há vários pontos em que se encontra a presença da intertextualidade. A título de exemplificação, antes mesmo do prefácio do livro há uma 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!”. (AUERBACH, apud JORGE, 2004, p. 03). É possível associar esta epígrafe ao texto bíblico de Gênesis e ao mesmo tempo associar também a Leona e Adam, à ideia de busca do paraíso.

Uma outra associação também pode ser feita conforme as palavras do prefaciador Joachin na obra *Pão cozido debaixo de brasa*, “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. 1.244). 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 da vida.

Como na obra *Nos ombros do cão*, a interdiscursividade histórica permite ao leitor conhecedor do contexto social e histórico brasileiros da década de 1970, saber além do que está escrito, pois sabe o que aconteceu e o motivo de ter acontecido tal fato. Por exemplo, o episódio da morte de Masael, quando três homens vão à casa de Adelaide para dar a notícia da morte de seu filho.

- Quem é?
- Abra em nome da lei. É de seu interesse.
- Que querem?
- Abra a porta, já disse. É sobre seu filho.
- Masael?
- [...]
- Não abra a boca.
- Você vai receber o corpo do seu filho, como pediu.
- Vamos dizer...
- Um simples acidente político
- Um erro de cálculo, pelo qual pedimos desculpas, madame.
- Acidente? Ainda tem coragem de dizer-me que foi um acidente político?
- Se gritar, será pior.
- Não dissemos para calar a boca?
- Nada de escândalos. Foi um erro de cálculos.

(JORGE, 2006, p. 320).

Assim como no fragmento acima, nas narrativas de Miguel Jorge sempre é possível reconhecer um discurso além do texto. Também na obra *Veias e vinhos*, nos interrogatórios, muitas coisas são ditas, muitas coisas são silenciadas, num silêncio eloquente, cheio de indignação. Nas falas ou nos silêncios, outras vozes externas ao texto são ouvidas pelo leitor.

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 a polícia 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 polícia queria. Que outros já foram internados no Adauto Botelho, meio loucos, de tanto apanhar. (JORGE, 1985, p. 177-8).

Segundo Brait (2006), o dialogismo se concretiza através do estilo, sendo a maneira como o autor introduz outros textos ao seu, permitindo a concretização do dialogismo e da polifonia. A polifonia se estabelece quando o discurso é polivocal. Sendo assim, sempre há o diálogo entre um texto e outros textos; entre o texto e o escritor e entre o texto e o contexto. Enfim, todo texto é a transformação de uma multiplicidade de outros textos. Barros (1994) comenta que

Os textos são dialógicos porque resultam do embate de muitas vozes sociais; podem, no entanto, produzir efeitos de polifonia, quando essas vozes ou algumas delas deixam-se escutar, ou de monofonia, quando o diálogo é mascarado e uma voz, apenas, faz-se ouvir. (BARROS, 1994, p. 06).

Desse modo, podemos constatar que um discurso é sempre co-produzido, porque a partir de um surge outro, e assim sucessivamente, desencadeando constantes reformulações discursivas. É continuamente um estado dialético da linguagem, denominado dialogismo.

No discurso polifônico, o narrador faz um processo consciente, anula o seu “eu” para projetar-se em um outro “eu”, o do personagem, para produzir o discurso do outro. São essas multiplicidades de vozes (consciências) que dão origem ao discurso polifônico, que ocorre quando cada personagem fala com a sua própria voz, expressando seu pensamento particular, ou seja, o personagem existe para enunciar e para que o outro exista, essas vozes de pleno valor individual, que estabelecem uma relação de igualdade num discurso.

Dentro de muitos aspectos relevantes da obra de Dostoievski, Bakhtin em *Problemas da poética de Dostoievski* (1997) analisou as características do discurso polifônico nos romances dostoiévskianos. No século XIX, Dostoievski rompe com o modelo tradicional de romance, de discurso monológico, em que a voz do autor é o núcleo ideológico, e insere o discurso polifônico, onde os personagens são sujeitos do próprio discurso, possuem autonomia ideológica independentemente do autor. Dostoiévski não trata os seres ficcionais como objeto de representação, e lhes dá domínio de si mesmos, isso possibilita em uma narrativa diferentes pontos de vista sobre o mesmo assunto. Sendo assim, para que haja o discurso polifônico não podemos ter idéias isoladas, porque elas precisam se relacionar para tecer a relação dialógica, isto é, no romance, a multiplicidade de planos (vozes) gera o discurso polifônico.

O discurso é um processo dialógico, por se relacionar com outros discursos. Então, quando há polifonia, há dialogismo, são termos independentes e interdependentes, existem separadamente, mas dependem um do outro. A relação entre esses dois termos consiste nas várias vozes contidas em um texto, que precisam estabelecer posicionamentos contrários e, para que isso aconteça, elas necessitam dialogar, comunicar. É neste ponto que se fundem, porque o dialogismo se realiza em função da polifonia, que é de apresentar a multiplicidade de fatos, os diversos modos de articulação dos personagens, que são falas distintas que caminham na mesma direção, isto significa, que um existe a partir do outro, “não há identidade discursiva sem a presença do outro”. (FIORIN, 2003, p. 36).

Nesse sentido, vale ressaltar que a língua, objeto utilizado pelo romancista, não é simplesmente a representação do mundo, ela é, também, o mundo que ele representa. Mundo esse criado por meio dos personagens que existem para enunciar a palavra em sua realidade social. Nesse mundo, o texto em referência renuncia a sua transitividade, deixando de denotar para conotar. Não tem mais significado próprio, passa por uma reconstrução a partir dos mesmos materiais que exercem o papel de meios, em que os significados se transformam em significantes, como pode ser visto em *Pão cozido debaixo de brasa*.

Nesta obra os personagens Felipa, João Bertolino e Nec Nec, sendo catadores de papéis, mendigos que vivem à margem da sociedade, representam os

deserdados da sorte no mundo capitalista. Não possuem bens materiais, só podem contar com o paraíso prometido além da vida. Por isso Felipa, uma espécie de visionária, convence facilmente João Bertolino e Nec Nec a irem em busca da luz azul. A luz que os levará ao novo milênio como se ela fosse uma promessa de um mundo melhor.

Estes catadores de papéis sentem-se humilhados pela fome que atravessa suas entranhas. Percebem-se como uns seres lançados no mundo sem direitos, sem proteção, por isso continuam em busca de objetos perdidos e, chegam a um hospital abandonado. Encontram um lugar 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. 152-3).

As vozes que se manifestam durante a história de *Pão cozido debaixo de brasa* saem de variadas situações, como por exemplo, antes mesmo do prefácio, do livro, há o fragmento de uma peça natalina de fins 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 como um Deus todo poderoso. Tudo o que foi, tudo o que será, tudo o que sei, e sou seu senhor. Come, Adão, não hesites, pega-la-ás em boa hora.

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

Eva: Come, não temas.

Aqui Adão deverá comer um pedaço da maçã...

(AUERBACH apud JORGE, 2004, p. 03).

Assim como Nec-Nec, João Bertolino e Felipa simbolizam as vozes dos excluídos. Miguel Jorge, ao criar um mundo desumano envolvido pela violência, o mundo dos dominadores, o faz de tal forma que é permitido transgredir as leis e obedecer apenas aos seus desejos, como, na personagem vivenciada pelo senhor-governador, fazendo as suas promessas políticas. Às vítimas, que foram atingidas pela luz azul, resta penas sua impotência e a falta de liberdade.

O romance se desenvolve principalmente pelo confronto de três vozes sociais, Felipa, João Bertolino e Nec-Nec, embora outras vozes também participem do conjunto do texto. Dessa forma, as vozes do autor que fundamentam o discurso, a voz do escritor, as vozes dos possíveis leitores do texto inscrevem-se, todas, nele. E aí reside a dialogização bakhtiniana: uma atividade que reúne a diversidade das línguas sociais. O universo da obra e a voz social em que habita a pessoa do autor constituem formas diferentes. A linguagem é, portanto, uma mistura de vozes que são heterogêneas e plenas de valores.

Para Bakhtin (2003), não é possível produzir um discurso separado dos discursos que o precedem, bem como daqueles que juntamente com ele, circulam em uma dada sociedade. Isto porque, segundo o autor, o dialogismo é próprio, característico não só da linguagem, mas dos sujeitos. O discurso se constitui num conjunto de vozes porque o sujeito que o produz está repleto de uma coletividade que lhe é constitutiva. A sua individualidade se constitui a partir do social, a sua identidade, a partir dos olhos dos outros, de forma que a própria imagem que ele tem de si é construída socialmente. Segundo Vera Paganini (2008, p. 78), “as vozes que se manifestam durante a história saem de variadas situações e cada personagem [...] permite evocar muitas vozes vinculadas ao seu tempo-lugar”. Sendo assim, são diversas vozes, como a dos pobres, marginalizados, os discursos da mulher protetora, representado pela mãe Ziza, da mulher visionária Felipa, da mulher sedutora Leona, e assim, suscitam intertextualidades com outros textos.

A narrativa de Miguel Jorge não é uma simples narração de experiências, pois este escritor trabalha uma linguagem que conduz o leitor à libertação interior, ampliando sua sensibilidade. O próprio autor em entrevista concedida a nós, em sua casa no dia 08 de janeiro de 2010, afirma: “Não gosto de mostrar um enredo certinho. O leitor terá que acrescentar alguma coisa, pois a narrativa não se encerra com simples ponto final” (JORGE, 2010). Sendo assim, percebe-se que, a qualidade de uma boa narrativa está em prender a atenção do leitor, em envolvê-lo numa participação de “re-criador”, estabelecendo as aplicações do que ainda não foi dito.

O escritor goiano, nessa entrevista, afirma que a sua missão como escritor se destina a um ser político que mostra as mazelas do ser humano, a escravidão, a exploração, embora, ele mesmo diga, não se considera um escritor engajado, pois, a sua literatura volta-se para o ser humano, o interior do ser é o que interessa, o sentimento. Perguntado a ele sobre quando e como começou a escrever, como nasceu o interesse pela literatura, respondeu que foi a partir do momento em que passou a fazer parte do grupo GEN (grupo de escritores novos), “dessa convivência diária veio-me a descoberta do valor da escrita, do poder da palavra, de beleza da poesia, do prazer de se criar um texto”.(JORGE, 2010). A partir daí foi que se tornou escritor com o seu primeiro livro de contos *Antes do Túnel*, publicado em 1967, marco da sua carreira literária.

Na entrevista com o escritor, perguntamos a ele sobre qual dos seus livros considera de temática mais nacionalista e por quê, o escritor respondeu que não considera apenas um deles, mas, três dos seus livros, ou seja, uma trilogia com temática de referencialidade histórica goiana, que são: *Veias e vinhos*; *Nos ombros do cão* e *Pão cozido debaixo de brasa*. E de uma forma sucinta, Miguel Jorge comentou sobre cada um deles dizendo que, Em *Veias e vinhos*, apesar de decorridos alguns anos de sua primeira edição, ainda se encontra coerente com a nossa realidade, ao narrar a história de uma família que foi assassinada no Bairro Popular de Goiânia, restando do massacre apenas uma menina que à época tinha apenas três anos de idade. A menina chamada Ana é a narradora principal da história.

Em *Pão debaixo de brasa*, há uma participação de um personagem chamado Adão, de apenas dezessete anos de idade. O garoto inicia sua vida sexual

com sua professora Leona. Esta tinha trinta anos de idade e era casada com um homem que só pensava em dinheiro. A professora seduz o adolescente Adão e obriga o menino a matar-lhe o marido. E numa outra vertente, temos uma tríade, formada por Felipa, João Bertolino e Nec-Nec, catadores de papéis que acabam encontrando o Césio 137, abandonado no terreno baldio da Santa Casa de Misericórdia. Felipa e João Bertolino pensam ter encontrado algo que os levaria para um outro mundo, quando na verdade, encontraram tristeza e morte.

No livro *Nos ombros do cão*, temos uma relação com a violência militar na década de 70. O romance foi concebido a partir de Masael, líder estudantil do Lyceu de Goiânia, o qual possuía apenas 15 anos de idade, perseguido e morto nos porões da ditadura militar e até hoje desaparecido. Há no romance uma relação de liberdade, representada pelo menino, e da opressão, caracterizada por um político da direita que contesta as idéias de liberdade. Concluindo a entrevista, Miguel Jorge disse: “Penso que essa trilogia está inserida dentro da vida e da história de nossa gente sofrida. E isso faz parte não só da vida brasileira, mas, também, da visão crítica e histórica de muitos escritores.” (JORGE, 2010).

Miguel Jorge, em sua literatura, busca através da linguagem atingir a reconciliação do homem consigo mesmo. Sua principal finalidade é a renovação estética que demonstra uma visível preocupação em criar novas formas de expressar os conceitos que hoje existem no real. Esse desejo de alcançar um tipo de linguagem que fosse capaz de sondar a realidade levou o escritor a dedicar-se à ficcionalidade.

Este escritor entrelaça elementos da realidade objetiva e elementos de expressão estética. A sua maneira de captar e denunciar a realidade não pretende ser cópia fotográfica do universo e procura ocultar-se num jogo de elementos que permite ao leitor uma verdadeira visão interior do mundo. Miguel Jorge (2010) afirma que todo bom escritor é também um bom observador. Ele vê mais, vai aonde as outras pessoas não conseguem ir.

Segundo Wendel Santos (1978, p. 129), “a obra literária que não traz em seu dorso a cicatriz da agonia experimentada pela consciência de renovação, não pode ser vista como obra de arte”. A tarefa de um bom escritor literário é criar um

jogo com as palavras, criando desvios: na linguagem, na concepção do real, na conscientização ideológica, fazendo um diálogo do estranho com o real que, às vezes, é o reflexo de si mesmo.

Para Laurent Jenny (1979), a intertextualidade é uma estratégia de mistura de textos. A intertextualidade fala uma língua cujo vocabulário é a soma dos textos existentes, mas, esse novo texto formado, o intertexto, deve dar a condição de abrigar vários textos num só. Miguel Jorge, em *Pão cozido debaixo de brasa*, utiliza o texto jornalístico para denunciar o acidente radioativo ocorrido em setembro de 1987.

Tudo começou há cerca de quinze dias, quando Wagner Mota Pereira e o amigo Roberto dos Santos Alves recolhiam sucatas na construção abandonada na área da Santa Casa e acharam a peça que provavelmente era parte do equipamento utilizado na Clínica que ali funcionava. Wagner e Roberto tentaram desmontá-la, mas resolveram vendê-la a um ferro velho localizado na Rua- 26-A, no setor Aeroporto. [...] A curiosidade em torno da pedra luminosa chegou até a um cunhado e um vizinho de Devair que retiraram de dentro da peça “um pó” responsável pelo brilho. (O POPULAR, 30/09/1987).

Miguel Jorge baseou-se em um fato real para produzir a sua narrativa. Nenhum autor consegue produzir uma obra pura, que não apresente em menor ou maior grau a influência das inúmeras ideias que circulam no meio em que convive.

No capítulo seguinte, será analisado esta relação entre a literatura e a história, a partir dos textos jornalísticos em que Miguel Jorge baseou-se para produzir a ficção.

Sobre intertextualidade, Paganini (2008) afirma que é possível fazer uma associação entre a epígrafe do texto bíblico de Gênesis com os personagens Leona e Adam, à idéia de busca do paraíso. Se para Adão e Eva, a proibição era o fruto do conhecimento do bem e do mal, também o é na peça da Idade Média. Para Leona e Adam a maçã personifica a proibição da concretização do amor. Assim como na epígrafe do livro, é também no livro de Gênesis. Eva dá a maçã a Adão, há, portanto, semelhança no comportamento de Leona que seduz Adão.

Venha, Adão, com o seu medo, os olhos mais felinos a cada dia, como se carregasse neles o desejo de uma fêmea [...]

Venha, pois, e não se esqueça dos livros, dos cadernos, que as lições será minhas oferendas, no espaço cercado de flores e de borboletas, de

prelúcias 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, 2004, 114-5).

Leona/Lili age como detentora de um poder avassalador e tenta, à semelhança de Deus, criar um homem, submisso a ela.

Lili conduzia-o para o lago e cobriu-lhe o corpo com um barro escuro: a cabeça, o rosto, o peito, o ventre, as nádegas, as pernas. Depois soprou-lhe nos olhos como se fosse acordá-lo e dar-lhe vida nova.

- Você pode sim. Eu vou-lhe dar força para isso. (JORGE, 2004, p. 201).

Assim, como relata Lopes, “o resultado é que a intertextualidade nasce da percepção da disjunção existente entre duas vozes, essas duas consciências, esses dois discursos, homólogos narrativos das contradições profundas que coexistem a cada instante dentro e fora das pessoas de uma mesma coletividade” (LOPES, 2003, p.76). É um processo pelo qual a atualização do funcionamento textual dá-se pelo procedimento de observação da leitura pela escrita. A partir disso, nota-se que a voz do outro está presente no discurso de todo e qualquer falante.

CAPÍTULO III

3. FICÇÃO E HISTÓRIA EM *VEIAS E VINHOS, NOS OMBROS DO CÃO E PÃO COZIDO DEBAIXO DE BRASA*

3.1. *Veias e vinhos*

Com o objetivo de entender melhor o tecido do discurso de Miguel Jorge, a sua forma de registro, a escolha do vocabulário, a forma de composição do texto, analisaremos a seguir três das suas obras de ficção. Seguindo uma ordem cronológica sobre os romances escolhidos, o escritor goiano escreveu *Veias e vinhos* em 1981. A obra tem como enredo a história de uma família assassinada na cidade de Goiânia em 1957. Essa família era formada pelo casal Antônia e Matheus e por cinco filhos, Mário, José, Vilma, Valmira e Ana. Esta última era uma criança de berço que ainda pronunciava poucas palavras, utilizando muitas onomatopéias, e, deste modo, não representava perigo aos assassinos, pois eles entenderam que ela não podia contar o que havia acontecido, conseguindo, por isso, sobreviver. É Ana quem começa a narrar o acontecimento trágico de sua família, pois, há uma diferença entre a personagem Ana que não consegue se expressar muito bem por ainda não dominar completamente a fala. É a narradora Ana quem nos relata, principalmente, as cenas do crime, que ocorreu em uma madrugada dentro de sua própria casa. Sua narração vem fragmentada entre outros capítulos por grande parte do livro. E este, com a inclusão de outros narradores, é constituído por um vai e vem do tempo que implica o antes, o durante e o depois da chacina.

Os motivos do extermínio são deixados em suspense no romance, mas percebemos implícitos, pois se relacionam ao autoritarismo da polícia e da violência promovida por marginais nos primeiros anos de Goiânia. A polícia da época buscou bodes expiatórios para acalmar a indignação da sociedade goianiense, culpando três pessoas. Para fazer dessa mentira uma verdade, os policiais utilizaram torturas

contra o irmão de Matheus, dito como mandante do crime, e contra Altino da Cruz, um homem que morava em Goiânia e que havia feito parte das forças armadas em um nível inferior, há muitos anos, quando foi expulso, sugerindo-se que foi escolhido como assassino por perseguição da corporação. O outro sorteado apenas é mencionado, já que a narrativa se centra no drama de ambos para provar suas inocências, com a ajuda de Realina, irmã de Matheus e Pedro. Após três anos, Pedro foi julgado e absolvido. No final de 1964, ocorre o julgamento de Altino da Cruz declarado culpado, demonstrando mais uma disparidade da farsa, em que o mandante seria inocentado e o executor não. O suposto assassino foi condenado a setenta e quatro anos e dez meses de prisão, dos quais cumpriu dezoito anos. E é no momento em que deixa o presídio que o romance termina.

Em *Veias e vinhos* percebe-se que a história oficial fornece a referencialidade intertextual ao romance, visto que a chacina da família Mateucci, morta a machadadas – composta por um casal e cinco filhos, das quais a única menina de berço sobreviveu por motivos de que somente os verdadeiros criminosos realmente têm ou tinham certeza (se caso já morreram). Este acontecimento trágico ocorreu na cidade de Goiânia, na rua 74, em 1957, no Bairro Popular, setor que nesta época era marcado pela violência do domínio de bandos de marginais. Além disso, o irmão do patriarca da família Mateucci foi preso e a personagem Altino da Cruz foi inspirada no acusado da morte da família, Santino Hildo da Fonseca.

Neste romance, o título já traz a noção da cor rubra do sangue que corre nas veias, sinal de vida que é desestabilizada pela presença do álcool dos vinhos. Nesse mesmo sentido, durante grande parte do romance notamos a presença do medo da matriarca da família executada, com relação aos bêbados, que ameaçam matar seu marido dentro do armazém do mesmo. Neste romance, notamos a escolha da personagem Ana como narradora inicial do trágico de sua família. Personagem duplamente ex-cêntrica por ser feminina e criança, enquadra-se, por tais motivos, em dois tipos de discursos considerados pela representatividade social e política como marginais:

Tudo indo.Tudo caindo. Todos caídos. Os homens em pé em meio da casa. Sou a única que resta e que grita. “Fica calada”, ouço uma voz rouca junto de mim e sei que não é a voz do pai, nem da mãe, nem do tio Pedro, nem do Mário. Um dos fantasmas enfia a chupeta em minha boca.

A chupeta me transmite um gosto de sal e de sangue.

_ Essa escapou.

_ Ela não vai dizer nada.

_ Claro que não. É muito pequena para se lembrar de nossas caras.

(VEIAS E VINHOS, 1985, p. 9)

Segundo Carvalho (2000, p.85), a “freqüente alternância entre a primeira [...] e a terceira pessoas surge [...] para complicar a implantação da subjetividade na linguagem”. Por conseguinte, a subjetividade se encontra na dicotomia do inserir e subverter, que contribui para o posicionamento pós-moderno de que o mundo não possui um centro fixo. Esta alternância já é evidenciada logo no segundo capítulo, no qual “Miguel Jorge elege um narrador para referencializar histórica e espacialmente a narrativa e, ao mesmo tempo, ressaltar a existência dessa narrativa como discurso” (CARVALHO, 2000, p.90). Com isso, surgem as referências acerca do Bairro Popular – chamado pelos seus moradores de “boca boa para atrair marginais” -, do armazém da família Matheus, aqui também começam a aparecer nomes de produtos com marca registrada como pasta Kolynos, assuntos do cotidiano como jogos entre times goianos – Vila Nova, Atlético, Goiânia – e menção a filmes estadunidenses e ao cinema onde eram assistidos. E, principalmente, começa a apresentação dos personagens, a esposa de Matheus, Antônia, demonstra ser temerosa, observadora e reservada, enquanto seu marido se mostra desinibido junto aos bêbados e demais frequentadores de seu armazém,

Matheus havia atingido o entusiasmo, e, apresentava suas idéias e suas próprias resoluções para salvar o mundo, e mais nitidamente Goiânia, e mais aproximadamente, o Bairro Popular. E desse jeito permanecia muito tempo no meio dos bebedores de cachaça, traçando mapas invisíveis nas mesas, viajando com suas idéias, seu ideal de renovação da humanidade. (...) Fazia um retrato falado de tudo o que estava se passando. Quem o visse assim, tão empolgado, pensaria um possível candidato a vereador. (...) Tirava bom partido de sua inteligência, de sua figura simpática, das tiradas instantâneas, com tirocínio. (VEIAS E VINHOS, 1985, p.15-6).

Segundo Carvalho (2000, p.91), Miguel Jorge, questionando a história, discute nas entrelinhas “a relação de poder e de manipulação da sociedade, desvelando as mazelas do sistema militar da época”, mais especificamente o momento anterior ao golpe militar de 1964, na época da euforia promovida pela esperança de melhorias públicas, promovidas pelo governo do presidente Juscelino Kubitschek, porém, com o começo dos desmandos dos militares. E como o romance

Veias e Vinhos foi escrito no período do governo militar, a narrativa apresenta aspectos referentes à perda da utopia, evidenciada pela explicitação de injustiças com várias personagens e por uma atmosfera de medo, contrastando com a ideologia do momento histórico de 1957, no qual a chacina da família Matheus ocorreu. No trecho seguinte, podemos observar essas duas visões nas falas de Antônia e seu esposo,

_ Ora, Matheus, você mesmo acabou de botar medo em mim. De mais a mais, *O popular*, *A Folha de Goyaz* dão notícias todos os dias, de roubos, agressões, assassinatos.

_ Mas quem irá fazer mal aos nossos filhos?

_ Sei não. Tem muita gente ruim nesse mundo?

_ Estou pensando em mudar para Brasília, montar um armazém igual ao nosso em Taguatinga. Que acha da idéia? Brasília está ficando uma beleza, está correndo muito dinheiro por lá.

_ Aventurar em Brasília, com sua mãe doente, os meninos estudando, não vai dar certo.

_ Todo mundo que foi para Brasília está rico. O presidente Juscelino Kubitschek dá apoio mesmo. Isso é que é ser presidente (*VEIAS E VINHOS*, 1985, p.162-3).

De acordo com Rocha (2006, p. 73), ocorreu uma mudança na configuração filosófica e ideológica depois do golpe militar de 1964, que levou o intelectual brasileiro a coexistir duplamente “com a fragmentação do sujeito, vivenciada pelo homem ocidental no momento em que as grandes narrativas entram em crise (...) [já que] não vê nos discursos monolíticos e dicotômicos da esquerda e da direita, um espaço de esperança, de utopia”. Neste romance, o assassinato é vinculado implicitamente ao capitão de polícia, nesse sentido Carvalho (2000, p. 95) explica que “ficcionalmente, temos a realidade dos fatos, mas a história parece querer construir sua ‘outra verdade’, ocultando e negligenciando dados que fatalmente comprometeriam a classe dominadora do sistema militar opressor”. Dessa forma, percebemos a arrogância do capitão de polícia, que promete fazer algum mal a Matheus em paralelo com uma chacina para a qual não encontramos motivos, com a falta de “empenho” da polícia em se apresentar rapidamente no local do crime, e com sua “disposição” a apagar todas as provas da chacina, sem nos esquecer de um machado usado como arma pelos assassinos e deixado próximo da casa de Matheus, demonstrando a despreocupação em relação ao fato do objeto ser

encontrado com digitais e com sangue das vítimas. Além disso, há, ainda, a busca por bodes expiatórios para demonstrar eficácia da polícia à sociedade revoltada. Todo esse fragmentário, implicitamente por meio de novas ligações, cria outra verdade, que contrasta com a história oficial.

Não se encontra na narrativa de Miguel Jorge um discurso próprio da história, mas uma forma particular de narrar a história de maneira poética que não prejudica os objetivos estéticos, e, nesse ponto, lembramo-nos de Hutcheon (1991, p. 160), quando se refere à recusa da metaficção historiográfica em reunir fragmentos, como uma forma de romper com as convenções da narrativa que estabelecem a possibilidade de atribuição de sentido. “Sua ruptura ou contestação que a elas se faz está destinada a balançar noções estruturadoras básicas como a causalidade e a lógica (...)” o que culmina na demonstração de que a “realidade” pretérita é construída por discursos, e não por uma entidade acima da humana, a qual faz prevalecer “a verdade incontestável”. Por conseguinte, são os próprios seres humanos que formulam a história, pautando-se num jogo de interesses, e procuram fazê-la coesa através de elementos como a causalidade e a lógica. Com isso, percebemos a intenção de desestabilizar a história oficial por meio de fragmentação dentro da narrativa.

Para compor essa narrativa, Miguel Jorge parte de um fato real, para isso pesquisou os jornais da época e entrevistou os presos injustiçados. Sem dúvida, *Veias e vinhos*, é um romance de extração histórica, porque parte de um saber, de um fato histórico verídico. Fica evidente que um dos maiores objetivos do escritor Miguel Jorge é usar o texto para denunciar. Pode-se dizer que uma das melhores formas de se posicionar histórica e socialmente como porta voz das classes menos favorecidas é pela arte. O uso do recurso polifônico permite interlocuções com a verdade, o que nem sempre é possível no discurso legitimado pelas classes. Sendo assim, o escritor tem um compromisso maior com a sociedade em que está inserido, porque tem o poder pelo uso da palavra de forma criativa. Miguel Jorge utiliza-se desse poder quando emprega sua criatividade para denunciar. Vale ressaltar 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 arte, provocam reações de indignação no leitor. Se a arte tem uma função, é esta, a de sensibilizar. E é sob esse aspecto que os temas convergem. O texto de Miguel Jorge dialoga com a história. Para melhor compreender a narrativa deste autor, serão mostrados alguns fragmentos jornalísticos sobre o fato real, pois, este escritor, numa mistura de história e ficção, parafraseia, parodisticamente, o texto original e deixa nascer *Veias e vinhos*. A cena a seguir foi uma das diversas notícias publicadas pelos jornais da cidade de Goiânia, sobre o fato que ficou conhecido como o “Crime da Rua 74”.

No aposento, Wanderley Mateucci, completamente mutilado, se achava caído em meio a uma pouca de sangue, tendo por baixo sua filha Wilma, de apenas 8 meses de existência, que também foi chacinada. Em idêntica posição se encontrava sua esposa Lourdes Sá Pinheiro Mateucci, de costas. Wanderley se achava caído por cima de sua filha Wilma, com o braço esquerdo voltado para trás, curvado no antebraço sobre as costas. No outro quarto, Walkiria, de 6 anos, Wagner de 5 e Wolney, de 4 anos, também estavam caídos, já sem vida. Wanderley, sua esposa, a menina Wilma, Wolney e Walkiria tinham sido mortos com **várias machadadas**, ao passo que Wanderley foi **estrangulado com uma gravata** além de ter recebido **várias punhaladas**. A outra criança, Wania Maria, de 2 anos, conseguiu só Deus sabe como, escapar a sanha dos instintos bestiais dos chacinadores. Todos os corpos estavam no chão e os leitos em desalinho. (O POPULAR, 7 de dezembro de 1957).

Miguel Jorge começa a narrativa pelo fim, ou seja, ele quebra as regras da linearidade. Ana, criança de berço, é que no primeiro capítulo narra o trágico fim da sua família. É a única sobrevivente desta chacina, por justamente não poder falar e testemunhar, Ana pôde, no entanto, extrair ficcionalmente da memória o que aconteceu de fato:

Os dois monstros passam por mim como se eu não existisse. Não olham meu rosto, nem minhas lágrimas. Com rudeza pegaram o **corpo do pai e jogam-no por cima do corpo da mãe**. E eles permanecem assim, num estranho abraço. **Limpam as mãos sujas de sangue nas paredes brancas**, invocando nomes feios. Olham a desordem feita por eles, á direita e á esquerda, **tomam do machado e do punhal e se apertam para sair**. O trabalho estava terminado. Aquelas silhuetas sinistras dobram as pernas e o corpo, e, meio agachadas e meio no claro-escuro, passam pelo mesmo **buraco aberto na parede da cozinha por onde haviam entrado**, [...] Sou Ana. Choro ainda um choro fininho em meio a este silêncio tenebroso. [...] E

assim posso ver a mãe com seus cabelos manchados de vermelho, ela que sempre os conservou pretos e iguais. (JORGE, 1981, p. 11).

Esta narrativa de Miguel Jorge é marcada fortemente pela polifonia, ou seja, pela multiplicidade de vozes. Ao fazer uma leitura dos jornais da época, o leitor sente o impacto cruel da realidade recriada em *Veias e vinhos*.

Terminada a batalha, os fantasmas pareciam cansados. Respiro fundo, era um costume que tinha para acordar os meus irmãos. Penso que eles dormem no chão, em meio à grande desordem. [...] Que monstros seriam aqueles, respirando fundo, conversando e rindo, sentando em nossas cadeiras, **abrindo nossa geladeira, bebendo cerveja Faixa Azul, limpando as mãos sujas de sangue nas paredes do quarto e da sala? [...] Atiraram o corpo do pai por cima do corpo da mãe.** (JORGE, 1981, p. 57)

O fato, a data, a localização espacial dos acontecimentos reais são mantidos no romance e podem ser comprovados com os jornais e documentos da época.

[...] foi constatado ontem em Goiânia, quando um sobrinho das vítimas principais, ao entrar na residência deparou com um quadro simplesmente dantesco: **seis cadáveres, dois adultos e quatro criancinhas.** A tragédia que enlutou a cidade ocorreu presumivelmente durante **a madrugada na casa situada das ruas 74 e 59, Bairro Popular.** [...] Por sob o balcão se achava uma **garrafa vazia, de cerveja, 'Faixa Azul', tamanho médio e dois copos.** (O POPULAR, 06/12/1957).

Miguel Jorge elege um narrador para referencializar histórica e espacialmente a narrativa. O espaço da ficção, Bairro Popular, na cidade de Goiânia, foi, nos idos de 1957, um espaço marcado pela violência. Sendo assim, este escritor fez em sua ficção um registro documentado por verdades. “As pessoas daquele bairro estavam sempre com medo de alguma coisa. Mal? Medo? [...] Chamava o Bairro Popular de ‘boca boa para atrair marginais’”. (JORGE, 1981, p. 15).

Segundo Bastos (2007), da matéria de extração histórica também fazem parte os fatos em si, as instituições, os lugares, tudo, enfim, que de algum modo contenha historicidade.

[...] Dizemos da matéria narrada que ela deve ser de extração histórica e não simplesmente histórica, para, ao mesmo tempo assinalar sua procedência, seu lugar de origem – a história -, e, realçar o fato de que ela é submetida a um traslado semiótico que provoca alterações qualitativas na sua substância. [...] a matéria de extração histórica é estatutariamente tão ficcional quanto a que não o seja, isto é, quanto a que resulte de livre invenção do autor. (BASTOS, 2007, p. 84)

Nota-se que a história registra os fatos e a ficção os reelabora. Argumenta Trouche (2006, p. 70), “[...] é inegável uma intersecção entre o romance histórico e as narrativas de extração histórica”. O autor Miguel Jorge tomou o histórico como referente intertextual ativo de sua narrativa,

[...] Quem será que o pai contratou para trabalhar a noite na parede da cozinha [...]. Suas duras mãos levantam e descem o **machado** no corpo do pai, como se fora um velho tronco de árvore, inutilizado pelo tempo. [...] Outro corpo se levanta e grita, é a mãe, que acordou apavorada, e mais uma vez o **machado** se levanta com fino e frio corte. [...] E Mário e José e Vilda e Valmira e eu. Não respeitavam nosso choro e nossa dor. Mário estava sendo quebrado como um vidro na cozinha. [...] E agora, Mário estava no chão com uma **gravata** que nunca usara, em volta do pescoço roxo. Assim, ele estava preparado para a viagem que empreendera, uma festa para a qual jamais fora convidado. A **gravata** vermelha estava atada ao seu pescoço com um enorme nó. O José, não. Vilda e Valmira também não. Abro a boca, choro um choro violento, durante o qual eles pegaram José, Vilda, e Valmira com o **machado** e quebraram suas vozes e seus soluços. (JORGE, 1985, p. 56-7).

Nota-se, neste fragmento, os índices de referencialidade registrados no jornal *O Popular* de Goiânia, do dia 8 de dezembro de 1957. O autor apropria-se das referências relativas aos recursos usados pelos assassinos para entrar na casa, um buraco na parede da cozinha; do machado e do punhal usada para a chacina, cerveja Faixa azul que os assassinos tomaram após a chacina, a gravata usada para matar uma das vítimas.

[...] sob o balcão achava uma **garrafa vazia de cerveja “Faixa azul”**, tamanho médio e dois copos.[...] O **punhal** usado para matar Wagner não foi localizado. O **machado**, no entanto, completamente ensangüentado, se encontrava jogado num terreno baldio, ao lado da residência de Wanderley, pelo lado **da rua 74**. No cabo deste machado é quase certo que se acham gravadas as impressões digitais de quem o usou, todavia, **infelizmente, a nossa polícia não possui aparelhos para retirar estas impressões**. (O POPULAR, 08/12/1957).

Miguel Jorge parte dos índices de referencialidade para então construir sua obra *Veias e vinhos*. O principal motivo para que a ficção reforce a busca pela referencialidade é o desinteresse proposital da polícia, destruindo todas as provas do crime. E, na obrigação de fornecer à sociedade um nome para o autor do crime, a polícia incrimina Pedro. Sob fortes acusações e torturas, Pedro é forçado a responsabilizar Altino da Cruz, como responsável pelo crime. “Um homem da polícia disse assim: “Tem que ser o Altino mesmo, o tal do assassino, porque já se tinha gastado muito com a descoberta do crime, e o Estado não podia ficar no prejuízo”. (JORGE, 1985, p. 222). Pedro é forçado a fazer a confissão do crime à

custa de torturas. Nesta situação, de formas intimidativas, Pedro é obrigado a entrar no jogo estabelecido pelos policiais.

Até agora nenhum indício revelador, nenhuma pista segura, nenhum elemento positivo possuem as autoridades policiais que os possibilitem elucidar o caso, apontado à justiça e ao povo revoltado os responsáveis por tão cruel e desumano trucidamento. É verdade que os esforços não tem poupado os encarregados do caso, mas, a inexperiência a respeito de crimes desta natureza, a deficiência de aprendizagem, a falta de material humano especializado vem contribuindo, sobremaneira, para quê (sic) o hediondo crime permaneça envolvido no mais denso mistério e os assassinos, verdadeiros vampiros, homens sem entranhas e destituídos de qualquer sentimento humanitário e religioso, continua a viver impunemente, numa verdadeira afronte à polícia e ao povo. (O POPULAR, 15/12/1957),

O primeiro indício foi de que a chacina da família Mateucci estivera ligado ao capitão da polícia. Vários depoimentos de envolvidos naquela época confirmam que, sob fortes ameaças e torturas, o acusado era obrigado a dizer aquilo que o torturador queria ouvir. Sendo assim, sua própria fala passa a ser um ato de ficção.

Veias e vinhos se compõe como uma narrativa fragmentada, os capítulos são independentes, porém, se entrelaçam como elos, formando uma unidade. É pelo narrador de cada capítulo que se vai conhecendo a cronotopia do texto; a situação política da época, a vida do povo goiano até a metade do século XX e o modo de viver da família Mateucci.

É uma narrativa que alterna narradores homodiegéticos e heterodiegéticos. Ana, criança ainda de berço, é a narradora- personagem e, há vários capítulos narrados por ela. Em alguns momentos, Ana narra a história em forma de monólogo, em que Ana se dirige ao leitor com frases entrecortadas. Miguel Jorge ao eleger Ana como narradora, foi antes de tudo, uma escolha de um autor-implícito, ou seja, a porta-voz do autor. Segundo Carvalho (2000), nesta narrativa, Miguel Jorge utiliza-se de um autor-implícito para realmente tirar proveito, como máscara, um narrador-representado, sem idoneidade. Ana, criança de berço, sobrevivente do crime, simboliza o 'não-sentido', o 'anti-relato'.

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 de 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. (JORGE, 1985, p. 08).

O leitor vai aos poucos, percebendo a diferença que existe entre o discurso de quem faz a história e o de quem registra esta mesma história. Estes dois discursos estão da mesma forma relacionada às noções de realidade e de verossimilhança. Ao nomear Ana como narradora, sendo menina de apenas três anos, Miguel dá um salto dentro da pós-modernidade. Como explica Carvalho (2000, p.101-2),

Primeiro, quando insere o discurso de mulher na narrativa (o discurso da margem, o do 'forasteiro do centro'), e, segundo, quando essa excentricidade discursiva de criança, desacreditada, autoriza o autor implícito a caminhar sem censura nas linhas e entrelinhas do texto, desfrutando do poder de desvelar sem ingenuidade e com ironia as implicações político-sociais da chacina realmente ocorrida em Goiânia em 1957.

Há também capítulos narrados por personagens como Altino da Cruz, um suspeito da chacina transformado em bode expiatório, em que a presença do discurso desordenado, em forma de fluxo de consciência, revela ao leitor, pelo modo como ele conta, que não há dúvidas sobre a sua inocência. “[...] 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)

Nota-se, em outras partes, um narrador em terceira pessoa, onisciente, que também dialoga com o leitor. Um narrador que permite ao leitor conhecer bem o crime e até tirar conclusões sobre os suspeitos, e ter certeza de que a justiça não foi realizada.

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 companhia 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. (JORGE, 1985, p. 87).

O capitão, além de mostrar seu autoritarismo, já havia faltado ao respeito com a Antônia, mulher de Matheus, e já havia obrigado a um certo rapaz que estava no bar a tomar um gole de cachaça que fora misturada no copo com o cano da sua arma. Por suas atitudes, e por ter jurado vingança a Matheus, não é registrada nenhuma acusação formal ao capitão. Nota-se que há um tom de indignação do narrador diante do autoritarismo da polícia e ao abuso de poder nas investigações da chacina. Nos interrogatórios, muitas coisas são ditas, muitas coisas são silenciadas. Nas falas ou nos silêncios outras vozes são percebidas pelo leitor. É possível 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 polícia 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 polícia queria. Que outros já foram internados no Adauto Botelho, meio loucos, de tanto apanhar. (JORGE, 1985, p.178-9).

O capitão da polícia é um dos suspeitos do assassinato da família Matheus. Segundo Carvalho (2000, p. 95), “Ficcionalmente, temos a realidade dos fatos, mas a história parece querer construir sua ‘outra verdade’, ocultando e negligenciando dados que fatalmente comprometeriam a classe dominadora do sistema militar opressor”. Miguel Jorge denuncia o descaso e a incompetência da polícia, já que as armas do crime e impressões digitais dos criminosos foram simplesmente ignoradas.

[...] Assim, as pessoas se indagavam impacientes.

- Já descobriram uma pista do assassino?
- Foram dois.
- Aposto que os assassinos estão acompanhando o enterro. Vi isso num filme. Olha aí, veja bem a cara daquele homem.
- É mesmo. Uma cara estranha. Tem cara de assassino profissional.
[...]
- 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.
- Claro que não podia. E as impressões digitais?
- As pistas deixadas pelos monstros? Limparam tudo. (JORGE, 1981, p. 114-4).

O principal motivo para que a ficção reforce a sua busca pela referencialidade, é o descuido proposital da polícia, tentando destruir todas as impressões digitais e, assim, também apagar toda a história para construir uma outra. E, no dever de fornecer à sociedade um nome para a autoria do crime, a polícia acusa Pedro. Pedro é torturado e, à custa de torturas é obrigado a incriminar Altino da Cruz. Pedro e Altino cumpriram vários anos de prisão por um crime que não cometeram.

Um 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, 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, 1981, p. 138).

Na voz da avó reconhece a voz de muitos nestas mesmas condições, pequenos proprietários rurais que, não tendo condições de manter suas terras, por diversos fatores, como, impostos e/ou dificuldades com as despesas de produção nas lavouras, são obrigadas a venderem suas terras. Nesses registros, muitas facetas da sociedade ficam registradas.

E assim, no decorrer da leitura desta obra de Miguel Jorge, o leitor vai, aos poucos, percebendo a diferença que existe entre o discurso de quem faz a história e o de quem registra essa mesma história. Pois, uma das formas de se posicionar histórica e socialmente como porta voz das classes menos favorecidas é através da arte. 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.

3.2. *Nos ombros do cão*

O irrequieto escritor Miguel Jorge segue seu clamor, sua sede de justiça, de vingança contra a impunidade no Brasil, e, ao elaborar sua narrativa *Nos ombros do cão*, parte de registros de imprensa sobre os fatos da época da ditadura militar, após 1964. Intrinsecamente polifônico, o romance traz vozes significativas, todas apontando para o processo de luta pela liberdade. Segundo Borges (1998), “*Nos ombros do cão* é o romance-sinfonia de Miguel Jorge, (...) e dedicado especialmente para Marcos Antônio e Ismael Silva de Jesus, dois líderes estudantis secundaristas que estudaram no Liceu de Goiânia e no Colégio Pedro Gomes durante a época da ditadura militar”.

Em *Nos ombros do cão*, chamaríamos a atenção pela própria intitulação metafórica, em que, no caso, “cão”, palavra que, nos remete à violência, à crueldade do período repressor do militarismo, sistema vigente em nosso país nas décadas de 1960, época em que transcorre a narrativa. Miguel Jorge imortaliza tipos como Masael, líder estudantil do colégio Liceu de Goiânia; Ana, uma menina de dez anos que não tem maturidade para entender política e que está sempre conversando com uma boneca, para evitar a solidão em que vive. Ana e Masael são, portanto, símbolos de liberdade, coragem e denúncia. Ainda, Santiago, o deputado-senador, representante dos políticos corruptos; Lilás (mãe de Ana) e Adelaide (mãe de Masael), representantes do sofrimento e revolta de tantas mães que viram os filhos serem vítimas da violência da época.

Há no enredo da obra um narrador extradiegético que mostra ao leitor as barbaridades descritas nos ambientes sociais, como também nos ambientes familiares. Como nos esclarece Paganini (2008, p. 69),

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 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.

A intertextualidade permite ao leitor conhecer o que está escrito, pois sabe o que aconteceu em fatos idênticos, como no episódio da prisão do professor do Colégio Liceu no momento em que estava na sala de aula, cujo fato é narrado pela personagem Ana,

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 a 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 trovoadas. 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 intertextualidade histórica tanto pode promover desvios narrativos quanto problematizar a linguagem em si. Adorno (1983) considera que a literatura do século XX reage contra a reportagem jornalística. A linguagem do jornalismo, pela sua necessidade de apresentar a maior clareza possível, tirou da literatura a responsabilidade de ser documentação da realidade palpável, assim como a fotografia libertou a pintura de ser retratamento fiel da realidade. “O romance [ou o conto] precisou concentrar-se naquilo que o relato não dá conta (ADORNO, 1983, p. 269).

Ao contrário do final da história em *Veias e vinhos*, que não se sabe quem é o assassino, em *Nos ombros do cão*, o crime não fica impune. O criminoso foi preso e é possível vê-lo na prisão pagando o preço do seu crime. A sociedade não o perdoa e dentro da penitenciária ele sofre a perseguição dos companheiros presos. Na sua confissão demonstra uma mente doentia e o caminho da loucura é uma válvula de escape.

Assim como não existe uma ficção pura em si, totalmente desvinculada de um meio histórico, também é possível acreditar que não há história que não possua resquícios de uma determinada ficção. Toda história é narrada sob um determinado ponto de vista, por um narrador. Logo, cabe ao leitor compartilhar ou não da visão descrita do passado. A literatura, enquanto ficção, não tem compromisso com a verdade, enquanto a história lida com fatos supostamente acontecidos. Enquanto a História ainda se debate no método, a literatura contemporânea compreendeu que escolher o passado como tema histórico implica necessariamente em reavaliá-lo constantemente, questioná-lo, trazê-lo para o nível familiar ao leitor. O discurso histórico procura apagar seu narrador; e a ficção mostra que há um organizador interno dos elementos que compõem a narrativa.

De acordo com Barthes (1984), a história leva a sério as fontes a que recorre, transmitindo ao leitor a visão de que trabalha sobre fatos verídicos, e não fatos construídos discursivamente. A metaficção historiográfica, no dizer de Hutcheon (1991), faz questão de questionar os documentos existentes sobre os fatos narrados. Apesar do fato de os dois discursos se aproximarem, Hutcheon (1991) indica uma impossibilidade de se construírem verdades acabadas. De acordo com as idéias desta autora, é justamente essa “mistura do histórico e do fictício e essa adulteração dos fatos da história consagrada” o meio principal para fazer com que o leitor reflita sobre o referente histórico.

Sabe-se que a história e a ficção possuem um denominador comum, que é a linguagem. Porém é a maneira de tratar a linguagem que diferencia a forma artística da ficção e os sentidos científicos da história. Para Teles (1979, p. 310) “se o discurso histórico contextualiza o discurso da ficção, este, por sua vez, o intertextualiza e o transforma em elemento subsidiário da obra literária”.

O romance *Nos ombros do cão* possui uma realidade empírica, pois, encontram-se registrados nesta obra os horrores da revolução de 1964. Brilhantes personagens compõem, numa multiplicidade de vozes, o envolvente romance. Através da figura do deputado senador Santiago, que é o próprio símbolo do poder, da repressão, da tortura, física e moral, sobre aqueles que consideravam comunistas. Santiago perseguia os estudantes que tinham ideais de liberdade. Nele se registra o calvário de Masael, líder estudantil, símbolo da resistência à ditadura

militar. Este foi perseguido, preso e torturado até a morte. Galego, (o açougueiro), o empresário de duas caras, assassino, tarado; Ana, a estrela mítica, a que prevê o futuro, vítima dos abusos sexuais de Galego, com a sua imolação tão desumana que, lembra Ana de *Veias e vinhos*. Ana e Masael, companheiros, porta-vozes da proposta engajada. Também Lilás, Adelaide, imagens de mães, e outros nomes “a movimentarem os elos de uma cadeia humana magistralmente exposta ao leitor, que se sentirá estimulado à conscientização e à reação aos aspectos dúbios e desumanos de uma realidade absurda”. (OLIVAL, 1998, p. 184).

Para construir a figura de Masael, Miguel Jorge buscou inspiração em dois jovens que fizeram resistência à revolução de 1964. Estes jovens eram líderes estudantis da cidade de Goiânia, sendo um do colégio Liceu – Marcos Antonio Dias Barbosa, e outro do Colégio Pedro Gomes – Ismael Silva Jesus.

Na obra *A DITADURA MILITAR EM GOIÁS: Depoimentos para a História*, organizada por Antonio Pinheiro Salles (2008), encontra-se o registro da morte destes dois jovens,

[...] Ismael Silva de Jesus, [...] sendo frequentes as torturas, durante dias e noites, já temendo não sobreviver.[...] Faleceu no dia 09 de agosto de 1973 [...] As fotografias de Ismael pendurado pelo pescoço, com as pernas encolhidas e o tronco tão perto do chão, não convenceram ninguém de que ali houve um suicídio [...] Uma das principais acusações a essas pessoas era de que defendiam o voto do analfabeto e se manifestavam a favor da reforma agrária. Foram mortos ou desapareceram, porque defendiam a justiça e a liberdade.[...]. (SALLES, 2008, p.38-9).

Os depoimentos contidos em *A ditadura militar em Goiás*, editado sob a coordenação da Comissão de Direitos Humanos da Assembléia Legislativa do Estado de Goiás, foram prestados por pessoas envolvidas diretamente no processo da ditadura militar. Todos os personagens estiveram presos e conheceram a brutalidade da tortura. “[...] Marcos Antonio Dias Batista, sumido na ocasião em que era líder estudantil de apenas 15 anos de idade. [...] Em 1996, afinal, o governo o reconheceu oficialmente como morto”. (SALLES, 2008, p. 52).

O escritor Miguel Jorge, ao elaborar seu romance *Nos ombros do cão*, apoderou-se de um fato histórico verídico, ocorrido num passado triste e recente, revivido insistentemente pela imprensa de nossos dias – o dos arquivos do DOPS, o da perseguição aos presos políticos, no regime militar de 1964, o das torturas e das

repressões. Valendo-se dos jornais da época como documento histórico dos idos de 1960, o escritor retrata a perseguição aos dois líderes estudantis. Dedicou o livro aos dois líderes: Marcos Antonio Dias Batista e Ismael Silva de Jesus. A eles, cujos prenomes estão anagramatizados em Masael.

[...] no dia 24 de outubro de 1969, o estudante Marcos Antonio Dias Batista, [...] é um dos desaparecidos políticos do Brasil. Matriculado no colégio Atheneu Dom Bosco e depois Lyceu de Goiânia, [...] Tendo apenas quinze anos de idade, organizou estudantes, reuniu-se com camponeses, estruturou a FRE, integrou uma organização política e militar, [...]. Preso em maio de 1970, torturado, morreu e os seus restos mortais nunca foram entregues à família.[...] Maria de Campos Baptista ficou 37 anos procurando-o. **Ela deixou por décadas o portão da casa e a porta da cozinha abertas aguardando em vão o retorno do filho querido.** (SALLES, 2008, p. 132 - 134).

O desespero impotente da mãe, que por décadas esperou pelo seu filho amado, implicitamente aborda um dos aspectos mais cruéis do militarismo brasileiro, isto é, a prisão, a tortura física e psicológica, que culminavam muitas vezes com o “desaparecimento” de jovens idealistas que lutavam contra o regime imposto.

[...] uma profunda angústia que a acompanhava pelas ruas, batendo de porta em porta: agora sim tinha a nítida certeza [...] Agora sim, tinha a certeza de que trariam seu filho. Durante algum tempo, esqueceu-se de que ele estava morto. Preparou-lhe o café, o pão, a manteiga. Estendeu-lhe a toalha, colocou xícaras sobre a mesa. Era preciso situar-se para não se perder. Acendeu as luzes. A casa iluminada parecia de vidro”. (JORGE, 2006, p. 322).

Sendo a literatura uma forma de expressão ligada a uma forma de conteúdo, pode-se afirmar que o conteúdo é fortemente histórico, próximo de nós, e com marcas evidentes de uma história triste ocorrida na década de 1960. Não há nenhum esforço para reconhecê-la, pois permanece ainda viva em nossa consciência. Sendo assim, há vários acontecimentos importantes que nos permitem perceber a trama que Miguel Jorge traça da história para a ficção. Entende-se que o escritor pesquisou sobre a história oficial e, então com muita mestria, transformou as pessoas em personagens. Dessa forma, o autor proporcionou uma nova visão sobre a ditadura militar. Nota-se que, a referencialidade histórica fora retomada por Miguel Jorge em uma narrativa metaficcional historiográfica por mostrar diferentes vozes diante de um mesmo fato, que foi a ditadura militar ocorrida em Goiás na década de 1964. Como esclarece Carvalho (2000, p. 89), “O que a metaficção historiográfica faz é desmarginalizar o literário por meio do confronto histórico, contestando tanto a originalidade artística quanto a transparência da referencialidade histórica “.

Vale ressaltar que os diálogos na narrativa constituem verdadeiras cenas. E o passado aparece sempre como um presente, como se tudo estivesse acontecendo agora, prendendo muito mais a atenção do leitor,

Sabe mãe, a senhora sabe, sim, que o Liceu é o ponto de agitação da política estudantil, que os panfletos, a esta hora, estão nos gabinetes dos coronéis, nas mãos dos generais da repressão, que nossa revista, jornais e o retrato do Che foram incendiados em praça pública. [...] Nossa casa? A qualquer momento entram por aquela porta, reviram tudo sem a menor cerimônia e botam fogo nos livros.[...] Depois o isolamento, as torturas, a mudança diária de cela, os passeios noturnos [...] Adelaide compreendeu-o que era impossível detê-lo. No entanto, decidiu imaginá-lo voltando para casa, todos os dias, com o uniforme do Liceu. (JORGE, 2006, p. 94-5)

E assim Miguel Jorge é um artista do tempo. Ele repassa à sua arte os reflexos das modificações acontecidas. Pode-se perceber isso nos seus romances *Pão cozido debaixo de brasa*, *Veias e vinhos* e *Nos ombros do cão*. Nesta trilogia, há características visíveis de extração histórica. Evidenciam-se nestes textos formas de discutir fatos do passado, com a intenção de discutir e entender melhor os conceitos e atitudes da história, com uma visão crítica da realidade. A representação dos fatos de forma a rediscuti-los mostra o modo como estão registrados. Verifica-se que o leitor deveria ler o romance como uma “verdade” ficcional, mas ao encontrar os elementos extratextuais – o tempo histórico, as personagens históricas, os fatos históricos - a “verdade” ficcional passa a se confrontar com a histórica, contestando-a.

O crítico Heleno Godoy no comentário do texto de orelha do romance *Nos ombros do cão* afirma que,

Como pano de fundo à primeira leitura, mas sobretudo como razão de ser do próprio livro, o período da ditadura militar. Esses são os ingredientes que fazem deste livro um documento denunciador. *Nos ombros do cão* é o retrato de uma época em que dois lados da vida brasileira caminharam em paralelo; um deles, o da superfície, encobrindo o outro, o da profundidade da repressão, da perseguição, do arbítrio. (GODOY, apud JORGE, 1991, p. 01).

Nas narrativas de *Nos ombros do cão*, *Veias e vinhos* e *Pão cozido debaixo de brasa*, destacam-se o homem (a família) como vítima indefesa dos abusos, da injustiça e da opressão impostas pelo dono do poder. Contudo, Miguel Jorge não se afasta da tradição, mesmo quando trilha os caminhos da ruptura. Ao mesmo tempo em que sua linguagem parece romper com o tradicional, resgata-a ao re-contar os fatos.

Nota-se que em sua narrativa não se encontra um discurso próprio da história, mas uma forma peculiar, mais intimista em divulgar as notícias nem sempre permitidas pelas autoridades. Contudo, uma característica de Miguel Jorge, na escolha do gênero a ser empregado em seus textos, é a intertextualidade com a história. Sobre essa intertextualidade, Carvalho (2000) esclarece,

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 da ficção, ou melhor, temos a ficção fazendo uma leitura da história. (CARVALHO, 2000, p. 69).

O autoritarismo demonstrado pelos policiais nesta época era visível, e pairava sobre a cabeça de todos. No período da ditadura militar, em Goiás, a atitude de prender, espancar, violentar, eram práticas comuns. As desculpas para isso eram que havia a ameaça de um golpe comunista que poderia trazer ao país conseqüências terríveis. Qualquer ato de ordem duvidosa que fosse visto pela polícia era o suficiente para que o sujeito fosse preso para investigações. Nem era preciso provas de crime. Obrigava o indivíduo a confissões através de humilhações e torturas. Uma das classes visadas era a dos professores. Colocavam investigadores disfarçados dentro das escolas e a qualquer suspeita de professor insuflar alunos contra a ordem estabelecida, havia punições.

Na estrutura narrativa de *Nos ombros do cão* não há o caminhar de ações que conduzem a um suspense, pois, o leitor sabe que terá um final triste, devido ao contexto da época, e “vai se enredando na fabulação dos fatos e cada capítulo é uma espécie de jogo que queremos encaixar para formar a figura completa. Entretanto, ela se forma apenas no final, nas últimas páginas” (PAGANINI, 2008, p. 72). Nesta obra, a presença da polifonia coaduna com o pensamento de Bakhtin (2003), sobre 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. Portanto, nesta obra um fato verídico deu origem a uma narrativa cheia de recursos literários que seduzem, sensibilizam e chocam o leitor.

Nesta narrativa tem-se a presença de um narrador extradiegético que mostra ao leitor as ações que acontecem nos diversos ambientes, sociais e

familiares. O narrador se posiciona fora dos acontecimentos e, com uma visão crítica, conduz o leitor a conhecer a realidade. O leitor conhece a realidade porque o tempo narrado é anterior ao momento atual, mas que ainda não é tão distante.

Nota-se, também, a forma como o autor coloca a narração na boca de Ana, uma menina de dez anos que conversa com sua boneca para fugir da solidão. Ana ainda não tem maturidade para entender de política, é filha única, não conheceu o pai e a mãe é amante de Santiago, o deputado senador. “Não, não é nada, não é mesmo, Lindoca? Apenas a noite crescendo diante de nossos olhos, somente isso, não precisa ficar assustada”. (JORGE, 2006, p. 126). Na história das personagens Lilás, Ana, Gregório, e de Santiago, a narrativa caminha de forma fragmentada, com mais de um narrador que alterna situações de realidade e de sonho. Há um criminoso, Gregório (o açougueiro), que o leitor conhece pelas primeiras informações sobre ele, mas que a vítima não percebe suas intenções, e a menina Ana acaba sendo assassinada brutalmente. Nesse caso, o leitor 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, 2006, p. 324-5).

Neste romance há a presença de dois tempos. Um tempo cronológico e um tempo psicológico. Um tempo cronológico no nível da narrativa e um tempo psicológico no nível das personagens principais. Um tempo mais próximo, que caminha para o desfecho, e um tempo mais distante na cronologia. O tempo mais próximo é marcado por ações subseqüentes, distanciados pelos capítulos, mas, conectados entre si. Como se percebe no momento em que Galego faz a barba, olha-se no espelho e inquieta-se com lembranças. O tempo da personagem

Lilás acontece paralelamente ao de Galego. Ela se apronta olhando-se em um espelho, para ir ao tribunal do júri. “Lilás, pela décima vez, consultou o relógio. Chegaria ao tribunal com um atraso de, pelo menos, umas quatro horas. Tentou acalmar. [...] Sentava-se, levantava-se, acendia uma lâmpada, olhava-se no espelho.” (JORGE, 2006, p. 351). Ela se apronta diante de um espelho, para chegar, com pelo menos quatro horas de atraso ao tribunal do júri. Esse tempo de quatro horas é o tempo cronológico. Segundo Denófrio, (1997, p. 116),

Enquanto se prepara vagorosamente, curtindo sua vingança, vai fluindo este tempo mais próximo de Galego. Neste, exatamente como aquele, vai erupcionando o magma de um tempo psicológico recuado na cronologia, que nos traz o passado e o drama da personagem, como se tudo acontecesse agora, no presente. O tempo mais próximo de Galego e de Lilás deságuam, com certa precisão, no tribunal do júri. (DENÓFRIO, 1997, p. 116).

Assim, com a singularidade da história *Nos ombros do cão*, Miguel Jorge nos leva a questionar de forma pluralizada as milhares de histórias e “pessoas anônimas” que também enfrentaram estarecidas os horrores da ditadura e, conseqüentemente, as construções metafóricas, necessárias, que perpassaram as produções literárias daquele período.

3. 3. *Pão cozido debaixo de brasa*

Tendo um detalhe histórico como pano de fundo, Miguel Jorge organiza a narrativa em *Pão cozido debaixo de brasa* de uma maneira em que a versão oficial da história do Césio, ocorrida em Goiânia, seja desvelada, fazendo com que prevaleça não uma, mas várias versões do acontecimento que serviu de ponto de partida. No processo de tessitura do romance, o foco narrativo oscilará entre os vários personagens, de diferentes origens, e cada uma das personagens envolvidas na construção terá oportunidade de se mostrar, numa recuperação desses discursos que a História oficial não registrou.

Vera Paganini (2008), em sua dissertação de mestrado, afirma que “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”. As diferentes vozes presentes na narrativa saem de diferentes situações e cada personagem acaba sendo uma síntese de significados que permite evocar muitas vozes vinculadas ao seu tempo-lugar.

Percebe-se na narrativa de Miguel Jorge a intencionalidade de levar o leitor a um questionamento, juntamente com o escritor e com a obra, sobre a história oficial. Tal aspecto pode ser observado em *Pão cozido de baixo de brasa*. Isso se reflete na narrativa deste romance, que se estrutura em três vertentes, de formas alternadas, se organizam a partir do amor-família, seguindo-se o amor-erótico e, por último o amor-místico. A primeira vertente mostra as relações de uma família, representada pelo casal Yussef-Ziza e o adolescente Adão.

A segunda vertente é representada pelo trio Adão-Leona e Offir e a dupla dos Anjos Velho e Novo, enquanto a terceira é vivida por três catadores de papéis: Felipa, uma visionária, que falava com os mortos e manifestava presságios sobre fatos futuros, seu esposo João Bertolino e o misterioso Nec-Nec. Guiados por Felipa, percorrem as ruas da cidade de Goiânia, revirando lixos, em busca da sobrevivência, mas, principalmente, procurando por uma luz azul “uma luz que jamais viram”, mas que ela (Felipa) acreditava existir, escondida em alguma parte” (JORGE, 2004, p. 37), capaz de levá-los para o próximo milênio.

Assim, o processo narrativo desse acontecimento vai desenhando um painel da violência que ocorre na cidade de Goiânia. “Consequentemente, nada (...) impede [o escritor] de também tratar das coisas que aconteceram como uma possibilidade ou probabilidade”. (CARVALHO, 2000, p. 89).

Guelfi (1994, p. 224) lembra que o leitor da ficção participa ativamente da construção do significado da obra, “as obras literárias do pós-modernismo incluem o ato de escrever do autor e o ato de ler do leitor, como parte integrante de sua realidade Ontológica”. Tal situação se revela na obra analisada, em que o leitor deve-se manter atento, não gozando de uma posição tranquila de simples recepção dos significados da narrativa e se deparando com “jogos de retardamento da ação, exílios repetidos e fascinação pelo oculto, [...] [que produzem falsas pistas, repele[m] o leitor confiante e questiona[m] o próprio ato de ler” (FERNANDES, 1988, p. 6), demonstrando, assim, que os discursos não devem ser vistos como dogmas, mas

sim como construções lingüísticas que podem ser questionadas, atingindo o alvo da investigação discursiva.

Carvalho (2000, p. 63) ressalta que, ao aderir ao âmbito de interrogação do mundo, a obra de Miguel Jorge substitui a lógica “pelo fragmentário, pelo sem-sentido e pelo inverossímil, arrastando o leitor para o mundo de pesadelos, onírico, em que predomina o jogo de uma visão espetacular labiríntica”. Logo, percebemos em *Pão cozido de baixo de brasa*, personagens literalmente sendo vítimas de injustiças sociais, personagens em que vivem numa atmosfera de exclusão social. Como exemplo de João Bertolino, Felipa e Nec-Nec. O que acontece com estas personagens criadas pelo autor, principalmente, o exemplo de Felipa, que apesar de viver à margem da sociedade, sonha um dia encontrar o paraíso. A imaginação e a responsabilidade dessas personagens fomentam um sentimento de revolta capaz de se debater com seu niilismo, culminando numa busca pela justiça, como pode-se perceber nestes trechos da narrativa:

[...] Felipa segue adiante, o corpo coberto por um vestido cada vez mais escuro. João Bertolino vai atrás, quase agarrado aos seus calcanhares. Ela carrega consigo uma promessa que deseja cumprir: atravessar o milênio, levada por uma esfera anelada da luz que buscava. Falava isso com um misto de fé e fascinação. Mas, por enquanto, Felipa, leva consigo os calos das mãos, a gravidade da voz, as marcas de doenças antigas, algumas estrias, parições de cinco filhos, dois já mortos. [...] Quem sabe, apenas um pão quentinho para os dois, num momento em que a fome lhe dizia que também tinha estômago. (JORGE, 2004, p. 34).

Felipa e João Bertolino perambulam pelas avenidas da cidade de Goiânia, à procura de restos de comida para matar a fome. É o retrato de milhares de catadores de lixo que vivem esse drama. Felipa, uma espécie de visionária, vive em busca da luz azul que a levará para um mundo diferente, um paraíso, onde não haja fome nem dor, enquanto isso, João Bertolino sonha apenas com uma mesa farta para matar sua fome. E os dois vão, assim, carregando as suas misérias pelas ruas de Goiânia, à procura da luz azul. Ironicamente, a luz azul representa para eles, na realidade e na ficção, não a vida, mas a morte.

Assim como Felipa era uma sonhadora, ou seja, sonhava encontrar a luz azul que a levaria para um outro mundo, um paraíso celeste, também pode-se encontrar em *Veias e Vinhos*, a sonhadora Antônia, como nos fala Carvalho (2000, p. 94): “Os sonhos de Antônia, mais do que sonhos, são revelações oníricas do

trágico fim de sua família. Os sonhos de Antônia são frames, molduras que caracterizam as narrativas em abismo – mise en abyme-, histórias dentro de histórias”.

- Antônia, Antônia. Acorda, acorda.
- Oh! Matheus, que sonho horrível!
- Não é nada. Foi outro sonho, só isso.
- Veja se não tem urubu no nosso quarto.
- Foi um sonho, Antônia, apenas um sonho.
- Foi horrível. Primeiro foi o Urubu-Mestre, depois vieram os outros em bando e voam sobre nossos corpos. (JORGE, 1985, p. 67).

Fernandes (1988, p. 27) chama essa técnica narrativa de “jogo de espelhos redutores” que podem explicar, em miniatura, alguma parte mais extensa da trama narratológica como ocorre com a personagem Antônia e com Felipa. Portanto, o mise en abyme aparece “como uma citação de conteúdo ou um resumo intertextual. Enquanto condensa ou cita a matéria duma narrativa, ela constitui um enunciado que se refere a outro enunciado” (FERNANDES, 1988, p. 27), ajudando, dessa forma, a tecer o entrelaçamento de textos da narrativa, como é de praxe no pós-modernismo, contribuindo para seu caráter explícito de intertextualidade. Nesse ponto, lembramo-nos de Guelfi (1994), quando ela menciona que um dos procedimentos formais do duplo status ontológico da obra pós-moderna é a construção em abismo, que faz com que a metaficção historiográfica reconheça que sua realidade é artificial, visto que a própria “realidade” na qual ela se embasa é constituída por discursos.

Segundo Fernandes (1988, p.13), Miguel Jorge costuma preferir utilizar o monólogo interior, quando deseja exprimir o “movimento da consciência em personagens que se encontram em momentos de extrema distensão interior, como o limiar da loucura ou as vizinhanças da morte”, possibilitando-nos perceber o desenvolvimento de raciocínio de mentes torturadas e, por isso, sem ordenação lógica. Esse ponto nos relembra Freitas (1986, p. 53) no que concerne aos conflitos interiores, pelos quais passam as personagens, levando-as a um sentimento de solidão advindo do dilema “Combater por si ou pelos outros?": Provar a inocência por si mesmo ou pelo senso de justiça da sociedade? Continuar vivendo pelos

outros ou morrer por si mesma? Rememoramos também a questão da confrontação do ser humano com a história ser sempre trágica, levando às vezes à morte, como aconteceu com a família Matheus, com a família de Felipa e João Bertolino e também com as personagens Ana e Masael em *Nos Ombros do cão*, e com as demais personagens destas obras que, se não morreram, estiveram à beira da morte, ou tiveram parte da vida desperdiçada entre grades e torturas, como por exemplo, a triste realidade vivida pelos personagens Altino da Cruz e de Pedro, em *Veias em Vinhos*.

Além disso, há sensação angustiante de estarem sendo dominados por algo que lhes foge à compreensão, como se tivessem de cumprir um fado como o do herói trágico, questão essa também apontada por Carvalho (2000),

A obra literária de Miguel Jorge está concentrada na exploração do caráter trágico da existência humana. Testemunhas e vítimas conscientes da solidão, do desespero do tédio, as personagens de tais obras enfrentam o peso de um destino implacável e também a morte como uma fatalidade. O homem condenado é levado a recomeçar tudo sem cessar e, como Sísifo, busca reconciliar-se consigo mesmo, com os outros e com o mundo. Náusea e indiferença são os sentimentos de ordem. (CARVALHO, 2000, p. 126).

Carvalho (2000) ainda ratifica que a pós-modernidade transforma a incerteza do discurso do fantástico, legitimando-a como destino, visto que a sensação do absurdo do homem condenado à morte, injustiçado pelo mundo e pelo tempo que auxilia em sua destruição traz para *Veias e vinhos* “a observação de que a vida carece de significado” (CARVALHO, 2000, p. 132). As condenações injustas de Altino da Cruz e de Pedro constituem o absurdo de uma explicação ausente, acarretando a decepção e a revolta em suas vidas”. (CARVALHO, 2000, p. 132). A narrativa explora a absurdidade da vida, da miséria da condição humana, do seu sem-sentido, da perda de liberdade, da sensação do estar sem saída explorando a situação do ser humano atual visto como um objeto. Essa absurdidade está presente na maioria das obras de Miguel Jorge. Como nos esclarece Paganini “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”. (PAGANINI, 2008, p.78).

Miguel Jorge trata a narrativa como um organismo vivo, isso é percebido na estrutura narrativa por meio do monólogo, o qual expressa a (in)comunicabilidade

do indivíduo de hoje em dia. O narrador adere à personagem, mostrando sua visão fragmentada, “dando a impressão de maior veracidade. O esfacelamento da voz narrativa quer captar a descontinuidade com que o ser humano percebe o mundo” (FERNANDES, 1988, p. 15). Além disso, o monólogo estabelece uma sensibilidade mais humana, contrastando com o mundo materializado do nosso cotidiano.

Sobre a linguagem da narrativa de Miguel Jorge, Carvalho (2000, p. 63) afirma que este denuncia através “do uso da ironia e dos clichês, que reduplicam a ideologia dominante e enredam as personagens no vazio da incomunicação. Tolhidas pelo medo e pelo pânico, as personagens vêem seus espaços reduzidos, tornando-se prisioneiras delas próprias, tornando-se labirintos de si mesmas”. Além disso, utiliza a paródia como uma atitude crítica moral, social e religiosa (a igreja que se apresenta com intenção primordial de arrecadar dízimos), servindo-se da “ironia como estratégia retórica, utilizando o texto parodiado como arma e não mais alvo” (CARVALHO, 2000, p. 80) o que constitui a chamada metalinguagem irônica.

Em Miguel Jorge, vamos sentir intertextualizadas, influências do pessimismo expressionista que se depara com um mundo “sem sentido, vazio.” Como também o dialogismo de que nos fala Bakhtin põe em discussão diversas verdades que se entrecruzam em todas as direções. Como escritor, vai se utilizar da transgressão, na escritura-leitura, para ampliar a abrangência de seu texto e demolir uma lógica oficializada. Esta transgressão é denominada por Bakhtin como “Carnavalização”. “É essa transposição do carnaval para a linguagem da literatura que chamamos carnavalização da literatura” (BAKHTIN, 1981, p.105).

A principal característica do carnaval literário é a ativa participação de todos os elementos numa realização que desconhece quaisquer leis oficiais e cria um “mundo às avessas”. O estranhamento das regras rígidas eliminando a distância entre idéias contraditórias faz parte da cosmovisão carnavalesca. Bakhtin considera que a facilidade de se (co)romper as distâncias sociais, políticas e literárias colaboram para um “desmascaramento” do mundo em crise. Julia Kristeva explicita-nos que,

O discurso carnavalesco quebra as leis da linguagem censurada pela gramática e pela semântica e, por este motivo, é uma contestação social e política: não se trata de equivalência, mas de identidade entre a

contestação do código lingüístico oficial e a contestação da lei oficial. (KRISTEVA, 1974, p.63).

O romance *Pão cozido debaixo de brasa* foi publicado em 1997, portanto, bem próximo ao século XXI. É composto por duas narrativas que caminham paralelamente e que se entrecruzam. Adão vive com a mãe super-protetora Ziza, e seu padrastro Yussef, pois, seu pai já morrera. A história inicia com a mãe chamando pelo filho de Adam, percebe-se que há uma grande intimidade entre mãe e filho.

- Adam, Adam.(...) Tudo estava acontecendo , ele queria que acontecesse. A preocupação de Ziza, o rosto feito de ternura tornava-a mais bonita. Acariciava-lhe os cabelos, o rosto: Adam. E era como se o despisse e o empurrasse para a banheira:- Nada como um bom banho para esfriar a cuca, hein, Adam? (...) As mãos ágeis de Ziza detinham-se num ponto:- Não sei como consegui enfiar tanta sujeira no umbigo. Não vê que tenho dificuldade em limpá-lo? Aquelas mãos, de indulgente delicadeza, escorriam rápidas pelo entremeio das nádegas, pelas virilhas, pelo saco. (JORGE, 2004, p.22).

Percebe-se o tom incestuoso da mãe com o filho presente desde o início. A mãe ao dar-lhe banho acaricia-lhe as suas partes íntimas, Ziza tem seu filho como um objeto de desejo, como se fosse um bebê quando nasce. Ela mantém uma relação erótica com Adão. É como se mantivesse os cuidados iniciais da mãe com o bebê, da higiene corporal, cuidado que conseqüentemente estimula sensações prazerosas e que faz com que a criança tenha a mãe como seu primeiro objeto de desejo. Porém, Adão não é mais bebê e essa cena se torna incestuosa. Adão, já é um jovem de quinze anos, no entanto, tem um comportamento de menino tímido, mas cheio de vontades como um garoto mimado. A mãe fala com ele, enquanto ele permanece calado, apenas pensando em seu íntimo, como podemos observar nas cenas relatadas na narrativa,

-Você gosta de banho, não gosta, Adam? (...) A inocente malícia do prazer estampando-se no rosto, no corpo retesado.

- Adam, o que está fazendo?

Com aqueles gestos, descobria que podia encantá-la ainda mais, com a excitação que sempre lhe corria na hora do banho.

- Adam, não devia botar este pintinho empinado para cima. Mas que menino! Onde aprendeu essas coisas? (JORGE, 2004, p.22).

Esse menino ingênuo, encantado com o carinho da mãe, faz um percurso de escolhas no sentido da busca do prazer. O pai desaparecera pela morte e faz

muita falta à sua vida. Sonha com ele e deseja a sua presença. Quando a mãe passa a viver com um novo companheiro Yussef, imagina que terá um apoio. Adão engana-se, aquele homem, além de roubar-lhe o carinho de sua mãe, trata-o com agressividade. Conviver com esse imigrante estrangeiro traz ao jovem uma insegurança e o sentimento de perda do equilíbrio interior.

(...) Foi, então, que viu aquele homem vencer, em rápidas passadas, o espaço que os separava e, saltando um urro de animal ferido, cravar as mãos em seu pescoço: - Você tem que me ouvir, me obedecer, entendeu? De onde vinha a voz de Ziza, que quase perdia a própria voz, ao gritar: - Yussef, solte o menino! Faiscantes, os olhos de Yussef agrediam o rosto de Ziza, que hesitou um instante antes de deixar o menino. Quer matá-lo? Teria sido esse mesmo seu desejo, Yussef? (JORGE, 2004, p 138).

O ser humano, carente de amparo e segurança, desejoso de ser nutrido emocionalmente, e desperto quanto à sua impotência, tem em si próprio um terreno propício para que se estabeleça a identificação com pessoas e imagens que o social estabelece como essenciais. Segundo Fernandes, “Essa aproximação e realização sexual seriam uma projeção do amor que nutre pela mãe, cuja realização erótica é interdita pelas leis sociais e religiosas que impedem o incesto” (FERNANDES, 2004, p. 4).

Leona é a professora de Biologia de Adão, e se oferece para dar aulas particulares a ele com a intenção de seduzi-lo. Como menino cheio de desejos eróticos, deseja a mãe, mas seu amor não pode realizar. De menino ingênuo, encantado pelo carinho da mãe, busca o prazer nos braços de Leona. A inocência desse menino cede lugar a um homem com experiência sexual, como nos explica Fernandes,

Podemos entender também que a busca do carinho de Leona e a obediência cega aos desejos dela é uma forma de escape à agressividade e ao sofrimento familiar. Adão torna-se homem e quer romper com o poder exercido por aquele Yussef, dominador e cruel. Assim quebra todas as normas de obediência sociais ao relacionar-se com uma mulher casada e participar de um crime de assassinato posteriormente. (FERNANDES, 2004, p.6).

Adão é tentado pelos dois anjos para se comportar conforme as regras sociais (Anjo velho) e, em oposição, estimulado pelo Anjo Novo a buscar o prazer junto com Leona. Com a desculpa de assistir aulas particulares, Adão vai aos poucos entregando-se aos prazeres sexuais e, da condição de menino inocente, torna-se um homem experiente. São os momentos em que vive sua felicidade e

suas primeiras experiências sexuais. E assim Adão começa a sentir-se dividido entre família e erotismo.

A professora Leona é uma mulher experiente, trai a confiança que deveria ter como professora que ensina as regras da boa conduta. Aquela que devia ensinar o caminho do bem desvirtua Adão e leva-o para o caminho do pecado. Usa o menino para livrar-se das normas que a atrelam a uma vida que odeia pela obediência ao marido Offir, levando Adão a praticar um assassinato.

No romance *Pão cozido debaixo de brasa*, temos Adão que é encantado pelos carinhos de sua mãe e sente ódio de seu padrasto Yussef, companheiro de sua mãe. A presença do padrasto é perturbadora. A criança começa a perceber que os pais pertencem a uma realidade cultural e que não podem dedicar somente a ela.

Nesta obra *Pão cozido debaixo de brasa*, muitos pontos podem ser estudados, exemplificados, analisados para se chegar a resultados satisfatórios sobre os significados possíveis dos elementos presentes na obra. A seguir, será feita uma breve discussão sobre a estrutura narrativa que compõe o romance e, também será realizado um estudo comparativo sobre alguns fragmentos de jornais sobre o acidente radioativo, para observarmos como o escritor Miguel Jorge apropriou-se destes textos jornalísticos para construir sua ficção.

3.4. Estrutura narrativa em *Pão cozido debaixo de brasa*

A estrutura de uma narrativa é a forma pela qual ela é construída para organizar o andamento de uma trama. De forma geral, todas as narrativas se compõem de elementos básicos, como o narrador, o tempo, o espaço e personagens que são distribuídos em diferentes categorias. Com o objetivo de entender como Miguel Jorge manipula os elementos narrativos (tempo, espaço, ação, personagens, foco narrativo), discutir-se-á neste texto, a estrutura narrativa que compõe o romance referido acima.

Em *Pão cozido debaixo de brasa*, no prefácio escrito pelo professor Sébastian Joachin, há uma análise bastante esclarecedora sobre o fazer poético/literário de Miguel Jorge. O prefaciador da obra acrescenta ao título um subtítulo interessante para caracterizar os homens ao final de século XX, pois, a obra foi publicada em 1997, próximo ao século XXI: *Pão cozido debaixo de brasa*, ou a travessia dos migrantes e mutantes, rumo ao novo milênio. Segundo Joachin, vive-se uma época em que o homem está em constante transformação. O homem não é o mesmo do século XIX e nem mesmo do século XX. O comportamento do homem contemporâneo é como um ser migrante na própria terra, um mutante que se transforma, se ajusta às necessidades e modernidades que vão aparecendo,

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, modificações rítmicas e sonoras, o interjogo entre os programas narrativos, nada neste livro que não envolva os seus leitores numa aventura iniciática repleta de surpresa, de estranheza. (JOACHIN, apud JORGE, 1997, p. 05).

Em *Pão cozido debaixo de brasa*, assuntos como o sagrado e o profano, o dizer e o calar, o científico e o misterioso, a luz e a sombra, a vida e a morte, a verdade e o engano são temáticas dessa obra, em que Miguel Jorge utiliza a técnica literária do paralelismo. Entende-se por paralelismo uma técnica de construção literária em paralelo, em que pode ocorrer numa oposição de ideias ou até mesmo num plano de igualdade. São duas histórias (enredo) paralelas, a de Adão e a de Felipa que percorrem todo o romance. São histórias que se entrelaçam, sendo a primeira, a de Adão, representando a classe média e a de Felipa, que representa a classe social baixa. Assim como vivemos em uma sociedade dividida por classes sociais, porém, todos fazem parte de uma mesma sociedade, na história de *Pão cozido debaixo de brasa*, temos duas histórias paralelas, que se encontram, convivem e acontecem no mesmo espaço urbano. Embora sejam duas realidades distintas, possuem o mesmo espaço urbano de Goiânia, em 1987, período tenebroso, devido ao desastre com o Césio 137. De um lado, o romance proibido da professora Leona com seu aluno Adam/Adão, protegido por dois anjos da guarda (um muito jovem e inconstante, outro, bastante idoso), e do outro lado, a história dos mendigos, catadores de papéis, João Bertolino, Felipa e Nec Nec. Felipa constrói uma trajetória de miséria e fome, representando a carência de assistência

em relação à saúde, moradia, educação, condições de trabalho. O enredo mostra as conseqüências das personagens terem encontrado e aberto a cápsula de Césio 137, num hospital abandonado.

Retomando ao que foi dito anteriormente sobre a técnica do paralelismo, o leitor, neste entrelaçamento narrativo, aguarda ansioso pela inter-ligação dos dois enredos. O paralelismo envolve várias temáticas, como por exemplo, com relação ao sagrado e ao profano. Na história de Adão, o respeito sagrado por um professor, caminha em oposição ao interesse sexual, ou seja, rumo ao profano. O respeito entre adultos e crianças também se destrói tanto no relacionamento com Leona, quanto na violência de Yussef em relação ao menino.

O dizer e o calar também aparecem em parêntese. Adão é um menino introspectivo, calado, que deixa ser seduzido pela mulher falante, Leona. Percebe-se, também, em Felipa uma mulher falante que se contrapõe ao mundo de Nec Nec. Felipa, muitas vezes sabia calar diante das atrocidades do mundo. “Sobre o que ainda não sabia, Felipa calava-se. Dava ao silêncio a animação para voar nas distâncias com os pensamentos.” (JORGE, 2004, p. 71).

A verdade e o engano também aparecem em oposição. A verdade de Deus no paraíso prazeroso de Adão condena-se à mentira da falsidade de Leona. Adão e Leona envolvem-se nos ganhos de uma grande paixão que os leva a certas escolhas e perdas, parece controlar o próprio destino. Mas Felipa com seus companheiros estão sob uma ameaça incontrolável e terrível. O destino trágico toma conta de suas vidas e os destrói. Em busca de uma vida melhor, deparam-se com a morte. Todas as ações das duas histórias aparecem num cenário em que ocorre um jogo de luz e sombra ao mesmo tempo. Aliás, a narrativa desenvolve-se com base em uma antítese básica, a oposição entre luz e trevas. A escuridão é associada ao mal e ao medo, porém de forma inofensiva, enquanto a luz, principalmente a luz azul, é associada à morte e ao sofrimento. Os personagens são criaturas da noite, como se percebe nesta passagem,

Felipa e João Bertolino: duas figuras como deveriam ser. Duas aves da noite que bicavam as sombras. As sombras da noite. São dois e dois. A mesma cor fixada em suas caras. Umas marcas como pertences nos corpos um pouco rígidos. Cai uma escuridão forte em alguns becos e por isso Felipa diz que vão em busca da luz. Uma luz que jamais viram, mas que ela acredita existir, escondida em alguma parte. (JORGE, 2004, p. 34).

Também aparecem como paralelismo os dois Anjos, representando o Velho e o Novo. O Anjo Novo dá conselhos que valorizam o prazer, enquanto o Anjo Velho, com uma das asas quebradas, tenta proteger Adão dos pecados que poderá cometer.

Era somente aquilo que o Anjo Velho vinha lhe dizer? E como responder? Mas logo ouvia-se uma inquietante risada. Então, o Anjo Novo surgiu, como se vindo do nada. Ergueu-se, num repente, os cachos dourados, como uma coroa de glória na cabeça.

- Cuidados com os demônios, Adão.

O Anjo Velho ressuscitava a lembrança do demônio. O Anjo Novo levantou as asas luminosas como se afastasse as impurezas daquelas lembranças. (JORGE, 2004, p. 83).

Em uma leitura atenta, percebe-se que o título sugere algumas possibilidades de interpretação. O primeiro nome “*pão*” remete a um dos alimentos mais antigos de que se tem notícia. Desde a Pré-História o pão é popularmente conhecido. É de uma massa feita de trigo, água e sal. Sova-se a massa, deixa-se descansar para que cresça e finalmente vai ao forno. Sob o efeito do calor, o pão cresce mais e fica assado. É um processo de transformação, e assim, o alimento básico é fruto de uma mutação sob o efeito do calor, do sacrifício.

O vocábulo “*cozido*” no título indica uma ação concluída. O pão já sofreu o processo de mutação, portanto, está pronto. Segundo Fernandes (2004, p. 02), percebe-se nesta obra que “a vida dos personagens sofre uma mudança drástica nas duas narrativas, e as transformações ocorrem pelo desencadear de um processo que caminha sem retorno numa verdadeira mudança sob o efeito do fogo, da “brasa”.

O termo “*debaixo de brasa*”, empregado pelo autor, remete a uma forma antiga de se assar o pão. Processo rudimentar onde utilizava-se o calor da brasa para realizar o ato de assar. O tempo passou e este processo foi substituído por novas tecnologias, como o forno elétrico ou micro-ondas. E assim, o ser humano pode ser visto metaforicamente como um pão. A vida do homem é sofrida como um “*pão cozido*”, pois, lentamente sente as dores do mundo que o transformam no decorrer da vida. O homem é o fruto de um processo sofrido como um pão em processo de assamento. Na história de Adão e Leona, estes se queimam de paixão

e de ódio, enquanto na história de Felipa o que queima o homem é o contato com o produto radiológico do aparelho de Césio.

Nesta obra há duas narrativas que acontecem paralelamente e que se desenvolvem em três núcleos, sendo o primeiro formado por Adam, Ziza e Yussef; o segundo formado por Adam, Leona, Offir e dois Anjos e o terceiro núcleo formado por Felipa, João Bertolino e Nec-Nec.

No primeiro núcleo, Adam um jovem órfão de pai, que vive com sua mãe Ziza, e é envolvido numa paixão erótica com sua professora de Biologia. Sua mãe Ziza casa-se com Yussef, um homem grosseiro, que maltrata Adam, com agressões verbais, físicas e maltratos. Yussef transforma também Ziza que antes era uma mulher forte, exercia a função de pai e mãe de Adam, e torna-se uma mulher indefesa. Ziza jamais soube do caso amoroso de seu filho com a professora Leona. Dessa forma, Adam vive um intenso conflito interior, pois, fez escolhas pecaminosas, e comete adultério com uma mulher casada (Leona). O jovem ama sua família, mas também a repudia.

Adam representa o adolescente que desperta para o mundo do sexo. Adão/Adam sofre mudanças pela via da paixão e se transforma em homem completo. Pode-se dizer que um ser em mutação, vive experiências novas, encara de frente os problemas, realiza escolhas e enfrenta as consequências.

No segundo núcleo há uma alusão à história bíblica de Adão e Eva no Paraíso. Adam é observado o tempo todo em seus atos por dois anjos, Anjo Novo e Anjo Velho. O adolescente é atraído pela professora Leona a um chalé perto de sua casa, onde esta leva Adão a iniciar sua vida sexual. Leona lembra aquela que devora, que se alimenta de outros animais, suas presas. Leona assume o papel de uma Eva traiçoeira. Age como uma leoa que devora inocentes, ela quer ser chamada de Lili pelo menino Adão, “(...) e ela fitava Adão bem nos olhos e lhe pedia para chamá-la de Lili. (...) – E quando perguntarem se eu sou Leona, diga-lhes que eu sou Lili, a que é capaz de todas as ações” (JORGE, 2004, p. 177).

Na sala de aula, a professora Leona procurava Adão com os olhos e falava das aranhas, especialmente da viúva negra, a que matava o macho durante o ato sexual. Ela seduz o jovem e o leva a agir como ela deseja, usa o adolescente para

realizar os atos de que não tem coragem de executar. Como uma aranha, arma uma teia para a caça e toma decisões para atingir seus objetivos.

A aranha tecia a sua teia, mantinha-o preso em seu casulo e olhava-o com olhar de devoção. De devoração. (...) Então, a aranha iniciava os seus movimentos, lentos e seguros, seguidamente. Loba que rondava a sua presa entre aquelas paredes, com seu corpo visível, avançando nu naquele cenário (JORGE, 2004, p. 239).

Pão cozido debaixo de brasa é portanto, um romance polifônico, pois traz a fluência de vozes narrativas diversas, “dinamizando a narrativa com o testemunho de tantas personagens que expõem seus desejos, obsessões, temores, sentimentos secretos e perspectivas existenciais”. (OLIVAL, 2000, p.61).

Em termos estruturais, Miguel Jorge não constrói sua narrativa de maneira seqüencial. A estrutura temporal é fragmentada, fugindo assim da linearidade do romance tradicional. Em uma narrativa, o tempo tem a incumbência de ligar-se aos fatos em diversos níveis. Apresentando a época em que se passa a história, servindo assim como pano de fundo. Em *Pão cozido debaixo de brasa*, a narrativa ocorre em tempo real. Os acontecimentos principais estão no presente. Embora sejam poucas as citações de datas ou fatos históricos neste romance.

Percebe-se na narrativa a predominância de um tempo cronológico, por exemplo, com relação ao acidente radioativo ocorrido em setembro de 1987, o grande prêmio de motovelocidade, a gravidez de Ziza, o nascimento do seu filho. Porém nota-se também na narrativa a presença em alguns momentos de um tempo psicológico.

Sabe, viola, agora é tarde demais. Os sentimentos de Yussef juntaram-se aos de Ziza. A pele de um grudada à pele do outro. E eu fico sozinho a contemplá-los na distância, ouvindo gargalhadas e os gemidos de Yussef se espalharem pelo quarto, exalando um forte odor de gozo. (JORGE, 2004, p. 75)

Em muitos momentos no enredo, percebe-se que há uma seqüência que faz referência a um curto intervalo de tempo, com a narrativa mergulhando profundamente nas consciências das personagens, principalmente em relação a Adão/Adam, isto é característico do tempo psicológico.

A ação de *Pão cozido debaixo de brasa* passa-se na cidade de Goiânia. Várias ruas e bairros da cidade são evocados, como a Rua 57, no Bairro Popular,

onde ficava o ferro velho no qual foi aberta a cápsula de Césio 137, as avenidas Araguaia e Tocantins, a Santa Casa de Misericórdia, que ficava localizada no atual Centro de Convenções, hoje localizada no Jardim América.

- Onde você está João Bertolino?
- Na Avenida Araguais. E você, Felipa?
- Na Avenida Tocantins.
- Eu desço a Araguaia.
- Eu subo a Tocantins [...] (JORGE, 2004, p. 91).

A cidade de Goiânia aparece também em outros romances de Miguel Jorge, *Veias e vinhos* e *Nos ombros do cão*. Segundo o autor, Goiânia não é só um espaço em si, é uma personagem.

É uma personagem viva, com movimento, luz própria, com diálogos. Em certo momento, acontece um diálogo entre dois personagens. Um está na avenida Tocantins e o outro na Araguaia. É como se estivessem navegando nos dois rios. Uma metáfora. Um desce a Araguaia e o outro sobre a Tocantins. Eu faço questão de frisar que Goiânia é uma personagem especial. Viva. Eu amo Goiânia e ela não é um pano de fundo, um cenário. Ela integra o romance. (O POPULAR, 28/02/1997).

A narração dos acontecimentos na obra acontece de forma direta e indireta. Há momentos, em que o narrador fala diretamente, é o próprio autor (narração direta) e há momentos, em que o narrador fala indiretamente. O narrador é onisciente – mergulhando fundo na consciência das personagens, sobretudo de Adão, e expondo aos leitores seqüências de fluxos de consciência. O narrador tem uma visão onisciente, porém deixa ao leitor a possibilidade de dar asas à imaginação quanto ao desfecho das narrativas e maior reflexão em relação aos fatos narrados e não narrados explicitamente, mas que estão nas entrelinhas.

O foco narrativo é em terceira pessoa, o autor adota em alguns momentos da narrativa, a “visão por detrás”. Como pode-se constatar: “De tudo que Adão podia falar quase não falava. Envergonhava-se um pouco de sua ingênua confissão ao amigo. O que conversariam senão sobre eles mesmos?” (JORGE, 2004, p. 184).

Existe também na narrativa o monólogo interior, “Sabe viola, alguma coisa explode dentro de mim. Alguma coisa adormecida, que começa a despertar, aproxima-se, e não sei como recebê-la”. (JORGE, 2004, p. 52). Entretanto, a

narrativa volta então para a “visão com”, (onde o autor sabe tanto quanto seus personagens). Algumas passagens adotam esta última visão,

Não, não fui em quem inventou o paraíso. Foi, quem sabe, aquele Anjo que traçou caminhos, escreveu em seu livro que foi de uma mulher que Adão se fez, expondo-se aos meus olhos e aos meus desejos no momento de sua concepção. É preciso que eu diga isso a mim mesma, antes de abrir-me em conversas [...]. (JORGE, 2004, p. 149).

Nota-se que o autor utiliza uma técnica ambígua em que a “visão com” e a “visão por detrás” disputam a cena entre si. Mas, se for observado de maneira quantitativa “a visão por detrás” ultrapassa e muito a “visão com”. Este é um aspecto da complexidade do estilo de Miguel Jorge, levando o leitor em alguns momentos a perguntar: quem fala? O narrador ou Adam? Leona?

Vale ressaltar a diferença do foco narrativo entre a “visão por detrás” e a “visão com”. Segundo Charaudeau (2008), a “visão por detrás” de J. Pouillon corresponde ao caso em que o narrador sabia mais e diria mais que a personagem, ou seja, domina todo um saber sobre a vida da personagem e sobre o seu destino. Seria típica do Romance clássico, especialmente o do século XIX, nele, Diegese e discurso estão equilibradas. Enquanto no Romance de “Visão com” seria típico de certa linha dos romances do século XX, em primeira pessoa, que usam o monólogo interior e o fluxo da consciência. Haveria predominância na narração sobre a Diegese. Corresponde ao caso em que o narrador só diria o que a personagem sabe.

Com relação às personagens, estas são elementos fundamentais na narrativa, já que sem elas a história não existe. Elas são o eixo em torno do qual gira a ação. Segundo Olival (2000), a personagem Adão, nome bíblico, símbolo da consciência nativa, representante legítimo de todas as facetas de sua realidade. Etimologicamente, seu nome significa feito de terra. Como simbolismo, Adão significa o pecado, o uso absurdo da liberdade, a recusa de toda independência. Teve suas primeiras experiências sexuais com a professora Leona, que o leva a assassinar seu marido Offir. Adão e Leona representam a carnavalização descrita por Bakhtin. *Adão* representa o pecado, o uso absurdo da liberdade., enquanto que, *Leona*, lembra leoa, leão, aquela que possui garras, é caracterizada como uma insaciável, de pantera, aquela que devora. É professora de Adão, adora falar sobre sexualidade, possui o dobro da idade de Adão e, faz a iniciação sexual do

adolescente, retirando-o da inocência e da pureza, e levando-o a experimentar o prazer e o pecado. Leona seduz Adão até o ponto em que ele mata o marido dela (Offir), para que fiquem juntos.

Com relação às personagens que representam Anjo Velho e Anjo Novo, os dois anjos lutam contra si, simbolizando o bem e o mal. Representam a luta do velho contra o novo. Anjo Novo representa a quebra das boas condutas para viver de acordo com os instintos do prazer. Enquanto o Anjo Velho representa a voz da consciência moral, que refreava seus instintos, levando-o a respeitar as normas da boa conduta e da obediência. Segundo Olival,

Duas personagens se sobressaem, na elaboração da trama, na segunda vertente: são a dupla constituída pelo Anjo Novo e Anjo Velho. Admiravelmente esboçados, num lance precioso de criatividade, no contexto metafórico e simbólico do romance, sugerem as tendências conflitantes no coração do jovem: forças do Bem e forças do Mal. (OLIVAL, 2000, p. 58-9).

O personagem Offir, marido de Leona, Offir representa o poder financeiro, Offir/Ufir, o homem que possui dinheiro. É um morto vivo, pois, nunca emite nenhuma palavra. Está sempre contando dinheiro sentado de costas em um sofá vermelho, cuja cor do sofá, simboliza o sangue. Ele será atingido por uma bala na nuca.

Também a personagem Ziza, Mãe de Adão. Viúva, casa-se com Youssef. Esta procura administrar com sabedoria a relação tão insidiosa entre Adam e seu padastro Yussef. Possuía uma manifestação incestuosa pelo filho. Seu marido, Yussef, árabe, veio para o Brasil no porão de um navio. Conquistador cioso, dificilmente se convence de que está em um chão estrangeiro. Casa-se com Ziza, torna-se padastro de Adão e não possui um bom relacionamento com o menino.

Como representante dos excluídos, há a personagem *Felipa*, catadora de papéis, possuía as mãos calejadas e marcas de doenças em todo o corpo. Mãe de cinco filhos, sendo dois deles já mortos. Visionária, mendiga, vive em busca da luz azul, que a levará ao terceiro milênio. Percorre as avenidas de Goiânia, e atrás dela, uma multidão de indigentes, simbolizando os seguidores de Cristo. Ela encontra a luz azul que procura, mas que na verdade é a morte. Seu marido, João Bertolino, também representante dos excluídos e catadores de papéis, se assemelha aos

ratos, aos bichos, procurando pão para comer. Também Nec-Nec representante da voz dos excluídos, pois, ninguém ouve sua voz. Vive como um tatu, um bicho da mata. Sua mudez simboliza uma situação inferior aos animais. E as personagens Sr. Governador/Senador e Primeira Dama, representantes do poder, dos exploradores, dos políticos da época do acidente. Hipócritas, vivem de falsas promessas e mentiras para a população.

O romance em questão apresenta uma narrativa essencialmente trágica, como pode ser constatado em vários momentos no decorrer na história. Como por exemplo, no momento em que Adão matou Offir.

E, foi, então, que Adão puxou o gatilho, sem deixar de olhar para aquele homem que rolava para o chão, o corpo curvado para a frente, as pernas um tanto separadas, as notas indo também no caminho dos seus gemidos, algumas já manchadas de sangue. Ainda hesitante, Adão viu-se num grande escuro, as suas visitas se encurtavam e, antes de atirar o revólver longe, na distância do mato, pensava se aquele homem, antes de estatelar-se no chão, não se voltara para trás, à procura do caçador que acertara em cheio no alvo e fizera-lhe um buraco a nuca por onde esguichava todo o seu sangue. (JORGE, 2004, p. 242-3).

Um outro momento em que se percebe uma emoção trágica é a fuga de Adão e Leona, logo após ele cometer o assassinato. “Corriam, Adão e Leona, como se corressem do próprio pecado. [...] E precisavam correr mais ainda, sustentar outra história, mostrar-se calmos e inocentes” (JORGE, 2004, p. 243).

Percebe-se, também, na narrativa uma mudança brusca de sentimentos, há uma troca de acontecimentos narrados pelo autor, que habilmente passa do trágico assassinato e aflitiva fuga, para a emoção mágica do nascimento do filho de Yussef e Ziza.” [...] agora que o filho de Yussef chegara e que todos ouviam o seu choro, e que for recebido como um rei”. (JORGE, 2004, p. 244).

Constata-se que outro momento trágico é a morte da filha de João Bertolino e Felipa, ao ser contaminada pelo pó radioativo “- Por enquanto só a menina morreu, e já é o bastante para deixar a população alarmada. [...] Só a menina dentro daquele caixão pesado, não poderia mais sair.” (JORGE, 2004, p. 215).

Temos no terceiro núcleo a inserção de um fato histórico na narrativa, e existe uma seqüência de acontecimentos que seguem o fato histórico, fazendo assim uma denúncia social sobre um fato ocorrido que foi a contaminação radioativa

do céσιο 137. Nesta primeira sequência da narrativa, temos Felipa, João Bertolino e Nec-nec que saem com seu carrinho de mão em busca de sucatas para serem vendidas para poderem comprar alimentos para seus filhos.

João Bertolino puxava o carrinho de mão, pensando que talvez Nec-Nec devesse estar ali para ajudá-lo: - Por onde andaria Nec-Nec, oh, Felipa? – Por aí, João Bertolino, por aí, ela respondia, sem perder o ritmo dos pés. Restava-lhe o pensamento de que poderia vender aquelas sucatas e comprar pão e leite para as crianças. (JORGE, 2004, p. 55).

Com base em documentos jornalísticos, percebe-se que o escritor Miguel Jorge buscou em fatos verídicos bases para seu texto literário, como podemos confrontar, a seguir, o texto literário com fragmentos jornalísticos. Verifica-se que essa seqüência histórica e literária exige do leitor um conhecimento sobre a tragédia ocorrida em Goiânia na data de 13 de setembro de 1987, para que assim possa compreender melhor os diversos olhares sobre um mesmo fato histórico. Alguns elementos que fazem parte desta narrativa, contados por este narrador, que tudo acompanha, sempre atento, podem ser considerados verídicos, como por exemplo a questão do tempo: “- Sou João Bertolino, o catador de papéis. – Não, não é. Você é o homem da luz azul, do dia 13 de setembro de 1987” . (JORGE, 2004, p. 216).

De acordo com o jornal *O Popular* de 30 de setembro de 1987,

Wagner Mota Pereira e o amigo Roberto dos Santos Alves recolhiam **sucatas** na construção abandonada na área da antiga **Santa Casa** e acharam a peça que provavelmente era parte de equipamento utilizado na Clínica que ali funcionava. Wagner e Roberto tentaram desmontá-la, mas resolveram vendê-la a um ferro velho localizado na Rua 26-A, no **setor Aeroporto**, juntamente com uma peça que identificaram como sendo chumbo. **O dono do ferro velho** Devair Alves Ferreira, comprou as peças e se interessou principalmente pelo **material radioativo**, que para ele e a família era apenas uma peça curiosa, pois havia brilho durante a noite.

A curiosidade em torno da pedra brilhosa chegou até a um cunhado e um vizinho de Devair que retiraram de dentro da peça “um pó” responsável pelo brilho. Quase que imediatamente depois do contato com a peça radioativa, todas as pessoas sentiram enjões e ardor nas vias respiratórias. (*O Popular*, 30/09/1987).

O diálogo interdiscursivo entre literatura e história tem proporcionado as mais variadas discussões, desde tempos remotos de que se tem notícias. Como exemplo, os poemas homéricos, a *Eneida* de Virgílio, *Os Lusíadas* de Camões. Percebe-se nas narrativas antigas, como a epopéia clássica, uma demarcação entre história e mito, entre o real e o maravilhoso. “O herói partia sempre do universo do real – do histórico (guerra de Tróia, por exemplo) -, porém, condenado às

peripécias que ultrapassam os limites do humano, inscrevia-se no campo do maravilhoso, do mítico, do ficcional” (TROUCHE, 2006, p.34) . Nota-se que nessa época não havia uma separação entre o real e o maravilhoso. Na luta pela busca da verdade é que foram aparecendo as lacunas que promoveram a separação dos campos e sua redefinição como saberes autônomos, porém interligados.

[...] o rompimento deste estudo de verdade e sua substituição por uma relação de verossimilhança marcam a passagem do modelo narrativo medieval para o chamado romance moderno, transformando às convenções de leitura e delegando ao leitor a função de legitimar não mais a verdade e, sim, a coerência da narrativa . [...] (TROUCHE, 2006, p. 36).

Assim, conforme o pensamento de Trouche (2006, p. 444), pode-se entender que o termo *narrativas de extração histórica* refere-se ao “conjunto de narrativas que encetam o diálogo com a história, como forma de produção de saber e como intervenção transgressora”. Diferente de outros romances, esta trilogia de Miguel Jorge, *Pão cozido debaixo de brasa, Veias e vinhos e Nos ombros do cão*, não têm como objetivo a reconstrução de uma época passada por meio de exaustivas descrições de fatos, ambientes, usos e costumes.

Retomando ao que foi dito anteriormente sobre as seqüências narrativas, na segunda seqüência , Felipa acha que algo acontecerá para mudar a sua vida e a de todos os sofredores como ela. Tem visões inexplicáveis, como a de uma luz azul que traria paz e alegria. Seu olhar estava sempre no céu, em busca da luz azul. “Felipa sabia das coisas da terra e dos céus. Sentiu um calor repentino no corpo. Uma coisa boa, como se fossem mesmo encontrar a tal luz azul que Felipa tanto procurava.” (JORGE, 2004, p. 58).

Em uma terceira seqüência, temos Felipa e João Bertolino que prosseguem sua saga pelas ruas de Goiânia. João Bertolino, realista, vivia pensando no futuro, enquanto Felipa era mais transcendente. E, assim, encontram um aparelho abandonado em um hospital, a luz azul. Ao confrontarmos os textos jornalísticos da época com alguns elementos que integram a narrativa, estes podem ser considerados verídicos, como “as ruas de Goiânia”, “o aparelho abandonado no hospital”, o “cilindro de chumbo”, “a luz estranha”,

[...] Felipa reteve-o por um instante, o braço erguido, parecendo perceber que naquela caixa havia mais do que uma simples descoberta. João Bertolino não sabia dizer o que era aquilo. Um **aparelho da Santa Casa**

abandonado ali, sem quê nem porquê? Por escrúpulo e esperteza acendeu uma lanterna para examiná-lo melhor. E João Bertolino viu um **cilindro de chumbo** com formato de pilão. E levantou os olhos para ver lá dentro e viu uma espécie de moringa pequena, com um bico lateral. Mas a imagem de Felipa desapareceu rapidamente e rapidamente voltou coberta por uma **luz estranha**. (JORGE, 2004, p. 134).

Ao comparar a ficção e os fatos históricos, o leitor conhece a realidade porque o tempo narrado é anterior ao que ele vive hoje, principalmente porque está presente na memória coletiva. A intertextualidade histórica permite a qualquer um saber além do que está escrito, pois sabe que aconteceu em fatos semelhantes, como por exemplo, com relação ao lugar e ao aparelho encontrado.

Um objeto 'radiativo' (sic), encontrado num barracão semidestruído localizado na área da antiga **Santa Casa de Misericórdia de Goiânia**, na **Avenida Tocantins**, onde funcionava um serviço particular de quimioterapia e radioterapia, contaminaram gravemente quatro pessoas. (O POPULAR, 30/09/1987).

João Bertolino, Felipa e Nec-Nec encontram o aparelho e com uma marreta o abrem, o pó não é a esperança, é a contaminação.

[...] João Bertolino erguia a **marreta** e com ela dava duros golpes no aparelho encontrado abandonado nos escombros da **Santa Casa**, como se fosse um novo planeta, um meteoro, uma estrela cadente, um cofre de segredos. São frutos da colheita noturna. Da colheita divina. São os frutos dos sucateiros da noite que irão dar alimento na boca dos filhos. João Bertolino pousou a **marreta** no chão, esfregou os dedos, voltou a cabeça, os olhos espertos alcançando longe: tudo calmo. [...] Mas Felipa ouvia ainda um coro de vozes que vinha com a madrugada: cuidado, muito cuidado com esse fardo. (JORGE, 2004, p. 135).

Percebe-se que a ficção do escritor Miguel Jorge se propõe a fazer uma leitura da história redimensionando seus aspectos fundamentais. É o diálogo da ficção com a história que torna a sua literatura especial. O autor constrói uma maneira ímpar de ler a história, sem abrir mão dos instrumentos da ficção. Assim, o drama do césio, causado por uma conjunção de fatores que vão da negligência à impunidade, vitimando, sobretudo, os estratos mais humildes da sociedade (catadores de papel, policiais, bombeiros, garis etc.), que poderia ser sistematizado no rol de mais uma tragédia urbana, ganha nova dimensão na releitura deste autor .

O **material radioativo** foi roubado do **Instituto Goiano de Radiologia** pelos **catadores de papel** Wagner Mota Pereira e Roberto dos Santos Alves, que o **venderam como sucata** a Devair Alves Ferreira, **dono de um ferro velho na Rua 57, no Bairro Popular de Goiânia**. Como ignorava o

conteúdo da cápsula, Devair, utilizando uma **marreta**, arreventou a proteção da mesma e ficou encantado com a **cor púrpura do metal** e expôs ao ar livre os resíduos.(O POPULAR, 01/10/1987).

Levado para casa, esse material radioativo do Instituto Goiano de Radiologia que foi encontrado pelos catadores de papéis, a cápsula do Césio é tocada pela menina (anônima no romance). Esse pó que brilha no escuro hipnotiza a todos que ignoram o seu perigoso poder de fogo. A filha do casal ingere o pó. “Graciosas, aquelas mãozinhas **pegaram do pão para comer** exatamente por perceber nelas o brilho azul de uma flor que não existe”. (JORGE, 2004, p. 167). A menina é contaminada, fica doente e é levada para o hospital. “- Ela ingeriu fragmentos da luz azul junto com o pão que comeu. [...] acharam agora de botar a menina numa maca e carregar com ela para a ambulância.” (JORGE, 2004, p.195-6).

[...] O irmão de Devair, Ivo Ferreira leva uma pequena quantidade do material para casa e dá para sua **filha** Leide das Neves Ferreira de 6 anos, que acaba **ingerindo parte do pó com pão**. [...] no dia 23 de outubro, Leide das Neves não resiste e **acaba falecendo em decorrência da contaminação**. (DIÁRIO DA MANHÃ, 25/10/1987).

A luz azul, na narrativa de Miguel Jorge, também causa a morte da menina, a transposição para a outra margem do rio onde a pequena menina como um anjo obtém a sublimação do ser. “E era bom que os cães e a lua soubessem que lhe vieram dizer que a menina estava morta. Que já haviam providenciado para ela um caixão pesado de chumbo. Mas a menina estava morta, porque continuava sorrindo?” (JORGE, 2004, p. 204). Os pais da menina também têm a mesma sina. “Está tudo calmo, não está, Felipa? [...] Que a viagem dessa estrela seja longa! Felipa sorriu das palavras de Bertolino, como se tornado de febre. – É a terceira estrela, Felipa?” (JORGE, 2004, p. 229). E assim, a terceira estrela se aproximou. Nec-Nec tremia, João Bertolino permaneceu imóvel e os três foram levados pelas estrelas. O intertexto histórico, em sua extração, informa que, “Quatro pessoas expostas aos resíduos morreram, entre elas a menina Leide das Neves.” (O POPULAR, s/d).

Portanto, quanto à estrutura, Miguel Jorge inovou ao entrelaçar estas duas narrativas que são formadas por três núcleos. É uma obra que pode ser lida de diversas maneiras. Na sequência sugerida pelo autor ou cada história em separado, e isso leva o leitor a interagir com a narrativa, num jogo de idas e vindas. A obra

possui a fluência de diversas vozes narrativas. Estas vozes que povoam a história, partem de diversos lugares e em diversos momentos. A voz dos pobres, dos marginalizados; a voz de Ziza, (mãe protetora), da mulher guia (Felipa), da mulher sedutora (Leona) e junto a essas vozes está aquela do fato real sobre o acidente radioativo ocorrido em Goiânia.

Portanto, as obras *Veias e vinhos*, *Nos ombros do cão* e *Pão cozido debaixo de brasa* partem de um saber, de um fato histórico real, em que o escritor engajado com os direitos humanos, após uma pesquisa minuciosa sobre os fatos ocorridos, registra, de modo perspicaz, todo o clima em que se deram os fatos. Miguel Jorge é um escritor inconformado com as mazelas da sociedade. O que acontece à sua volta reflete em seu “sentimento de mundo”, pois, este é um escritor observador e também questionador ensimesmado.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Decidir fazer esta pesquisa não foi tarefa fácil, exigiu-se tempo, dedicação, força de vontade, pois, escrever significa superar as dificuldades de começar, de enfrentar o medo, pois é um árduo trabalho. Escrever uma pesquisa é escrever como forma de se pensar sobre algo, é fazer um convite a leitores que já fazem parte deste pequeno mundo acadêmico, sabendo que muitos serão os observadores e críticos em relação a essa escrita. Também os autores citados no decorrer desta pesquisa fizeram parte do texto, como interlocutores do texto que foi surgindo. E, assim, a escritura sempre abre portas a outras escrituras, uma abordagem leva a outra, por isso é difícil falar de conclusão num discurso inconcluso.

A presente dissertação teve como objeto de pesquisa a obra *Pão cozido debaixo de brasa* do escritor goiano Miguel Jorge. Para uma melhor discussão e entendimento sobre a tessitura da linguagem deste escritor, foi feita uma análise também das obras *Veias e vinhos* e *Nos ombros do cão*. Através de uma estratégia teórica e metodológica, este estudo teve como foco as relações entre a história e a ficção contemporânea que toma fatos históricos como tema e os transforma em tessituras literárias. Neste trabalho, pretendeu-se buscar os significados possíveis dos elementos presentes nas obras escolhidas, para entender o entrelaçamento entre literatura e história, os limites entre uma e outra e os pontos que estas obras possuem em comum enquanto construções discursivas, discutindo assim, os gêneros discursivos, a intertextualidade e a polifonia presentes nestas obras.

Para a realização deste estudo foi feito o levantamento de teorias pertinentes sobre gêneros discursivos, dialogismo e intertextualidade, iniciando por Bakhtin, que foi um teórico de grande relevância na análise do romance polifônico. Além das ideias de Bakhtin, tomado como fonte bibliográfica básica para as questões levantadas neste trabalho, foi discutida a teoria defendida por Linda Hutcheon, Hayden White e André Trouche. Estas teorias serviram para uma melhor compreensão entre os elementos ficcionais e os elementos históricos nas obras, ou seja, as relações que se estabelecem entre a literatura e a História.

As obras de ficção escolhidas para a discussão neste trabalho, deram-se pelo fato de serem todas narrativas de extração histórica. Em cada uma delas selecionadas, tem-se na narrativa um fato histórico que foi trabalhado por meio do encadeamento de ações que subvertem os fatos históricos.

Os interdiscursos existentes em *Pão cozido debaixo de brasa*, *Veias e vinhos* e *Nos ombros do cão* foram enfatizados, observando-se a criatividade do autor em como contar e narrativizar os fatos de extração histórica presentes nas obras. As narrativas classificadas como de extração histórica se apresentam como categorias suficientemente abrangentes para dar conta daquelas construções textuais que fogem às tipologias estabelecidas pelo cânone literário. A justificativa encontrada por Trouche (2006) corrobora com o estudo dessas três obras de ficção de Miguel Jorge nos seguintes aspectos: no da existência de um espaço intertextual histórico-literário e no da não linearidade narrativa na construção dos textos.

Miguel Jorge ao realizar a pesquisa histórica para a produção de sua arte literária atua como ficcionista, mas também como historiador, pois, entrelaça a história com a ficção. Como bem elucida Trouche “a narrativa histórica precisa antes de uma verdade histórica, de uma construção cultural e de um fato histórico”. (TROUCHE, 2006, p. 33-4). Sendo assim, a obra *Pão cozido debaixo de brasa* se enquadra dentro da proposta do professor André Trouche (2006) como narrativa de extração histórica. Miguel Jorge foi à procura da verdade, pesquisou documentos, e entrelaçou a pesquisa histórica com a literatura, ou seja, criou um texto de extração histórica, com a intenção de recontar a tragédia ocorrida com o césio 137 em Goiânia. O escritor desempenhou um papel de historiador–detetive, seguiu rastros, pesquisou, colecionou os jornais da época que continham informações sobre o acidente radioativo para produzir a sua obra *Pão cozido debaixo de brasa*, objeto de nossa pesquisa.

As análises realizadas nesta pesquisa foram resultados de leituras, observações e reflexões sobre o objeto escolhido. A partir dos estudos bibliográficos, consideramos que na 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, ser uma literatura dita como “engajada”, com a mensagem clara, mas o recurso do dialogismo, da polifonia e da intertextualidade com a

história, em uma forma de mostrar e esconder certos questionamentos e fatos pelo apagamento do sujeito da linguagem, por exemplo. Outro ponto observado na tessitura da linguagem foi o recurso dos gêneros discursivos. Para tal, a discussão sobre gêneros discursivos foi feita a partir da teoria de Bakhtin.

Este teórico separou os gêneros discursivos em primários e secundários. Os gêneros primários o teórico classificou as relações cotidianas, a linguagem familiar, a conversa face a face, etc. e os gêneros secundários são os mais complexos, como o discurso científico, teatro, romance, etc., referem-se a outras esferas de interação social mais bem elaboradas. Na ficção, os fatos saem do gênero primário para formar o gênero secundário artístico. E assim, foram tratados principalmente os gêneros secundários porque é neste gênero que a literatura se realiza. Neste processo é que caminha a escolha do vocabulário, a voz narrativa, a posição de onde o narrador falará, e assim, a partir desses critérios que o gênero se estabelece. Assim foi 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.

Entende-se por linguagem de uma obra literária o que nela significa, até o próprio silêncio, e, a linguagem da obra deste escritor goiano é dinâmica, moderna, possui uma técnica narrativa baseada na interseção de planos, vozes de personagens se entremeando, imagens misturando o real e o irreal, num processo criativo que provoca impacto. Em *Pão cozido debaixo de brasa* não existe linearidade. É preciso que o leitor costure as diversas partes nesta narrativa para que o texto seja visto como um todo. Nesse sentido, mais uma vez sua obra se coloca como contemporânea, pois exige a participação do leitor na construção da elocução do jogo ficcional. O texto passa a ser sentido mesmo é na leitura, na recepção. Assim, entre os diversos recursos presentes na narrativa, podemos citar o absurdo, o trágico, o cômico, a polifonia de vozes, a carnavalização da palavra, a intertextualidade, etc. Assim, a estrutura da obra adquire o caráter de um jogo proposto: o fato histórico que serviu de inspiração para que Miguel Jorge o transformasse em obra literária.

A obra de Miguel Jorge caracteriza-se como uma literatura de denúncia, marcada por uma busca incansável da verdade e de novas formas de expressão.

Como artista moderno, o escritor goiano em uma ânsia de renovação constante rompe com uma arte ordenadora e leva a investigar uma expressão que abale a leitura de lazer. O efeito artístico que ele cria é totalmente alcançado, e é o da desconstrução e do estranhamento que exige do leitor uma visão crítica da linguagem elaborada e da denúncia político-social. O leitor, ao mergulhar em seus textos, deve atentar para o processo construcional do enredo, a fim de apreender melhor a beleza que se desprende das obras.

O campo de pesquisa sobre a obra de Miguel Jorge é amplo, vasto em relação à segurança do seu trabalho e a sua angústia de cada vez buscar mais avanços, dar mais um passo à frente em seus textos, sobre o valor da palavra literária. Mesmo não se dizendo escritor engajado, mas político, Miguel Jorge é um homem de seu tempo, consciente de seu papel. E, como é sabido que todo ato de leitura pressupõe outras leituras, seus temas não se consomem e cada vez suscita o interesse de outros pesquisadores. *Pão cozido ebaixo de brasa*, é antes de tudo uma obra de arte literária, enquadrando-se estilisticamente como um Romance Pós-moderno de estrutura estética livre de preciosismos quanto aos temas, às abordagens dos espaços, às citações e insinuações cronológicas às diversidades psicológicas dos personagens e ao grande e surpreendente poder narrativo do autor.

Miguel Jorge tem um estilo livre, pessoal, único, sem apego às estruturas clássicas do romance. O qual demonstra muitas habilidades nas novas construções. O romance apresenta uma óbvia presença de conotação política, de conotação mística, de discussão religiosa, mas que no fundo, leva à tona, uma discussão sobre a essência da vida humana. A ambígua linha que separa o bem do mal, e que se confunde, e nos confunde, leva Adão pelos caminhos da paixão, e, pela conversa dos anjos, no final do último capítulo, levará também o filho de Yussef, e, todos nós humanos.

Miguel Jorge é um escritor consciente dos problemas do seu tempo, percebe-se de forma clara em suas obras referências às situações de violências vividas no dia a dia do país, nessa época. Em *Veias e vinhos e Nos ombros do cão*, nota-se que a opressão vem de fora, ou seja, interferências externas que enredam as personagens e transformam-se em prisioneiras, não apenas dos próprios conflitos, mas das prisões do cárcere. É possível perceber que o escritor à medida

que vai aperefeiçoando sua linguagem em sua narrativa, vai também se indignando com as situações vividas. *Pão cozido debaixo de brasa*, é um romance que está mais próximo da nossa realidade goiana, um acontecimento trágico que não está muito distante no tempo, embora tenha linguagem metafórica, é uma obra menos opressiva que trata dos temas com um pouco mais de objetividade.

Alguns pontos foram levantados neste estudo e algumas conclusões bastantes elucidativas puderam chegar, como, o motivo histórico representado pela auto-reflexividade, isto é, a representação dos fatos de forma e rediscuti-los; a narrativa fragmentada, parodiando a vida moderna, e a visão de uma sociedade confusa e por fim, 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. Nas obras de Miguel Jorge escolhidas para estudo, nota-se a presença do dialogismo numa característica intratextual e também a presença da intertextualidade com outras obras como por exemplo *Nos ombros do cão*, cujas personagens vítimas de opressão da ditadura militar, sofrem perseguições e cerceamento da liberdade de expressão, e, também as intertextualidades com textos bíblicos em *Pão cozido debaixo de brasa*.

Portanto, neste estudo muitos pontos foram discutidos e, pode-se dizer que além da valorização da linguagem, predomina a valorização do tempo-lugar de onde Miguel Jorge se posiciona, não o lugar geográfico, mas, o da identidade humana, da essência do ser. São características presentes em suas obras. É com uma linguagem camuflada, às vezes, que ele denuncia. Como afirma Bakhtin (1997), “o signo como arena de lutas de classes”, assim, um dos objetivos da literatura Miguel Jorge se realiza na intenção de dar voz a personagens que, pela sua condição, podem revelar a opressão em que a sociedade vive.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor. *Posição do narrador no romance contemporâneo*. 2. ed. São Paulo, Abril Cultural, 1983

ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. *A poética clássica*. Trad. Jaime Bruna. 7.ed. São Paulo: Cultrix: 1997

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoievski*. Rio de Janeiro, Forense-Universitária, 1981

_____. *Estética da criação verbal* Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003

_____. *Questões de literatura e de estética. (A teoria do romance)*. Tradução: Aurora Fornoni Bernadini et al. 4ª ed. São Paulo Ed. Unesp, 1992

_____. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo/Brasília, Hucitec/UNB, 1987

_____. *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. 8. ed. São Paulo: Hucitec, 1997

BARROS, Diana Luz pessoa de. “*Dialogismo, polifonia e enunciação*” In: _____. FIORIN, José Luiz (Orgs). *Dialogismo, polifonia, intertextualidade: Em torno de Bakhtin*. São Paulo: Edusp, 1994. (Coleções Ensaios de Cultura)

BASTOS, Alcmeno. *Introdução ao romance histórico*. Rio de Janeiro: EDUREJ,, 2007

BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Tradução Antonio Gonçalves. Lisboa; Edições 70, 1984.

BRAIT, Beth. *Ironia em perspectiva polifônica*. Campinas, São Paulo: Unicamp, 1996

_____. *Bakhtin: outros conceitos chaves*. São Paulo: Contexto, 2006

_____. *Anotações em sala de aula*. São Paulo: PUC, 2000

_____. *Bakhtin, Dialogismo e Polifonia*. São Paulo: Contexto, 2003.

BORGES, Heloisa Helena de Campos. *O romance-sinfonia de Miguel Jorge*. Opção Cultural. Goiânia, 09/05/1998

BRETON, André. *Manifestos do Surrealismo*. Trad. Aliança Francesa de São Paulo. São Paulo, Brasiliense, 1985

BURKE, Peter. *A Escrita da história: novas perspectivas*. Tradução de Magda Lopes. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1992

CAMUS, Albert. *O mito de Sísifo*. Trad. Urbano \Tavares \Rodrigues e Ana de Freitas. Lisboa. Livros do Brasil. /s.d./

CARDOSO JR., H.R. *Narrativas e totalidades como problemas na historiografia – um estudo e dois casos*. In: Malerba, J. (Org.) *A Velha História: teoria, método e historiografia*. Campinas: Papirus, 1996.

CARVALHO, Maria Luiza Ferreira Laboissière de. *Tradição e modernidade na prosa de Miguel Jorge*. Goiânia: Ed.UFG, 2000.

CHARAUDEAU, Patrick. *LINGUAGEM E DISCURSO: Modos de Organização*. São Paulo: Contexto, 2008

DENÓFRIO, Darcy França. *Lavra dos goiases*: Gilberto & Miguel. Goiânia: Fundação Cultural Pedro Ludovico, 1997.

DIÁRIO DA MANHÃ. *Áreas contaminadas estão sob controle*. Goiânia: 07/10/1987.

FARACO, Carlos Alberto. *LINGUAGEM E DIÁLOGO: As ideias linguísticas do Círculo de BAKHTIN*. São Paulo: Parábola Editorial, 2009.

FARIA, Álvaro Alves de. *A beleza do grotesco*. In: Revista da Academia Goiana de Letras. Dez. 2003 nº 26.

FERNANDES, Eliane M. da Fonseca. *O testemunho em turbilhão*. Caderno de Letras, (Série Literatura Goiana,6). Goiânia: ICL, UFG, 1988.

_____. *O processo de (des)construção na obra de Miguel Jorge*. (Dissertação de Mestrado). Goiás: UFG, 1988.

_____. *Vestiletras*. O Popular: 01/11/2004.

FIORIN, José Luis. *Polifonia Textual e Discursiva*. In: BARROS, D.L.P.: FIORIN, J.L. (Orgs). *Dialogismo, Polifonia, Intertextualidade*. 2.ed. São Paulo: Edusp, 2003.

FIQUEIREDO, V.F. *Da alegria e da angústia de diluir fronteiras: O romance histórico, hoje, na América Latina*. In: Revista Brasil de Literatura. Rio de Janeiro, 2003. Disponível em: www.rbleitora.com.br/artigos. Acesso em: 10 de outubro de 2009

FOULCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. São Paulo: Loyola, 1992.

FREITAS, M.T. *Literatura e História. O romance revolucionário de André Malraux*. São Paulo: Atual, 1986.

GENETTE, Gerard. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Trad. Luciene Guimarães; Maria Antônia Ramos Coutinho. Belo Horizonte: Faculdade de Letras, 2006.

GODOY, Heleno. *Nos ombros do cão*. In: Miguel Jorge. São Paulo, SP: Edições Siliciano, 1991 (Texto de orelha).

GUELFY, M.L.F.A. *A obra tem, para você, uma dimensão metafísica?* In: Narciso na sala de espelhos: Roberto Drummond e as perspectivas pós-modernas de ficção. Rio de Janeiro: PUC, 1994. Tese (Doutorado em Letras).

HARVEY, D. *Condição Pós-Moderna*. 12ª Ed. São Paulo: Edições Loyola, 2003.

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

JENNY, Laurent, et al. *A estratégia da forma, In: Poétique: Intertextualidades*. Revista de teoria e análise literárias. Coimbra: Almedina, 1979.

JORGE, Miguel. *Veias e vinhos*. São Paulo: Ática, 1985.

JORGE, Miguel. *Entrevista ao autor*. Goiânia-Go, 08/01/2010.

_____. *Avarmas*. (contos). São Paulo: Ática, 1980.

_____. *Urubanda* (contos). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

_____. *Nos ombros do cão*. São Paulo: Siciliano, 2006

_____. *O visitante/Os evangélicos*. São Paulo: Ática, 1973.

_____. *Pão cozido debaixo de brasa*. Porto Alegre: Mercado Aberto. 2. Ed. 2004.

KRISTEVA, Júlia, *Introdução À semanálise*. São Paulo, Perspectiva, 1974.

LOPES, E. *Discurso Literário e Dialogismo em Bakhtin*. In: BARROS, D.L.P.de.; FIORIN, J.L. (Orgs). *Dialogismo, Polifonia, Intertextualidade*. 2.ed. São Paulo: Edusp, 2003.

LUCAS. *Bíblia Sagrada: Novo Testamento*. Petrópolis: Vozes, 1982.

LUCKÁCS, George. *A Teoria do Romance*. Um ensaio histórico-filosófico-tradução, posfácio e notas de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades, 1971

NOGUEIRA, Soraya Calheiros. *O grotesco em Miguel Jorge e Julio Cortazar*. Goiânia: Cãnone Editorial, 2002.

OLIVAL, Moema de Castro e Silva. *O espaço da crítica: panorama atual*. Goiânia: Ed. da UFG, 1998.

_____. *GEN: Um sopro de renovação em Goiás*. Goiânia: Kelps, 2000

O POPULAR. *Material radioativo faz 4 vítimas e interdita área*. Goiana. 30/09/1987

_____. *Vítimas em estado grave*. Goiânia: 11/10/1987

_____. *Crime monstruoso: Seis mortos, um casal e quatro criancinhas*. Goiânia: 07/12/1957

_____. *Entrevista – Miguel Jorge*. Goiânia: 28/02/1997

PAGANINI, Vera Lúcia Alves Mendes. *Literatura e Historia. Gênero discursivo e intertextualidade. Miguel Jorge*. Dissertação de Mestrado. Goiânia: UFG, 2008

READ, Herbert. *Arte e alienação*. Rio de Janeiro, Zahar, 1969.

ROCHA, R.C. *Metaficção Historiográfica e da Utopia*. In: _____. *Da utopia ao ceticismo: a Sátira na literatura brasileira contemporânea*. Araraquara: UNESP, 2006. Tese (Doutorado em Letras).

SALLES, Antônio Pinheiro. (Org.) *A Ditadura Militar em Goiás: Depoimentos para a história*. Goiânia: Poligráfica Off-Set e Digital. 2008. Disponível em: www.assembleia.go.gov.br Acesso em: 10/08/2010

SANTOS, Wendel. *Os três reais da ficção*. Petrópolis, Vozes, 1978.

TELES, Gilberto Mendonça. *O conto brasileiro em Goiás*. Goiânia, Dep. Estadual de Cultura, 1969.

_____. *A retórica do silêncio: teoria e prática do texto literário*. São Paulo: ed. Cultrix, 1979.

TROUCHE, André Luiz Gonçalves. *América, história e ficção*. Niterói, RJ. EDUFF, 2006.

WHITE, Hayden. *O fardo da história*. In: _____. *Trópicos do discurso: ensaios sobre a crítica da cultura*. Tradução de Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: Edusp, 1995.

_____. *Trópicos do discurso*. São Paulo :Edusp, 1994.

ANEXO A

ENTREVISTA COM O ESCRITOR GOIANO MIGUEL JORGE

1- Como e quando começou a escrever? Como descobriu o interesse pela literatura ?

Foi a partir da participação no grupo GEN (Grupo de Escritores Novos). A partir dessa convivência diária veio-me a descoberta do valor da escrita, do poder da palavra, da beleza da poesia, do prazer de se criar um texto. Comecei procurar as livrarias, ler até altas madrugadas, porque queria ir até aonde meus colegas estavam. Não queria ficar para trás. No início não tinha coragem de mostrar meus textos..

2- Sobre os seus primeiros textos, quais foram os primeiros gêneros literários a escrever?

Meu primeiro texto foi um poema. Depois, passei direto para o conto. Em seguida produzi uma narrativa curta. E para entender melhor de literatura fiz o curso de Letras Vernáculas.

3- Qual foi seu primeiro livro publicado e como conseguiu lançar o seu primeiro livro?

Meu primeiro livro publicado foi Antes do túnel em 1967. Um livro de contos, este foi o marco inicial de minha carreira como escritor. Foi uma pequena edição de mil exemplares, editada pela Editora da Universidade Federal de Goiás. Eu ainda não era conhecido como escritor, claro que tive que pagar a edição.

4- Você considera-se um escritor engajado?

Não me considero um escritor engajado. A minha missão como escritor se destina a um ser político que mostra as mazelas do ser humano, a escravidão, a exploração, pois, minha literatura está voltada para o ser humano, o interior do ser é o que me interessa, o sentimento humano. E depois, todo bom escritor é um bom observador. Ele vê mais, vai aonde as outras pessoas não conseguem ir.

5- Qual a sua relação com a escrita e qual o seu estilo?

A minha relação com a palavra e com a escrita é de muita paixão. Quanto ao meu estilo, não gosto de mostrar um enredo certinho. O leitor terá que acrescentar alguma coisa, pois a narrativa não se encerra com simples ponto final. Acredito que uma boa narrativa está em prender a atenção do leitor, em envolvê-lo numa participação de “re-criador”, estabelecendo as aplicações do que ainda não foi dito.

6- Sobre o Livro *Pão cozido debaixo de brasa*, como surgiu a idéia deste título?

Escolhi este título *Pão cozido debaixo de brasa*, porque *Pão cozido* simboliza o Jovem que está desabrochando sua sexualidade e a brasa, neste caso, é o desejo pelo sexo.

7- Sobre o enredo desta obra, qual a relação destas duas histórias?

Olha, já houve críticos que disseram que estas duas histórias neste livro, são histórias separadas, que não se entrelaçam. Não concordo. Elas entrelaçam porque representam a classe social baixa e a alta que convivem em um mesmo espaço urbano. A história de Leona representa a classe social alta e a história de Felipa representa a classe baixa, dos marginalizados.

8- Sobre seus livros, qual deles você considera de temática mais nacionalista e por quê?

Não considero apenas um livro nacionalista, porém considero três deles, que são uma trilogia com temática histórica goiana, que são: Veias e vinhos, Nos ombros do cão e Pão cozido debaixo de brasa. Em Veias e vinhos, que foi o primeiro deles a ser publicado, apesar de já ter decorridos alguns anos de sua primeira publicação, ainda se encontra coerente com a nossa realidade. Foi inspirado na história da família que foi assassinada no Bairro Popular de Goiânia, restando do massacre apenas uma menina que à época tinha apenas três anos de idade. A menina chamada Ana é a narradora principal da história.

Em Pão cozido debaixo de brasa, há uma participação de um personagem chamado Adão, de apenas dezessete anos de idade. O garoto inicia sua vida sexual com sua professora Leona. Esta tinha trinta anos de idade e era casada com um homem que só pensava em dinheiro. A professora seduz o adolescente Adão e obriga o menino a matar-lhe o marido. E numa outra vertente, temos uma tríade, formada por Felipa, João Bertolino e Nec-Nec, catadores de papéis que acabam encontrando o Césio 137, abandonado no terreno baldio da Santa Casa de Misericórdia. Felipa e Joã Bertolino pensam ter encontrado algo que os levaria para um outro mundo.

No livro Nos ombros do cão, há uma relação com a violência militar na década de 70. O romance foi concebido a partir de Masael, que era um líder estudantil do Lyceu de Goiânia, o qual possuía apenas 15 anos de idade, este foi perseguido e morto nos porões da ditadura militar e até hoje desaparecido. Neste romance há uma relação de liberdade, representado pelo menino, e da opressão, caracterizada por um político da direita que contesta as idéias de liberdade.. Portanto penso que esta trilogia está inserida dentro da vida e da história de nossa gente sofrida. E isso faz parte não só da vida brasileira, mas, também da visão crítica e histórica de muitos escritores.

Entrevista concedida em sua residência no dia 08/01/2010.

