

Maria Luíza Ferreira Laboissière de Carvalho

**Tradição e Modernidade na
Prosa de Miguel Jorge**



MARIA LUÍZA FERREIRA LABOISSIÈRE DE CARVALHO

TRADIÇÃO E MODERNIDADE NA PROSA DE MIGUEL JORGE

Bo. 1º de Set. Anna

Faculdade
de Letras

Romildo Sant' Anna

Sualet Flory

Tese apresentada ao Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", Campus de São José do Rio Preto, para a obtenção do título de Doutor em Letras (Área de Concentração: Teoria da Literatura).

Orientador: Prof. Dr. Romildo Sant' Anna



850/99

— São José do Rio Preto —

1998

A todos os meus professores, do Grupo Escolar Vera Cruz; do Ginásio Frei Leopoldo; Mariana, Minas Gerais; do Colégio de Aplicação da Faculdade de Educação da Universidade Federal de Goiás; da Faculdade de Letras e dos Cursos de Pós-graduação da Universidade Federal de Goiás e do Campus de São José do Rio Preto, UNESP.

Ao escritor Miguel Jorge, membro da Academia Goiana de Letras, pela produção literária trabalhada nesta pesquisa.

Aos meus pais, Lázaro José Ferreira e Maria Lorde Ferreira; aos meus irmãos, pelas valiosas sugestões.

Aos meus filhos, Michele, Marc e Felipe, pela paciência e carinho com que sempre me ajudam.

À querida neta, Giovanna, presença gratificante neste tempo de pesquisa.

Este trabalho foi realizado com auxílio-bolsa da CAPES-PICD

— Universidade Federal de Goiás, Goiânia —



AGRADECIMENTOS

A Universidade Federal de Goiás e aos colegas da Faculdade de Letras, que permitiram sua permanência na instituição, em especial ao Prof. João Fernandes.

A todos os meus professores, do Grupo Escolar Vera Cruz, do Ginásio Frei Leopoldo, Matutina, Minas Gerais; do Colégio de Aplicação da Faculdade de Educação da Universidade Federal de Goiás; da Faculdade de Letras e dos Cursos de Pós-graduação da Universidade Federal de Goiás e do Campus de São José do Rio Preto, UNESP.

Aos Profs. Drs. Ricardo Pópulo Chocay e José Guimarães Melo, pela
Ao escritor Miguel Jorge, membro da Academia Goiana de Letras, pela produção literária trabalhada nesta pesquisa.

Aos meus pais, Lázaro José Ferreira e Maria Londe Ferreira; aos meus irmãos, pelas valiosas presenças.

Ao Prof. Dr. José Fernandes, pela gentileza com que me abriu suas valiosas
Aos meus filhos, Michele, René e Philipe, pela paciência e carinho com que sempre me apoiaram.

À querida neta, Giovanna, presença gratificante neste tempo de pesquisa.

Ao Dr. Romulo Sant'Anna, que me orientou com firmeza neste trajeto difícil.

À Prof. doutora Maria de Castro e Sônia Olival - a elegância para sempre -
pela sempre feita, realizada e concluída em um dia.

AGRADECIMENTOS

À Universidade Federal de Goiás e aos colegas da Faculdade de Letras, que permitiram meu afastamento da instituição, em especial ao Prof. João Ernandes.

Aos funcionários da Biblioteca da UNESP, Campus de São José do Rio Preto, em especial a Maria do Carmo Junqueira, com quem sempre pude contar.

A Ofir Bergemann de Aguiar, amiga e colega da Faculdade de Letras, por ter me mostrado as portas do Doutorado em São José do Rio Preto e, também, pelo carinho e atenção dados em horas bem difíceis; à sua mãe, D. Marita, pelas palavras de apoio e incentivo.

Aos Profs. Drs. Rogério Elpídio Chociay e José Guimarães Mello, pelas valiosas contribuições por ocasião do Exame de Qualificação.

Ao ex-aluno, Júnior, hoje meu professor de Informática, pela atenção com que recebeu meus chamados de socorro; à sua esposa, Janaína, pelas muitas vezes que me tirou de apuros.

Aos amigos, que se fizeram especiais, pela compreensão e solidariedade.

Ao Prof. Dr. José Fernandes, pela gentileza com que me abriu sua valiosa biblioteca.

A Nadilza Martins de Barros Moreira, pela amizade compartilhada nesta travessia.

Ao Prof. Heleno Godoy, que gentilmente me emprestou os textos teóricos sobre o pós-modernismo, utilizados neste trabalho.

Ao Dr. Romildo Sant'Anna, que me orientou com firmeza neste trajeto difícil.

À Prof. Doutora Moema de Castro e Silva Olival - a orientadora para sempre - por sempre ter acreditado e confiado em mim.



SUMÁRIO

Resumo	2
1 INTRODUÇÃO	3
2 TRADIÇÃO E FUTURAS ESTÉTICAS	18
2.1 O legítimo e o venenoso	29
2.2 Vanguarda e modernismo	47
3 PÓS-MODERNISMO: (DES)CONTINUIDADES ESTÉTICAS	65
3.1 Intertextualidade: no centro da história e da função da ficção	78
3.1.1 A paródia crítica na narrativa de Miguel Jurek	91
3.2 A reconstrução historiográfica de Miguel Jurek	98
4 ESTÉTICA DO PROCESSO: CONTEXTO PÓS-MODERNO E VANGUARDA	129
4.1 Instrumentalismo	132
4.1.1 <i>Muse en abyme</i> : a história dentro da história	135
4.1.2 A poética da incerteza	139
5 POÉTICA DO ABSURDO NA FICÇÃO	147
5.1 Vaso especular	177
5.2 Metalinguagem: polifonia em Zogria	211

Os textos não geram nada — a não ser que sejam apreendidos e interpretados. Por exemplo, sem a existência implícita de um leitor, os textos escritos não passam da acumulação de marcas pretas em páginas brancas. A arte moderna, em especial a metaficção, tem estado muito consciente deste fato da atualização estética.

Linda Hutcheon (1989, p. 35)

SUMÁRIO

Resumo	8
1 INTRODUÇÃO	9
2 TRADIÇÃO E RUPTURAS ESTÉTICAS	18
2.1 O ingênuo e o sentimental.....	29
2.2 Vanguarda e modernismo	47
3 PÓS-MODERNISMO: (DES)CONTINUIDADES ESTÉTICAS	65
3.1 Intertextualidade: no rastro da história e nos ombros da ficção	78
3.1.1 A paródia crítica na narrativa de Miguel Jorge	91
3.2 A metaficção historiográfica de Miguel Jorge	98
4 ESTÉTICA DO “PROCESSO”: CONCEITO PÓS-MODERNO DE MIMESE	129
4.1 Estranhamento	132
4.1.1 <i>Mise en abyme</i> : a história dentro da história	135
4.1.2 A poética da incerteza no discurso fantástico	139
5 POÉTICA DO ABSURDO NA NARRATIVA DE MIGUEL JORGE:	
O INTRATEXTO	154
5.1 Visão especular	177
5.2 Metalinguagem e polifonia em <i>Zagaia</i> : o conto no conto	211



6 CONSIDERAÇÕES FINAIS 225

7 BIBLIOGRAFIA 234

7.1 Obras de Miguel Jorge 234

7.2 Bibliografia crítico-seletiva sobre Miguel Jorge 235

7.3 Bibliografia crítico-teórica geral 239

7.4 Anexos250

Abstract 260

RESUMO

A análise da obra de Miguel Jorge, em sua dimensão crítica, revela a importância da sua contribuição para a compreensão da cultura brasileira. O autor aborda temas como a identidade cultural, a linguagem e a literatura, destacando a influência de autores como Guimarães Rosa e Jorge de Lima. A obra é considerada um marco na crítica literária brasileira, oferecendo uma visão profunda sobre a produção cultural do Brasil.

Palavras-chave: Literatura Brasileira; Miguel Jorge; crítica literária; identidade cultural; linguagem.

CARVALHO, M. L. F. L. *Tradição e modernidade na prosa de Miguel Jorge*. São José do Rio Preto, 1998. 260p. Tese (Doutorado em Letras) — Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista.

RESUMO

A análise da obra de Miguel Jorge, em sua variedade genérica de contos, romances, peças teatrais, conduz a uma busca de teorias e métodos de abordagem ligados aos conceitos de gênio ingênuo e sentimental e aos temas da pós-modernidade. Tais conceitos envolvem diretamente a reflexividade do criador textual, que expressa a descontinuidade, o paradoxo, a metaficção historiográfica, a intertextualidade, a paródia e a valorização dos aspectos da tradição e da modernidade. Estudar a narrativa de Miguel Jorge e dela extrair conceitos literários que revelam o processo criativo do escritor é o objetivo principal deste trabalho.

Palavras-chave: Literatura brasileira contemporânea; Miguel Jorge; pós-modernismo; metaficção historiográfica; intertextualidade.

1- INTRODUÇÃO

A obra de Miguel Jorge, em sua variedade de gêneros — romance, conto, peças teatrais — constitui objeto de análise desta pesquisa. Pretende-se com ela extrair elementos de ordem literária que apontem para ocorrências dominantes com vistas a formular princípios de uma poética do escritor, bem como a sua forma de concepção do real que, basicamente, se manifesta em duas pulsões: a de uma tradição, e a de uma ruptura; ou melhor dizendo, a de uma mimese do “produto” e a de uma mimese do “processo”.

O conceito de “poética”, tomado aqui como empréstimo do alemão, *Dichtung* (Schiller, 1991, p.12), tem uma abrangência maior, não se restringindo à obra acabada, mas ao “ato de realização do escritor e do fazer poético em geral, quer se exprima em versos, quer em prosa”. A poética da narrativa do escritor goiano está ligada ao processo, ao programa de arte implícito em sua retórica ou em seu próprio exercício de atividade artística.

O objetivo da pesquisa é analisar o processo artístico de Miguel Jorge, dentro de um programa de arte estabelecido por uma poética eleita pelo escritor. Sabe-se que tal processo está, de certa forma, inserido em linhas filosóficas de uma estética do processo e de uma auto-reflexividade, e que, por essa razão, pretende investigar o próprio ato de significação e de produção textual. Essa é uma postura pós-moderna de criação literária e de abordagem do ficcional: postura de auto-reflexividade, que tem a função específica de

“problematizar” fronteiras erguidas entre a obra e seu contexto, social, ideológico, histórico. A ênfase numa postura pós-moderna é colocada para se contrapor à auto-reflexividade modernista, ligada mais à pureza da arte e à sua freqüente descontextualização. Vários autores que refletiram sobre o assunto pensam que sem o envolvimento do contexto não há a obra pós-moderna.

O estudo das duas pulsões criativas, presentes na obra de Miguel Jorge, pulsões estabelecidas pelo gênio criador, ora ingênuo, ora sentimental, encontra suas raízes na análise feita no segundo capítulo. As expressões, “ingênuo” e “sentimental”, foram extraídas dos estudos de Schiller (1991). À reflexividade, atribuída por Schiller, ao gênio sentimental, moderno, é que se unem as perspectivas pós-modernas de criatividade e de receptividade textuais (Hutcheon, 1991), tais como a metaficção historiográfica, a (intra)intertextualidade, a paródia. As reflexões empreendidas em torno das estéticas de linhagens eruditas e modernas servem como estabelecimento da perspectiva que se pretende adotar no decorrer desta pesquisa: as estéticas mencionadas não pretendem se cristalizar em suas divergências; pretendem, antes, se transformar, movidas pelas suas convergências. A revisitação estética é ponto marcante na prosa de nosso escritor; sinal de atualização, de reflexividade, de recriação e de criação de gêneros: propositura poética.

O terceiro capítulo, considerado ponto nevrálgico desta pesquisa, aborda as manifestações da reflexividade pós-moderna de Miguel Jorge no ato de sua criatividade literária. Em decorrência disso, coloca a imaginação como mola desencadeadora do distanciamento das concep-

ções moderna/pós-moderna. As metáforas, criadas por Abrams (1971, p.30-5), embasam teoricamente essa unidade, como forma que são de instrumentos que Miguel Jorge utiliza para o processo de desvelamento e de transfiguração do real: a arte pós-moderna é vista como um labirinto de espelhos, uma (des)continuidade estética, responsável por provocar o descentramento do sujeito, novas concepções de linguagem e um inquietante senso de pluralismo. Uma nova forma de raciocínio acompanha a trajetória do sujeito: de um consenso, próprio da estética moderna, passa a um dissenso, marco de reflexão pós-moderna. Como forma também de descentramento, incluem-se nesse capítulo, reflexos sobre os conceitos de intertexto, de paródia, de metaficção historiográfica, bem como suas ressonâncias literárias nas narrativas do escritor, especificamente nos romances *Veias e vinhos* (1981), *Nos ombros do cão* (1991) e nos contos “Décima quarta estação”, “Putein”, “Avarmas” e “Numa gota d’água” do livro *Avarmas* (1978).

A intertextualidade, tal como assegura Kristeva (1974, p.62), redimensiona e define o estatuto da palavra literária como “um cruzamento de superfícies textuais”. Nesse imbricamento textual, destacam-se três elementos que dialogam na dimensão espacial do funcionamento poético da linguagem: o sujeito da escritura, o destinatário e os textos anteriores. Tais elementos delimitam o estatuto da palavra, conferindo-lhe uma horizontalidade e uma verticalidade; um diálogo e uma ambivalência. Em Miguel Jorge, a ambivalência da palavra, verificada principalmente nos romances *Veias e vinhos* e *Nos ombros do cão*, implica quase sempre uma perspectiva histórica. A paródia, valendo-se do intertexto como que de

uma revisitação textual, opera no sentido duplo de recriação e de criação. Nesse jogo dúplice de re (criar), inexistente a intenção de unicidade significativa. O que prevalece na paródia, assegura Hutcheon (1989, p.48), é o processo da repetição, numa elaboração diferenciada. Hutcheon ressalta três aspectos considerados típicos de uma paródia: a transcontextualização, a inversão irônica e a repetição com diferença, os quais são analisados nos contos "Putein" e "Décima quarta estação".

Surgindo como uma estética do processo, de uma atividade dinâmica de percepção, o texto paródico recorda as atitudes clássicas do texto parodiado e possibilita a percepção do entrelaçamento das estéticas e do jogo que se estabelece no campo de atualização e renovação dos gêneros. A paródia, criada por Miguel, mobiliza também o conceito de estética moderna e, numa transgressão autorizada, de recriação e de criação, de auto-reflexividade, promove a reciclagem dos textos, livres agora do anistoricismo e da idéia de fechamento da estética moderna.

O termo metaficção não é o equivalente de pós-modernismo. Qualquer obra que expõe o processo de sua própria construção é considerada metaficcional. Contudo, acrescentando ao termo metaficção, o aspecto historiográfico, segundo estudos de Linda Hutcheon (1991, p.141-62), nota-se um ingresso nos estudos do pós-moderno, pela significativa importância que a referida estética atribui aos aspectos do passado e da história. Miguel Jorge escreve textos que são, na verdade, hipertextos, porque interagem não apenas com outros textos literários, mas também com formas não-literárias de discurso, muitas vezes com o intuito de desmascarar ideologias e sistemas de dominação, presentes nos discursos da sociedade, em

suas variadas linhagens: política, religiosa, popular. Os romances, *Veias e vinhos* e *Nos ombros do cão*, exemplificam a perspectiva histórica que o escritor adota em sua elaboração ficcional.

Ressalta-se a importância de registrar o estatuto da ficção nesse imbricamento histórico. É de grande valia, nesta reflexão, voltar à *Poética* de Aristóteles (1984, p.249), e lembrar a abrangência maior que a ficção tem sobre a história; por ter, a primeira, um caráter filosófico, universal; a segunda, um caráter particular. Dessa forma, assegura-se a grandiosidade do discurso ficcional para que ele não corra o risco de se deixar anular pelo histórico. Resgata-se, também, na metaficção historiográfica, o aspecto histórico e documental que, no entrelaçamento com o ficcional, confere à metaficção historiográfica a ambigüidade discursiva necessária à sua existência.

O conceito pós-moderno de mimese, apresentado no quarto capítulo, advém de uma estética do processo sem, contudo, negligenciar a importância e a presença da erudição. O conceito moderno de mimese é resultado da fusão entre os pólos de identidade (normatividade) e de diferenciação (desvio). E é com um pé na tradição e outro na ruptura que Miguel procede a tessitura de transfiguração do real. A instabilidade que se verifica no processo narracional do escritor, origina-se do caráter “descontínuo” (Giddens, 1991, p.11-60) de que se reveste a modernidade e do qual a pós-modernidade se apropria posteriormente. É com essa estrutura que o escritor escreveu a sua obra, sendo oportuno ressaltar aqui, a peça teatral *Kybui* (1995), os contos “Décima quarta estação”, “Putein”, e seu mais recente romance, *Pão cozido debaixo de brasa*, publicado em

outubro de 1997, quando na comemoração dos seus trinta anos de produção literária. Esse livro concede ao escritor, em dezembro de 1997, pela Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, o Prêmio Nacional Machado de Assis. Abrindo, ao final deste estudo, um anexo, um espaço para Miguel Jorge falar por ele mesmo, abre-se também o espaço para que se coloque a situação social da qual toda a sua literatura emerge e da qual o escritor se elege “porta-voz” e “meio”.

Parte dos recursos utilizados pelo escritor para o desvelamento do real são conhecidos como estranhamento (em suas variadas manifestações), *mise en abyme* e discurso das poéticas do fantástico e do absurdo. Tais recursos são vistos em suportações teóricas e em aplicabilidades literárias. O *corpus* eleito — a obra de Miguel Jorge — é que nos encaminha à teoria literária. Quando a narrativa se propõe a “contar feito mostrar”, como o conto “Zagaia”, do livro *A descida da rampa*, analisado no quinto capítulo, Miguel dá um salto em sua forma de narrar e transita nas duas áreas, tradicional e moderna, num jogo de metalinguagem, polifonia e de presença explícita e implícita da instância narrativa. Da obra de Miguel elegemos como *corpus*: *O visitante e os angélicos* (1974, teatro), *Caixote* (1975, romance), *Avarmas* (1978, contos), *Veias e vinhos* (1981, romance), *Urubanda* (1985, contos), *Nos ombros do cão* (1991, romance), *A descida da rampa* (1993, contos), *Kybui* (1995, teatro), *Amor: poldro que se doma: fogo de outra chama* e *Décima quarta estação* (1997, teatro).

Cabe informar que as citações do referido *corpus* aparecem nesta pesquisa seguindo a ordem: obra, página, quando se referir a romances e peças teatrais; para os contos, a sequência é: título do conto, data,

página. Outras citações, de caráter teórico-literário, seguem as normas para publicações da UNESP e surgem numa seqüência de autor, data, página. As citações, extraídas de textos em língua estrangeira, foram traduzidas para o português pela autora deste trabalho. É importante destacar, também, as presenças significativas das epígrafes utilizadas neste estudo. Tomadas sempre como “reflexo” e como “resgate” do texto, possuem, por esse motivo, função de “microcosmos”, de *mise en abyme*.

A idéia de estranhamento, como “desautomatização”, tem a função de redespertar a percepção do leitor e de fazê-lo participar cada vez mais da tarefa de escritura do texto. A idéia de reduplicação, de fragmento especular como reflexo, deixa-se representar pela técnica de *mise en abyme* que, freqüente na obra de Miguel, colabora para que se delineie a retórica do inusitado, do fragmentário e da visão labiríntica, estabelecendo, assim, alguns procedimentos da poética narrativa de Miguel Jorge.

O quinto capítulo reserva-se à análise do absurdo nas narrativas de Miguel. Aparição recorrente, o sentimento do absurdo figura-se como um intratexto na escritura de Miguel Jorge. Como fragmento intratextual, entende-se aquele que é de autoria do próprio escritor e que se repete cada vez mais significativamente em sua obra. A repetição, quando carregada de sentido, nunca é gratuita porque comunga com o próprio desejo do escritor: o de esgotar todas as possibilidades de escrita; assim como o homem do absurdo deseja esgotar todas as suas possibilidades de vida. Dessa forma, o escritor, sob um viés pós-moderno, estrutura seus personagens como heróis do relativo, heróis cíclicos, para que assim delineados, possam representar nas narrativas, a busca incessante do ser hu-

mano, o eterno retorno, o recomeçar tudo, percorrendo temas e posturas sisifeanas.

Bem aos moldes da filosofia de Camus e de sua análise do sentimento do absurdo, Miguel estrutura suas narrativas sobre um pilar que retrata o divórcio entre o homem e a sua vida. O absurdo em Miguel Jorge culmina no processo de conscientização da ausência de sentido do mundo. A visão especular é vista nesse capítulo como veículo propagador do sentimento do absurdo e da elaboração de uma consciência emergente. Com essa perspectiva são analisados alguns contos e os romances *Caixote* e *Veias e vinhos*. O conto, “Dálton, o bom burguês”, do livro *Urubanda*, desencadeia a formação da consciência do protagonista mediante um reflexo especular e, por esse motivo, também é visto, nessa unidade, estabelecendo uma relação de identidade com a peça *Calígula*, de Camus. O espelho como memória, as relações limítrofes entre os discursos fantástico e estranho são elementos que estruturam a narrativa *Caixote*. O espelho como conscientização do sentimento do absurdo, o mal como um eterno retorno, a inconclusibilidade, são aspectos levantados no conto, “Véspera de pânico”, de Miguel Jorge, e no romance, *A peste*, de Albert Camus.

A opção pelos termos, “tradição” e “modernidade”, partes do título desta pesquisa, tem a intenção de justificar uma abordagem pós-moderna que se mantém moldada pela transitividade com que a obra de Miguel Jorge perpassa pelos caminhos da erudição e da ruptura. Não se propõe, por isso, a esgotar o estudo das teorias mencionadas e muito menos fechar o campo infinito de outras possíveis leituras da obra de Miguel Jorge. O que se deve mencionar aqui é que dentre as duas categorias de

respostas dadas à literatura, categorias propostas por Schiller (*apud* Frye, 1973, p.25), uma primeira “ingênua”, que procura se prender à linearidade do texto e à uma fase pré-crítica; a intenção é de se optar pela segunda resposta, a “sentimental”, firmando o compromisso de descer à estrutura da obra de Miguel Jorge e de estudá-la com o intuito de averiguar o sentido poético do escritor. O sentido poético, na concepção de Northrop Frye (1973, p.13), deriva do contexto imaginativo da literatura e do contexto de um discurso quase sempre intencional. As perspectivas pós-modernas de criatividade textual, adotadas por Miguel Jorge, aparecem guiadas pela reflexividade do gênio criador (Schiller, 1991), e pela intencionalidade discursiva (Hutcheon, 1991) com que o escritor propõe o enfrentamento de teorias e práticas literárias. Esses capítulos, como anunciamos, compõem nossa modesta contribuição para o entendimento, ainda que parcial, da obra de um importante escritor da Literatura Brasileira contemporânea.

2 - TRADIÇÃO E RUPTURAS ESTÉTICAS

Se perguntarem o que vale mais numa obra, grandes defeitos com grandes belezas ou uma obra medíocre e correta, eu responderia, sem hesitar, que *é preciso preferir a obra onde exista ao menos um traço de gênio*. Há fraqueza na nação que só dá atenção ao ridículo, tão fácil de captar e evitar, em lugar de buscar nos pensamentos humanos, antes de tudo, aquilo que engrandece a alma e o espírito. O mérito negativo não pode proporcionar nenhum prazer; mas muitas pessoas só pedem à vida a ausência de dor, aos textos a ausência de defeitos, e a tudo senão ausências. As almas fortes querem existir; e para existir lendo, é preciso encontrar nos escritos idéias novas ou sentimentos apaixonados. (Madame de Staël. "Da literatura". In: Lobo, 1987, p.106-7, grifos meus)

É esse *traço de gênio*, conforme palavras de Madame de Staël; gênio *sentimental*, moderno, na visão de Schiller (1991), que pretendo rastrear na literatura labiríntica de Miguel Jorge. Labiríntica porque sem fundo e infinita, mostrando-nos um narrador perplexo, encadeado desde o início de sua produção, escavando a experiência cotidiana, tentando descobrir um novo sentido para a vida, um novo homem e uma linguagem capaz de traduzir esse novo homem. Na verdade, o período romântico provoca um deslocamento da fase crítica literária. Esta passa do interesse pelo produto artístico para as teorias de expressão ligadas ao processo artístico. Deslocamento do produto para o processo; do poema para o poeta. A análise da obra de Miguel Jorge está assentada especialmente no processo da criação poética do escritor.

A idéia secular de que o princípio norteador da estética da arte fosse imitação da natureza foi, ao longo dos tempos, cedendo lugar a

um flexível programa de arte, mais ligado à poética porque obedecendo às determinações relativas ao gosto e às pretensões de cada época.

Luigi Pareyson, em *Os problemas da estética* (1989), elucida os conceitos de estética e de poética, procurando estabelecer seus limites e características. O autor afirma, na página 17, que a estética possui uma reflexão filosófica que se constrói sobre a experiência estética. Por ser reflexão filosófica, a estética não pretende estabelecer normas, mas definir conceitos. A estética é filosofia, justamente, por ser uma reflexão especulativa sobre a experiência estética, na qual entra toda a experiência que tenha a ver com o belo e com a arte. A poética e a crítica são, na visão de Pareyson, objetos da estética. A poética diz respeito à obra por fazer; a crítica, a de avaliar a obra de arte.

Seguindo a premente necessidade de estabelecer os conceitos de estética e de poética, para deles extrair a poética de Miguel Jorge, seguimos o estudo de Pareyson, obra que veio trazer muita luz à complexidade dos dois conceitos. O referido autor define a poética como sendo um programa de arte

declarado num manifesto, numa retórica ou mesmo implícito no próprio exercício da atividade artística; ela traduz em termos normativos e operativos um determinado gosto, que, por sua vez, é toda a espiritualidade de uma pessoa ou de uma época projetada no campo da arte. (Pareyson, 1989, p.21)

Assim delimitados tais conceitos, tornou-se mais claro o nosso objetivo nesta pesquisa: analisar o processo artístico de Miguel Jorge, dentro de um programa de arte, ou seja, dentro de uma poética.

Afirma Pareyson (1989, p.138) que, até o romantismo, a beleza foi considerada um cânone, uma finalidade, um objeto de imitação. Com o romantismo, ocorreu uma mudança de perspectiva, proporcionada pela singular representatividade do indivíduo e, conseqüentemente, a beleza canônica, de caráter clássico e vetora da representatividade do feio, foi sendo substituída pela beleza da expressão. O artístico, por sua vez, foi sendo visto mais como revelador da interioridade do que como perseguidor do belo. A beleza artística transpõe o paradigma de “representação de objetos belos” para atingir o da “bela representação dos objetos”. Afirma Pareyson:

o romantismo tirou uma conseqüência que vai além de um conflito de poéticas e de gostos, que é a contraposição do programa de figurar objetos feios àquele de representar objetos belos, isto é, o princípio de que a beleza não é lei mas resultado da arte: não seu objeto ou fim, mas seu efeito e êxito. Não que a obra de arte seja artística porque bela, mas é bela porque artística: o artista deve preocupar-se não com seguir a beleza, mas com fazer a obra, e se esta lhe sai com êxito, então terá conseguido o belo. (Pareyson, 1989, p.138)

A mentalidade romântica incorporou a inspiração como elemento fomentador do processo artístico; ao gênio prometeico cabia, também, não deixar na obra nenhum vestígio de seu processo criativo. O conceito moderno e mesmo pós-moderno de mimese já permite em seus pro-

gramas de arte, em suas poéticas, que se visualize todo o processo criativo da arte polida e mesmo burilada.

Na concepção de Pareyson (1989, p.145) “inspiração e trabalho não são modos diversos de teorizar o processo artístico, mas dois aspectos igualmente necessários de tal processo”. Nesse encaminhamento, Pareyson apresenta pontos que convergem para a teoria do gênio, proposta por Schiller, em *Poesia ingênua e sentimental* (1991), que aqui consideramos como um dos pressupostos teóricos para a abordagem da poética do escritor goiano.

Miguel Jorge rompe com a visão-de-mundo tradicional, a da representação, e começa, num processo de estranhamento, a interrogar esse mundo numa suspeita e quase certeza de que a ficção de hoje já não conta mais com as certezas de ontem. Seguindo a linha da denúncia social, do homem aprisionado e esmagado pelo progresso, Miguel Jorge trabalha suas narrativas como uma intensa interrogação do mundo, fugindo da lógica convencional de narrar e buscando uma estética do fragmentário e do absurdo.

Luíza Lobo, professora da Universidade Federal do Rio de Janeiro, em seu livro *Teorias Poéticas do Romantismo* (1987) promove a leitura traduzida dos textos originais de importantes pensadores e autores do período. Sua obra é importante como suporte teórico sobre os movimentos do pré-romantismo e romantismo e encadeia-se na fortuna crítica dos cânones da época. Insere-se nesse elenco de autores Mme. Anne Louise Germaine de Necker Staël-Holstein (1766-1817) com o livro que introduziu o Romantismo na França: *De la littérature considérée dans ses*

rapports avec les institutions sociales, 1818. Na parte intitulada “Discurso preliminar”, Madame de Staël divulga as idéias, em textos originais, dos autores do movimento pré-romântico alemão, “Sturm und Drang” (Tempestade e Ímpeto). O livro foi publicado após seu exílio na Alemanha em 1800. Madame de Staël foi uma grande divulgadora das idéias dos irmãos Schlegel — filósofos alemães do pré-romantismo.

Atentando bem para as inovações das estéticas percebo que alguns alicerces funcionam como molas propulsoras e geradoras de polêmicas: a questão do gênio, por exemplo. Significativa parte dos textos sobre o Romantismo acolhe o termo como se fosse conquista dessa época. Contudo, a questão do gênio não é exclusivamente romântica; é também clássica. Vítor Manuel de Aguiar e Silva escreve que

a própria estética clássica, não obstante o seu intelectualismo, reconheceu na criação poética a importância de um elemento indefinível ... que é graça e que é mistério. Bouhours (1628-1702), teorizador literário que exerceu uma grande influência no classicismo ... tentara já caracterizar esse elemento sutil: “acontece com o não-sei-quê o que sucede com aquelas belezas cobertas com um véu, que são tanto mais estimadas quanto menos expostas à vista e às quais a imaginação acrescenta sempre alguma coisa. De modo que, se por acaso se acabasse por descobrir esse não-se-quê que surpreende e que encanta o coração à primeira vista, não se ficaria talvez tão comovido nem tão encantado como se fica: mas ainda não foi descoberto e jamais será descoberto ao que parece, pois que, se fosse possível descobri-lo, deixaria de ser o que é. Deste *não-sei-quê* à teoria do gênio natural, não era longa a caminhada. (Silva, 1974, p.165)

Esse *não-sei-quê* — busca da estética clássica — é nada mais nada menos que o achado da estética romântica: o gênio. A crescente importância reconhecida à personalidade do artista, no ato criador, desloca a atenção do

objeto para o sujeito e, o ideal poético, deixa de consistir na *imitação* da natureza para se transformar na *expressão* dos sentimentos, dos desejos, das aspirações do poeta.

Esse traço importante — valorização do gênio e das forças criadoras naturais e inconscientes — que caracterizou marcadamente a estética do século XVIII e que, na estética clássica, já causara estranheza e mistério, provoca o triunfo da teoria expressiva sobre a teoria imitativa da arte. Sendo assim, a criação poética, até ao século XVIII, era considerada como uma imitação de uma realidade. Imitação ou mimese de uma natureza exterior em relação ao poeta. Um ser com habilidades vocabulares que o capacitaram a repetir uma leitura pré-concebida de mundo, igual a tantas outras.

Especificamente no século XVIII, a teoria expressiva sobrepõe-se à imitativa; o objeto a ser reproduzido pela obra situa-se na interioridade do escritor, que se esconde e se mostra atrás de cada letra; confere à dor e ao amor uma dimensão que não se mede e não se repete, divide-se, e divide o texto com “as almas fortes que querem existir” e existir lendo.

Mimese exterior, mimese interior. Teoria imitativa, teoria expressiva. Mimese. Do grego *mimesis*, o termo significa imitação, surgindo, pela primeira vez, nos livros III e X da *República* de Platão. No início do Livro X, Platão já se posiciona com rejeição à poesia imitativa.

- Refletindo bem, das muitas excelências que percebo na organização de nossa cidade nenhuma há que me agrada mais do que a regra relativa à Poesia.
- Que regra é essa ? - pergunta Gláucon.

- A rejeição da poesia imitativa, que de modo algum deve ser admitida... (Platão, s.d., p. 379)

Ainda no mesmo livro, tomando como exemplo a cama e, considerando três graus da realidade, Platão afirma:

- De acordo com o que dissemos, são três as espécies de camas: uma, a que existe na natureza e que, segundo creio, podemos dizer que é fabricada por Deus, pois quem mais poderia fazê-la ?

- Ninguém, suponho.

- Outra, a que faz o marceneiro.

- Sim.

- E a terceira, que é obra do pintor. Não é assim ?...

- Mas dirias que também o pintor é artífice e fabricante ?

- De modo algum.

Mas, se não é artífice, que é ele em relação com a cama ?

Creio que seria mais adequado chamá-lo imitador daquilo que os outros fabricam. (Platão, s.d., p.382-3)

O imitador seria, então, para o filósofo, o autor de uma produção afastada de três graus da natureza. Portanto, na metafísica transcendentalista de Platão, não tem cabimento a mimese por nunca nos oferecer uma realidade autêntica, mas uma imagem da realidade segunda.

Na filosofia de Aristóteles, a mimese impõe-se como noção estética válida e necessária à discussão acerca da poesia. Na *Poética* ele afirma que

A epopéia, a tragédia, assim como a poesia ditirâmbica ... todas são, em geral, imitações. Diferem, porém, umas das outras, por três aspectos: ou porque imitam por meios diversos, ou porque imitam objetos diversos, ou porque imitam por modos diversos e não da mesma maneira. (Aristóteles, 1984, p.241)

A mimese para Aristóteles, em oposição ao idealismo platônico, era imitação da vida interior dos homens: comportamento, paixões, caráter, instinto mítico. Ao colocar a tônica no intelecto humano, admitia que a arte devesse exprimir o universal de cada um. A imitação toma o caráter de cópia dos processos empregados pelos clássicos, uma espécie de forma literária.

Abrams (1971, p.30-5), com a metáfora da lâmpada, mostra a importância da mimese moderna iniciada no Romantismo. Por mimese moderna, Abrams atribuía importância à criatividade pessoal, intuitiva. Ela é autônoma em relação ao real externo à linguagem — metáfora da lâmpada. A mimese moderna opõe-se à mimese que prevalece até o século XVIII — metáfora do espelho — por ser cópia do real. Esta noção de mimese vigora no mundo ocidental até o advento do Romantismo.

O primado da razão sobre a emoção e a sensibilidade, o caráter impessoal, coletivo e social da literatura, a imposição de regras, a separação dos gêneros e a dureza estética da imitação que caracterizam o período clássico da literatura foram substituídos no pré-romantismo por elementos literários afetivos tais como o sentimento e a paixão. Inserido nesse novo contexto, valorizado em sua diversidade histórica e local, o homem passou a ser concebido como um ser capaz de sentir, imaginar e criar, tendo como matéria prima o seu potencial interior e, como veículo, uma concepção literária maior que regras e convenções. Afastando-se da tradição greco-latina, a literatura romântica rompe também com a distinção e hierarquização dos gêneros literários. Portanto, a valorização do sentimento é uma característica fundamental da literatura pré-romântica. Sobre o racionalismo neoclássico e iluminista triunfa o pulsar emotivo do

coração e, assim, a interioridade humana começa a ser devassada pela literatura, um caldeirão fervente de dor, amor, medo e todas as paixões humanas, que derrama também uma temática heterogênea e atormentada por dolorosos presságios, sonhos ruins, a noite, a morte, os sepulcros.

A confluência de correntes neoclássicas ou arcádicas e dos estilos rococó e romântico contribuíram significativamente para que o estilo do século XVIII não fosse homogêneo e prolongado.

A riqueza “polimorfa” do romantismo nas forças desconstruídas que nele atuam, na multiplicidade de orientações e soluções que ele oferece, compreendemos as razões por que o romantismo tem dinamizado e fecundado todos os grandes movimentos artísticos que se tem sucedido ao longo dos séculos XIX e XX, desde o realismo até ao simbolismo, ao decadentismo, ao *surrealismo* e ao existencialismo. (Silva, 1979, p.484)

Ressaltando que nesta pesquisa priorizo os aspectos convergentes das estéticas literárias, sem, contudo, menosprezar os divergentes, percebo que as estéticas romântica e surrealista possuem um traço em comum que se destaca dentre os outros pelo grau de significatividade: valorização do inconsciente, da imaginação, da intuição e das faculdades místicas. A relação entre os termos, seguindo o raciocínio de Octavio Paz (1979),

só pode ser, fundamentalmente, de oposição ou de afinidade. O excesso de oposição aniquila um dos termos que a compõem; o excesso de afinidade também a destrói. Portanto, a relação será sempre ameaçada, ou por uma conjunção exagerada ou por uma disjunção também exagerada. (Paz, 1979, p.41)

O romantismo se encarrega, dentre tantas outras rupturas e inovações, do caráter também moderno do vocábulo literatura, por reconhecer o primado da imaginação e por reconhecer a vida como fato de primeira mão, primitivo, e não como um fato segundo.

É este o sentido da revolução romântica (a que se liga indubitavelmente o surrealismo, sob esse ponto de vista): ter dotado a imaginação de uma função de *conhecimento*. Só que a filosofia do romantismo é uma filosofia do ser, em que a imaginação pode reencontrar o paraíso perdido. A filosofia implícita dos surrealistas franceses, operando no nível da existência e não da essência, dos existentes e não do ser, atribui à imaginação uma função diretora, mas não o reconhecimento de um prévio roubado: ela dá *existência* a suas próprias *formas inauditas*. A imaginação (poética) torna-se, por definição, *prática*. O jogo de palavras deve fazer-se objeto ..., as formas sonhadas devem ser materializadas num objeto tangível. (Chénieux-Gendron, 1992, p. 4-5)

É importante, também, salientar que as estéticas literárias aqui referidas, não são vistas em suas particularidades exclusivamente cronológicas. Conservando-lhes o sentido de movimentos historicamente localizados no tempo e no espaço, acrescentamos-lhes, numa atitude de endosso das leituras feitas sobre o assunto, a idéia de serem também vistas como particularidades estéticas, que atravessam toda a história da arte, num constante manifesto da “maneira” de sentir.

Estabelece-se, então, nas tessituras das análises, um elo entre as estéticas aqui abordadas: romântica, surrealista, moderna, pós-moderna e a do absurdo - propósito de fidelidade ao homem e à sua capacidade de interação e de criação através da autonomia recriadora da própria linguagem. Com ela, o poeta, por sentir-se demiurgo do mundo, inventa o tita-

nismo, reinventa o mundo político pela descoberta de novos mitos e transforma-se em Prometeu, o rebelde mítico que furtara o fogo divino a Zeus para animar as suas estátuas.

Na aventura autônoma e recriadora da linguagem, o artista romântico, consciente do caráter antinômico da realidade, descobre a ironia que passa a constituir uma atitude de superação, por parte do eu, das contradições incessantes da realidade, do conflito perpétuo entre o absoluto e o relativo. Friedrich Schlegel, filósofo alemão, diretor da revista literária dos românticos, "Athenaeum", foi o grande responsável pela introdução do conceito de ironia na estética romântica. A arte, segundo Friedrich Schlegel (1987, p.50-72), exige do criador uma atitude de ironia, isto é, de distanciamento, de superioridade em relação à obra criada. A ironia, torna-se, então, índice metalingüístico do autor implícito e da sua intervenção no romance. Sinal de distanciamento, a ironia é, também, índice de um outro herói criado pelo artista: o herói cíclico, dialético, relativo. Destinado a recomeçar sempre, o destino desse novo herói coincide com o de Sísifo.

Das diferenças existentes entre a arte clássica e a arte romântica, foi marcante a exposição do outro irmão Schlegel, August Wilhelm Schlegel, inspirado na oposição estabelecida por Schiller, dramaturgo e poeta alemão, entre poesia ingênua e poesia sentimental. Para Schiller (1991), a poesia ingênua é a poesia natural, objetiva, impessoal — é a poesia da antigüidade greco-latina; a poesia sentimental — é a poesia subjetiva, pessoal, conflituosa e, preponderantemente, moderna.



2.1 - O INGÊNUO E O SENTIMENTAL

Há na natureza humana uma parte *sentimental*, que se empenha progressiva e infinitamente na realização mais alta que o homem pode alcançar, e uma parte *ingênua*, que sempre se exprime no interior de certos limites, como as obras de arte antigas, embora de maneira perfeita e acabada como estas.

O gênio ingênuo ou antigo tem tanto valor quanto o gênio sentimental ou moderno, pois ambos primam por apresentar a natureza humana em sua idealidade e pureza moral: aquele, de maneira inocente e ingênua, enquanto *perfeição finita*; este, de maneira deliberada e refletida, enquanto *aperfeiçoamento infinito*. (Schiller, 1991, p.15)

A perspectiva schilleriana de gênio, reportada na epígrafe, desencadeia uma valoração igualitária entre o par ingênuo e sentimental. Dela nos servimos nesta pesquisa como pressuposto teórico básico para mostrar, primeiramente, que o ato criativo de Miguel Jorge deixa-se permear pelo gênio antigo, tradicional, ingênuo e, também, pelo moderno, sentimental. Em decorrência da reflexividade do escritor, característica relevante do gênio sentimental, pretende-se mostrar também, neste estudo, que a obra de Miguel Jorge é aqui discutida sob o ponto de vista de sua tendência predominantemente sentimental, naquilo que ela tem de mais específico: a atividade reflexionante do escritor e a atitude reflexiva de seu leitor.

O segundo pressuposto teórico, o da tendência sentimental, serve como alicerce para a análise do processo pós-moderno de criatividade literária de Miguel Jorge. A expressão, “processo criativo pós-

moderno” norteia a metodologia das análises textuais do escritor. Devo esclarecer que a noção de pós-moderno aqui utilizada baseia-se nos estudos de Hutcheon, *Poética do pós-modernismo*, 1991, visando a pontuar os seguintes aspectos: enfoque de teorias várias que possibilitam uma leitura “da literatura por intermédio dos discursos teóricos que a circundam” (p.32). Os outros aspectos encontram-se delimitados no texto de Hutcheon que se segue:

Em vez de procurar totalizar, o presente estudo procurou questionar os limites e os poderes do discurso pós-modernista, por meio da investigação das sobreposições dentro de uma pluralidade de manifestações na arte e na teoria, sobreposições que se voltam para as questões consistentemente problematizadas que, em minha opinião, definem essa poética (ou essa problemática) do pós-modernismo: *o conhecimento histórico, a subjetividade, a narratividade, a referência, a textualidade e o contexto discursivo*. (Hutcheon, 1991, p.289, grifos meus)

O trecho de Hutcheon, por mim sublinhado, vem caracterizar a metodologia das análises da obra de Miguel Jorge feitas nos capítulos subseqüentes desta pesquisa. Argumenta ainda a autora (p.41) que o reconhecimento do valor das diferenças, e até das contradições, poderia ser “um passo experimental para a aceitação da responsabilidade pela arte e pela teoria *como processos significativos*”. Dessa forma, enfatiza Hutcheon (p.35), “é possível fazer com que a teoria saia da torre de marfim e entre no mundo maior da práxis social”. Este é o propósito desta pesquisa: promover o enfrentamento de teorias e práticas literárias.

Estabelecidos os pressupostos teóricos básicos do presente estudo: a questão do gênio, do criador textual, extraída de Schiller (1991), em *Poesia ingênua e sentimental*; e as perspectivas pós-modernas de

abordagem desse produtor textual, levantadas por Hutcheon (1991), surge a necessidade de explicitar melhor os aspectos teóricos das obras mencionadas. A teoria de Hutcheon surgirá intercalada às análises dos textos de Miguel Jorge, o que constitui a propositura teórico-prática da autora e o meu selo de adesão e comprometimento como pesquisadora.

O estudo de Schiller (1991) tem como objetivo elucidar três importantes aspectos: analisar a importância do conceito de gênio na linhagem estética e filosófica do século XVIII; esclarecer a concepção do gênio antigo ou ingênuo, moderno ou sentimental e a concepção de Ideal que representa para os modernos; restando, por fim, um terceiro, que se atém em descrever a principal característica do gênio sentimental: a reflexão. Este último tópico apresenta a trajetória teórica sobre a qual se estabelece a ligação entre a poesia ingênua e sentimental como conceitos interligados por uma relação de dependência e de respeito aos limites inerentes a cada um deles.

O interesse pela análise schilleriana deve-se ao fato das relações contrapontísticas estabelecidas pelo filósofo entre poesia ingênua e sentimental, e arte clássica e romântica. Deve-se também à adversão feita por Schiller, na página 61: “se os poetas modernos são opostos aos antigos, a diferença não deve ser entendida apenas como diferença de época, mas também como diferença de maneira de sentir”. Do entrelaçamento e do grau da maneira de sentir, emerge a visão de duas estéticas que fizeram um marco imprescindível na esfera literária: a clássica, como símbolo da normatividade; a romântica, como sinal do desvio e como ingresso do Ideal na modernidade. Os conceitos de Schiller esmiúçam a questão po-



lêmica existente entre a erudição e a ruptura, fazendo-nos perceber uma relação, não de subordinação apenas entre os conceitos, mas uma relação de “subordinação coordenada” (Schiller, 1991, p.38). Para o estudo da poética de Miguel Jorge interessam-nos, em grande escala, as relações de convergência, visto apresentar o escritor uma sensibilidade com acentuada disponibilidade para a atividade reflexionante; característica marcante do artista sentimental, moderno. Tais características, visíveis no escritor, preparam-no para a caça literária “dialética e mágica”, tão bem explicitada por Paul Valéry no trecho que se segue:

Mas a caça dialética é uma caça mágica. Na floresta encantada da linguagem, os poetas entram expressamente para se perder, se embriagar de extravio, buscando as encruzilhadas de significação, os ecos imprevisíveis, os encontros estranhos; não temem os desvios, nem as surpresas, nem as trevas - mas o visitante que se afana em perseguir a “verdade” em seguir uma via única e contínua, onde cada elemento é o único que deve tomar para não perder a pista nem anular a distância percorrida, está exposto a não capturar, afinal, senão sua própria sombra. Gigantesca, às vezes; mas sempre sombra. (Paul Valéry. Discurso sobre a estética. In: Lima, 1983, p.12-3)

Na exposição de Valéry, a caça “dialética e mágica”, empreendida na “floresta encantada da linguagem”, não dispensa a atividade reflexionante nem a sensibilidade do criador textual. Schiller (1991), por sua vez, explicita que a missão do gênio no projeto de educação estética do homem não se esgota porque também não se conclui totalmente; “é tarefa suprema do homem e, embora factível, não pode ser inteiramente realizada” (p.11). É sempre um projeto do devir, do vir a ser; portanto, a

questão é polêmica por ser também dialética. O horizonte mirado é agora pertencente ao processo e não mais exclusivamente ao produto.

Para melhor esclarecer esse assunto, reafirmamos que o conceito que se toma de poesia, e que adotamos como empréstimo nesta pesquisa, é tirado do alemão *Dichtung* por ele “não se referir apenas à obra acabada, ao *poema*, mas sobretudo também ao ato de realização, ao fazer poético em geral, quer se exprima em versos, quer em prosa”. (Schiller, 1991, p.12)

No pensamento schilleriano estão presentes as analogias e diferenças que se estabelecem entre as artes. A poesia tem o seu traço distintivo pelo fato de inclinar-se, ora a uma forma de criação plástica, ora a uma forma de criação rítmica. A poesia moderna serve-se mais dos recursos musicais por ser mais progressiva. Conclui Schiller (1991, p.14) que, “a poesia se forma igualmente dos ingredientes ingênuos e sentimentais, embora em cada caso particular uma das tendências sempre prevalece sobre a outra”.

Uma outra preocupação de Schiller foi a de retirar do termo *sentimental* as conotações depreciativas e de ligar novamente o termo ao caráter “elevado” e “refinado” que anteriormente possuía. É nesse sentido que o conceito *sentimental* implica uma atividade reflexionante, mesmo quando reclama para si o sentimentalismo. A reflexão tem o poder de isentar o artista sentimental do impulso deliberado. A atividade reflexionante é marca não apenas do artista sentimental, mas, também, da experiência do leitor moderno. Este é levado a percorrer as mesmas operações

de espírito do criador, porque só assim se completa a comunicação e se estabelece o vínculo entre o “produtor” e o “fruidor”.

O artista ingênuo não guarda vestígios de sua habilidade técnica empregada ao produzir a obra. O que nos leva a considerar Miguel Jorge um escritor marcadamente sentimental, moderno é, justamente, o trabalho inverso que opera em suas escrituras. A metalinguagem, nas narrativas de Miguel, são rastros de autoria reflexiva do artista sentimental. A análise feita de “Zagaia”, ao final desta pesquisa, tenta comprovar a mestria do escritor, tanto em “contar”, quanto em “mostrar” como se faz um conto. O leitor iniciado e percebedor das teorias e estruturas literárias sabe que está diante de algo gerado pelo “engenho” (Schiller, 1991, p.122), pela atividade reflexionante do produtor de texto. Sabe também que o gênio que aí opera é mais de invenção que de execução.

Schiller levanta acuradamente as características inerentes a cada tipo de poesia, ora fazendo uma relação contrapontística, ora buscando um terceiro conceito que se efetiva mediante os pontos de intersecção existentes entre as duas espécies de poesia. O significado do adjetivo “sentimental”, já há muito sedimentado em nossa língua com o sentido de “romântico”, era, também, para Goethe (*apud* Schiller, 1991, p.23) um motivo para substituir o par “ingênuo-sentimental” por seu similar “clássico-romântico”. O conceito de poesia, buscando a intersecção mais do que a relação contrapontística, aparece como uma manifestação da individualidade unida à idealidade. Escreve Schiller:

O conceito de poesia ... não é outro senão o de dar humanidade a sua expressão mais completa possível, resulta que no estado de

simplicidade natural onde o homem ainda atua harmonicamente, onde, por conseguinte, o todo de sua natureza se exprime plenamente na realidade, o que tem de constituir o poeta é a *imitação mais completa possível do real* — que tem no estado de cultura, ao contrário, onde o atuar em conjunto harmônico de toda a natureza é apenas uma idéia, o que tem de constituir o poeta é a *elevação da realidade ao ideal* ... é a exposição do ideal. E estas são também as duas únicas maneiras possíveis nas quais em geral pode se manifestar o gênio poético. São, como se vê, extremamente diferentes uma de outra, mas há um conceito que abarca as duas, e não é de estranhar que esse conceito coincida com a idéia de humanidade. (Schiller, 1991, p.61, grifos meus)

Tanto no gênio ingênuo quanto no sentimental, a atividade criadora, como atestamos anteriormente, vincula-se intimamente ao gosto e à fruição estética já que

O poeta sentimental não apenas reflete, mas também *convida o leitor a percorrer o mesmo fio de raciocínio em relação ao objeto*. As mesmas operações do espírito do criador têm de ser desencadeadas no espírito do leitor (os mesmos códigos), sem o que não há comunicação. (Schiller, 1991, p.27, grifos meus)

A afirmação de Schiller, a de que o poeta “convida o leitor a percorrer o mesmo fio de raciocínio em relação ao objeto”, culmina-se no processo pós-moderno de fusão teoria e prática no âmbito da narrativização: metaficção, auto-referencialidade, intertextualidade e paródia. O terceiro capítulo desta pesquisa parte deste pressuposto teórico e analisa os textos de Miguel procurando enfatizar a atitude reflexiva do leitor como um colaborador no processo da criatividade literária.

A abordagem de duas obras de Miguel Jorge: *Amor: poldro que se doma* (Fogo de outra chama), 1997, e de *Kybui*, 1995, que aqui se

segue, sedimenta a operacionalidade dos conceitos schillerianos “ingênuo” e “sentimental”. Para a análise do processo de criatividade do escritor, interessa-nos, em primeira mão, verificar o eixo operacional desse processo: o produtor textual, o gênio. O segundo interesse metodológico é perceber as perspectivas adotadas pelo escritor, que se denunciam, ora perfilando a tradição, ora a modernidade. Atesta Schiller que:

o poeta sentimental ... não se aproveita de sua vantagem se toma de empréstimo ao poeta ingênuo os objetos, que são de todo indiferentes em si mesmos e apenas por meio do tratamento vêm a ser ingênuos. (Schiller, 1991, p.86)

Em *Amor: poldro que se doma* (Fogo de outra chama), 1997, antologia dramatizada, expressão utilizada por Moema de Castro e Silva Olival, quando em seu comentário de apresentação do livro, Miguel Jorge toma de empréstimo ao poeta ingênuo a temática do amor e dá-lhe um tratamento que a caracteriza como clássica, ingênua. As personagens principais, Narrador e Cupido, discutem o amor em sua pluralidade de formas e manifestações. A personagem Cupido, na primeira cena, deixa-se mostrar como expressividade natural do amor em sua singularidade e fatalidade inerentes. Seleccionamos algumas falas de Cupido para verificarmos o tratamento poético-clássico que Miguel lhe impõe:

CUPIDO: (Interrompendo o Narrador, que se assusta com sua presença.): Senhoras e senhores, acho que não preciso me apresentar, pois todos sabem quem eu sou, não sabem? Eu sou Cupido, o deus do amor, e estou pronto para disparar a minha flecha num alvo certo. (Olha para o Narrador que se assusta mais ainda.) Quem se habilita? E você? (O Narrador está perplexo.) Quem, com grandeza,

dignidade, razão, com suas fábulas e fantasias, quer encontrar o dom do amor? (*Amor: poldro que se doma (Fogo de outra chama)*, p.25)

O criador ingênuo, segundo Schiller (1991, p.17), é mais um gênio de execução do que um gênio de invenção. Dessa forma, o criador Miguel Jorge põe em evidência, no drama anteriormente citado, as formas mais comuns de se louvar o amor: Cupido e sua flecha, a poesia, o grafi-teiro, o cartaz, o namoro e os ditos populares que, na boca de Cupido e de Narrador, recuperam novamente o brilho da sabedoria milenar:

CUPIDO: Senhoras e senhores, afianço-lhes que o amor é o amor em todas as suas dimensões, sem limites de idade. (Olhando para o narrador.): O amor torna as pessoas mais humanas, mais belas, mais sábias.

NARRADOR: Para todo pé torto, existe um sapato velho.

CUPIDO: Para quem ama, catinga de bode é cheiro.

NARRADOR: Não há panela feia que não encontre sua tampa.

CUPIDO: Homem apaixonado e pássaro com visgo quanto mais se debatem mais se prendem.

NARRADOR: Pelo canto se conhece a ave.

CUPIDO: Quem de ovelha se faz, o lobo come.

NARRADOR: Cavalo bom não quer espora. (*Amor: poldro que se doma (Fogo de outra chama)*, p.80)

Vale confirmar o talento do gênio de execução que, segundo Schiller (p.17), “reside principalmente na capacidade mediante a qual, a despeito do aparato mecânico inerente à sua obra, dá vida à matéria e imprime o selo da natureza na obra”. Registra-se, pois, sob o embasamento de Schiller, o talento de Miguel Jorge em cantar o amor em prosa e, agora, também, em verso, como forma de expressar, como poeta, o seu conceito de amor. É importante ressaltar, aqui, o Miguel Jorge poeta, mesmo

que a sua poesia não faça parte do *corpus* desta pesquisa. O escritor possui, além das obras aqui analisadas, vários livros de poesia premiados e publicados. No drama estudado, o poema de Miguel Jorge aparece declamado como um jogral:

Amor

Não posso corrigir o tempo nem o amor,
ondas esverdeadas sobre meu corpo.
Há mais do que ondas,
chuvas, grades que me prendem
em suas linhas.

Não respondo ao amor. Ele existe,
e já é muito. E já é tudo.
E é quase nada quando o procuramos
no escuro da madrugada.
Não respondo ao amor
por ficar assim, talvez,
oculto e calado, as lições
que não aprendo, mesmo quando
o corpo se move e a alma me diz que sim.

Já de nada me lembro agora.
As lições tardias da espera,
as falas abandonadas,
que visitam esta casa
e nela passeiam. As confissões
da memória, murmúrios de vida
trazendo sonhos e desejos.

Ah! amor! Quantas vezes
não viajei em tuas veias.
Na sala, lá estavas. No quarto que rodava.
E na viagem sobre planícies, sobre céus,
sobre os infernos. Depois voltar à terra
e recomeçar por ela, pelo chão e suas cargas.

Não era fácil voltar. O amor estava lá,
à espreita, e me deixava trancado do lado de fora.

Ah! Amor! Sem muitas palavras, sem meias-palavras,
com todos os fios, todas as lâminas,
cortes e fâças. A agudez feroz dos gestos,
palavras que se perderam.

Ah! Amor! Que de algum lugar nos espera,
e quem pode com sua linguagem?
Quem tem a coragem de viver sem sua imagem?
Forma que se faz eterna: o medo, o mel,
o toque, a pedra mágica dos amantes. (*Amor*: poldro que se doma (Fogo de
outra chama), p.86-7)

Semelhante ao personagem Narrador, o poeta não consegue fugir dos encantos e desencantos do amor. Para ambos, o amor alcança sua plenitude e se eterniza na fórmula mágica do (des)prazer, no “medo”, no “mel”; fórmula criada pelo poeta, no quarto verso, da sexta estrofe, do poema “Amor”. Por isso, a grande presença dos versos em construções negativas: “Não posso corrigir o tempo”, “Não respondo ao amor”, “Já de nada me lembro agora”, “Não era fácil voltar”.

Miguel Jorge, em *Kybui*, revela-se um “dramaturgo eminentemente reflexivo por trabalhar signos altamente energéticos capazes de encerrar uma força explosiva e mutante”, afirma Moema de Castro e Silva Olival, em um artigo inédito, circulado em 1996. A análise crítica da obra, feita por Moema Olival, tece importantes abordagens que vêm elucidar pontos chaves para o entendimento da peça:

Batizada, sugestiva e simbolicamente, de *Kybui* - bojudo boneco Karajá que, segundo a lenda, guarda em seu ventre, os índios de sua raça - *Kybui* é uma “armação” artística de propostas emergentes. É a máscara siamesa - jogo duplo - a ocultar substanciais referências que, vindas à luz, como os acolhidos do boneco indígena, acabam impondo a sua presença, apelando am-

biguamente, ora para a nossa memória histórica, ora para os mistérios da criação e da encenação teatral. No duplo circuito, Miguel Jorge mostra-se escritor atualizado com seu tempo histórico e um investigador da arte teatral. (Olival, 1996)

Obra dramática, peça teatral moderna, *Kybui* (1995) se deixa ler como uma regressão semiótica por trabalhar códigos indigenistas. Eduardo Peñuela Cañizal¹ afirma que uma das características do surrealismo é a técnica de regressão semiótica — viagem a partir de códigos da atualidade para códigos mais primitivos. Viagem para resgatar códigos que não são comuns em nossa cultura. Trabalhando com códigos indigenistas, Miguel Jorge retira da marginalidade (no sentido de não se ter nenhum registro) uma lenda indígena e centraliza-a dentro de uma modernidade e, por isso mesmo, dentro de uma pós-modernidade. O escritor parafraseia a lenda Karajá e faz uma paródia indagando os nossos tempos da excessiva permissividade, impunidade e conivência políticas. Com aquela aparente “ingenuidade” do poeta, Miguel Jorge retira do nosso mundo real personagens da esfera política, imitando-lhe os nomes e os costumes de nosso tempo — Rubens e Recupero e/ou Rubens Ricúpero (ex-ministro de Estado, na vida real). Contudo, o labor e a reflexividade de Miguel Jorge, característicos do gênio sentimental, moderno, trabalham o signo lingüístico, retirando de Recúpero o acento gráfico e, em algumas partes do texto, instaurando a leitura múltipla e a ambigüidade. Resgata do substantivo próprio “Recúpero” a forma verbal “recupero”, agora não mais apenas em busca do real, mas tentando recuperar o ideal, num ir e vir dos processos

¹ CAÑIZAL, Eduardo Peñuela (IBILCE, UNESP - Campus de S. José do Rio Preto). *A Pintura e o cinema surrealista: curso*, 1996.



de deslocamento e de condensação que marcam fortemente um texto surrealista.

Voltando à regressão semiótica indigenista, trabalhada por Miguel Jorge, devo esclarecer que o dramaturgo realiza em *Kybui* um desejo pessoal não de agora, mas de há muito, quando dividia o seu tempo com as viagens às tribos indígenas do norte de Goiás. Ali, em meio aos índios, Miguel Jorge aprendia a língua e os costumes. Conhecida a lenda tempos depois, a latência do desejo do escritor aflora em *Kybui*. Sem registros, literatura eminentemente oral, a lenda passa pela ficcionalização, agora como intertexto, porque registrada em forma de drama. Indagado sobre tais buscas e realizações culturais e literárias, o escritor Miguel Jorge, recebendo-me mais uma vez em sua casa, falou-me durante horas sobre como tais buscas haviam começado. Transcrevo aqui as palavras do escritor, extraídas de uma gravação, para que o depoimento não perdesse a originalidade e a mestria das revelações ali contidas.

Andei, por muitos anos, pelas margens e praias do rio Araguaia, Aruanã e adjacências, com a disposição, além de beneficiar-me das belezas daquela região, pesquisar sobre a vida e obra de Couto de Magalhães, projeto de um livro, já com a edição esgotada. Afinal, nas minhas buscas consegui, com que o prefeito daquela época, retirasse do fundo do rio o que restava das três embarcações inauguradas por Couto de Magalhães. Meu projeto, praticamente aprovado por ele, era o de se fazer o Museu Couto de Magalhães naquela cidade, atração maior para os turistas e pessoas ligadas a nossa história. Pois bem, eu mesmo ajudei, no dia seguinte, na retirada dos cascos e peças do navio. Mas, por causa de desavenças políticas, o Museu ficou apenas no projeto. As peças menores foram roubadas, restando apenas as enormes caldeiras, impossíveis de serem retiradas do lugar.

A história de Couto de Magalhães, de sua luta e travessia para a montagem e inauguração das embarcações, merece um filme de grande porte, um odisséia pelas matas em uma época de

grande perigo. Para a complementação desse livro fiz contato com a tribo Karajá. Encantei-me com a sua linguagem oralizada. O resultado dessa pesquisa está também no livro *Couto de Magalhães: a vida de um homem*.

Kybui é uma bela lenda também conhecida nesta época. Foi primeiramente atribuída aos Tupis, depois aos Karajás. Na verdade, Kybui é um boneco bojudo que abrigava os índios em seu ventre. Diz a lenda que às margens do Araguaia, o Kybui abriu seu ventre e os índios saíram para habitar aquela região. Tentaram depois retornar quando perceberam a escassez da caça e da pesca, mas o Kybui já havia fechado seu ventre. Então, pensaram que aqueles que ficaram lá dentro, bem protegidos, certamente eram mais felizes. (Miguel Jorge, 1997, entrevista exclusiva para esta pesquisa)

A liberdade poética aqui é dúplice: de execução, no momento em que o escritor “conta” a lenda ao leitor; de invenção, quando, parodisticamente, Miguel recria um outro texto, “mostrando” ao leitor como ele reuniu as idéias em sua mente e, como se estabeleceu, na obra, a idéia estética, mediante a atuação harmônica da “fantasia” e do “entendimento”. O escritor sabe que, desprovido da imaginação e arraigado à realidade conceptual, o entendimento não atinge a esfera estética. O documento, em anexo, “Miguel Jorge por ele mesmo”, comprova o nível de conscientização do escritor frente às questões estético-literárias às quais nos referimos aqui.

E Miguel passa a mostrar sua inventividade reflexiva. Merece aqui uma transcrição da rubrica do cenário do quadro I, da peça *Kybui*, porque é ele que oferece o tom de todo o drama:

Abre-se a cena com música e dança dos índios Karajás, lembrando a lenda Kybui. O cenário parece representar um quarto de hospital, maternidade, tudo branco. Pátria, vestida com um vestido longo de gestante, está em pé no meio do palco. Seu rosto está caracterizado por um misto de apreensão e ternura. Quando Pátria inicia seu monólogo, aos poucos, no fundo do palco, reve-

la-se a figura de Kybui, que será representado por um boneco Karajá bojudó, como se grávido, guardando dentro de si os índios Karajás, como reza a lenda. *O clima deve ser o de um sonho.* (Kybui, p.29, grifos meus)

Retomando o que afirmei anteriormente, o autor de *Kybui* puxa um clima surrealista para sua peça: o sonho e, dentro do sonho, a premonição — eterno retorno. A história se repete mas com o livre arbítrio de poder alterar o fim e deixar a marca da diferença. Depois de ter sonhado com o Kybui, a personagem fala:

E ele veio, veio com o sonho, como se vindo das montanhas, Kybui, e se apresentou a mim, o ventre redondo, enorme, igual ao meu. E ele me olhava como uma aparição temerosa e esplêndida ao mesmo tempo. Quem era aquele boneco Karajá que chegara de tão longe, e tentava dizer-me alguma coisa? Não sei, era apenas um sonho, e no sonho as pessoas e as cenas fogem da rota por outros caminhos. Mas eu, que o tinha dentro dos meus olhos, vi quando o seu ventre se abriu e de dentro dele saíram índios e índias, dezenas deles, que corriam para as matas, para a beira dos rios, a princípio alegres e felizes, embalados por uma canção de nascimento tocada pelo corte do próprio umbigo. Depois de alguns dias, eles voltaram tristes e cabisbaixos, dizendo que os rios, as matas, os animais estavam morrendo. Não havia caça nem pesca. O fogo e o homem dizimavam tudo. Corriam agora na esperança de achar o Kybui para entrar novamente no seu bojo. O Kybui, no entanto, fechara o seu ventre e eles tiveram que voltar para as matas e os rios, atirados aos seus próprios destinos. Eu estava com medo do sonho no próprio sonho. Quanto me custaria entender aquilo? O Kybui permanecia diante de mim, o ventre abrindo-se novamente, e eu vi que de dentro dele saíram duas figuras com corpo duplo para cima da cintura e um único para baixo, equilibrando-se com esforço. Tive a certeza de que eles caminhavam para mim, e me abriam os braços para ampará-los. Gritei desesperadamente. “O que há com você?”. Adamastor me perguntava: “O que há com você, mulher, para gritar desse jeito?” Não quero mais parir, eu dizia, não quero mais parir estes meninos, e segurava o ventre que já começara a se abrir. (Kybui, p.30-1)

Temos, no início da citação, a lenda do Kybui aparecendo em forma de sonho à Pátria, mulher de Adamastor. A lenda surge em sua forma natural. Transgredindo essa forma, Miguel Jorge satiriza a criação de um novo Kybui e mostra a deformidade sugerida pelo único tronco a suportar as duas cabeças. No início da peça, Pátria já norteia o leitor/espectador para o final. Assim se resume o enredo: Pátria, mulher de Adamastor, grávida, sonha com o boneco Karajá, o Kybui. No sonho, a premonição e o desespero de Pátria. Nasce os gêmeos siameses, Rubens e Recúpero, explícita alusão à história político-social. Devido à deformidade deles, Pátria protege-os até o final, desviando-se da lenda do Kybui, que fechara o seu ventre, e os índios tiveram que voltar para as matas e rios, atirados aos seus próprios destinos.

Em um estudo desta obra dramática, num artigo inédito intitulado “*Kybui*, ou o mito reencontrado”, Dulce Mindlin afirma:

Na dinâmica de sua enunciação, Kybui traz em seu bojo a recuperação de um mito, não mais Karajá, como se poderia supor, porém Timbira, família pertencente ao mesmo tronco lingüístico, o Macro-Jê, e geograficamente situada bastante próxima dos Karajás (estes, na ilha do Bananal; aqueles, no norte de Goiás e sudoeste do Maranhão). Mas isso ainda não é tudo: no acionamento da lenda e na recuperação do mito, Kybui vai reconstituir-se como um novo mito, este contemporâneo, “cultural”, diria Roland Barthes, consubstanciando mais uma intertextualidade, desta vez com o mito timbira do Aukê. (Mindlin, 1997)

Para trabalhar o intertexto, Dulce Mindlin recupera o texto do mito timbira, extraído da obra de Melati (1986) que aqui transcrevo para que se ob-

servem os graus de semelhança e de diferença em relação ao referido mito.

Antigamente não havia civilizados, mas apenas índios. uma mulher indígena ficou grávida. Toda vez que ela ia tomar banho no ribeirão próximo da aldeia, seu filho, que ainda não havia nascido, saía de seu ventre e se transformava em animais, brincando à beira d'água. Depois voltava outra vez ao ventre materno. A mãe não dizia nada a ninguém. Um dia o menino nasceu. Era Aukê. Ainda recém-nascido, transforma-se em rapaz, em homem adulto, em velho. Os habitantes da aldeia temiam os poderes sobrenaturais de Aukê e, de acordo com seu avô materno, resolvem matá-lo. ... Dias depois, quando o avô foi ao local do assassinato para recolher as cinzas do menino, achou lá uma grande casa de fazenda, com bois e outros animais domésticos à porta: Aukê não havia morrido, mas sim transformara-se no primeiro homem civilizado. Aukê ordenou, então, ao avô, que fosse buscar os outros habitantes da aldeia. E eles vieram. Quando Aukê fê-los escolher entre a espingarda e o arco, os índios ficaram com medo de usar a primeira, preferindo o segundo. Por terem preferido o arco, os índios permaneceram como índios. Se tivessem escolhido a espingarda, teriam se transformado em civilizados. Aukê chorou com pena dos índios não terem escolhido a civilização. (Melati, 1986, p.16-7)

Vale ressaltar aqui a importância da recuperação e da atualização dos mitos. O trabalho de resgate registra e repassa a cultura, deixando a humanidade mais rica e fortalecida para que o gênio criador possa estabelecer suas raízes à procura de motivações que extravasem sua imaginação.

Tendo em mente o que acabamos de exprimir, vale reafirmar que o surrealismo caracteriza-se por ser um movimento estético-artístico que vai procurar o significado que se esconde atrás das coisas, mesmo as mais pequenas. A atividade de Miguel Jorge, gênio sentimental, moderno, surrealista é, pois, reflexiva, enquanto preso a si mesmo, e impulsiva, en-

quanto esforça-se para preencher o infinito. Impulso e reflexão são, pois, duas forças antagônicas que constituem o dilema do homem sentimental. Torna-se necessário destacar aqui a “maneira” com que os objetos dos dramas analisados foram poeticamente tratados por Miguel Jorge. Em *Amor: poldro que se doma* (Fogo de outra chama), o objeto amor, enquanto temática, foi trabalhado de forma predominantemente natural, ingênua, clássica. Enquanto estrutura dramática, verificaremos, posteriormente, os sinais visíveis da modernidade em seu processo de criação. Em *Kybui*, a atividade reflexionante de Miguel Jorge trabalha o conteúdo poético e completa a natureza (lenda do Kybui) com a idéia (sátira dos gêmeos siameses), realizando dessa forma, uma “operação sentimental” (Schiller, 1991, p.92), que consiste em transformar um objeto limitado em um objeto infinito.

A operacionalidade criativa do escritor sentimental, moderno, segundo Schiller (1991, p.29), acontece via reflexão, empenho infinito e sentimento. Em Miguel Jorge percebemos que também a conscientização do escritor permeia as três vias. Tanto em sua poética explícita, que aparece ao final desta pesquisa, como anexo, tanto em sua poética implícita na obra, o escritor tem consciência dos movimentos de ruptura das vanguardas e da modernidade. Tais movimentos vanguardistas e de rupturas modernistas, presentes na obra de Miguel Jorge, são analisados a seguir, por ilustrarem, tanto o processo criativo do escritor quanto o seu enfrentamento pós-moderno de teorias e práticas literárias.



2.2 - VANGUARDA E MODERNISMO

... a vanguarda é a linha de frente de qualquer espécie de modernismo. Num breve prazo, no entanto, a vanguarda corrompe-se e é assimilada a algo de mais familiar, a que nós aplicamos o rótulo de “moderno”. Quando o moderno deixa de ser estranho, mas é mais ou menos associado com uma paisagem familiar, dizemos que é parte do “modernismo”, uma palavra ampla. No entanto, “modernidade” é um termo totalmente diverso, que sugere presente, em contraste com algum passado histórico. A palavra “modernidade” também sugere uma condição estática, ou seja, que se alcançou uma coisa ou outra; enquanto vanguarda, “moderno” e “modernismo” significam o processo, assim como o fato de que se está chegando a algum lugar. (Karl, 1988, p.21)

As definições tecidas por Frederick Karl (1988), em relação aos termos vanguarda, moderno, modernismo e modernidade estabelecem limitações importantes no sentido de desfazer as freqüentes considerações não muito corretas em torno dos referidos termos, e de também vencer a tentação de não misturá-los, quando a dificuldade em diferenciá-los torna-se maior. Karl deixa o termo modernidade por conta do estudo de historiadores e sociólogos, por considerá-lo uma condição estática, estabelecida como produto. Dedicar-se aos outros dois, moderno e modernismo, porque estão ligados ao “processo de tornar-se”. Tomada como um processo, a arte englobaria também o termo vanguarda. O enfraquecimento da vanguarda faria surgir o moderno e vice-versa.

A idéia do moderno, como subversão da ordem existente, manteve-se desde os autores trágicos gregos. Implicando quase sempre uma perigosa reorientação e, corrompendo as idéias de coesão social, o

modernismo, nas artes, foi igualado muitas vezes a um princípio desorganizador, quer se manifeste na música, na pintura e na ficção, tornando diferente o ato de escutar, de ver e de ler. Na música, fora introduzido pelas diferentes noções de harmonia; na pintura, pela ausência de representatividade, ou seja, ausência de figuras representando iconicamente coisas e, na ficção, pela linguagem como forma de atacar a própria linguagem e técnicas tradicionais de escrever.

O termo vanguarda, de origem militar, obteve conotações culturais depois de 1870. Significa, tanto em seu sentido político como cultural, uma oposição à ordem, à idéia de história, à estabilidade e tradição. A característica marcante da vanguarda é sua mudança rápida e seu estabelecimento sempre na linha de frente de qualquer fato considerado moderno. Alcançando, a princípio, este posto de linha de frente, a vanguarda depois se dissolve no moderno. E é, por isso, que afirmamos que o moderno em Miguel Jorge compõe-se de vanguardas. A narrativa do escritor deixa-se ler fortemente influenciada pelas vanguardas cubista e, principalmente, a surrealista. Os movimentos de vanguarda é que compõem e estruturam o moderno em Miguel.

A prosa de Miguel Jorge é muitas vezes um convite à visualização pictural e à abstração da linearidade do texto. A plasticidade, associada ao simultaneísmo, está bem visível no conto “Décima quarta estação” de *Avarmas* (1978). O título carrega a simbologia do texto bíblico, mostrando as partes como se fossem quadros representando a Via-Sacra de Cristo. O condenado de a “Décima quarta estação” está num cárcere e adiante dele o espera um julgamento — a forca. O leitor tem, a cada linha

do trecho selecionado, uma representatividade das cenas bíblicas, proporcionada pela linguagem que o escritor teima em lapidar e mesmo burilar.

Terceira Estação:

Queria voltar às minhas origens estar dentro do útero materno pelo menos era aquela posição que necessitava naquele momento e no entanto abraço meus próprios braços e pernas no frio fétido feio chão deste cárcere tento uma paz que não existe pois comigo estão sempre os meus algozes e não me deixam repousar muito embora eu tivesse permitido que eles me amarrassem as mãos colocassem corda ao meu pescoço e me arrastassem pelas ruas da cidade cobrindo-me de chibatadas e insultos e me cuspissem no rosto e não me levantavam das quedas e eu ouvia o arrastar apressado dos pés que seguiam e todos envolvidos na própria ira queriam um pedaço do meu corpo ou de minhas vestes ou tocar no meu sangue que começava a correr e eu buscava a todo momento dizer alguma palavra uma só palavra que fosse mas a palavra não vinha não vinha. ("Décima quarta estação", 1978, p. 20)

Miguel Jorge tece estruturas narrativas alternadas neste conto. As estações ímpares, na seqüência de 1 a 13, são fluxos de consciência em que a personagem inominada deixa vazar, em primeira pessoa, a sensibilidade acumulada do condenado, aumentando as relações intertextuais com o texto bíblico.

Quinta Estação:

A agonia iniciara o corpo sofria os primeiros açoites e para isso usavam pedaços de paus secos ou verdes e isso me fazia sentir ainda mais próximo de mim aquele rosto de mãe e ninguém me veria enxugar o suor com uma toalha limpa e não se poderia dizer que eu não ajudara mais da metade daquela massa exaltada a se curar de seus males com meus remédios e minhas receitas e tudo se move novamente como o arrastar de passos pesados sobre a terra úmida e as batidas dos martelos pregando pregos em

madeira forte poderão ser uma visão tão-somente minha pois eles me arrastam pelas mãos e por outra corda presa ao pescoço e voltam as palavras de insultos e cusparada e vejo que a agonia se inicia e as mulheres que ficaram em casa em preto e em rezas iniciaram um cantar de ladainha eu gostaria de dialogar com elas secar de seus olhos as lágrimas ou mesmo ouvir palavras ou coisas contadas da infância ou mesmo ver o meu retrato que uma delas certamente estará a olhar ou mesmo dedilhar as cordas do violão e pensar que essa agonia é uma música que vem e me leva para o espaço. ("Décima quarta estação", 1978, p. 21-2)

As estações pares, de 2 a 12, na segunda pessoa, mostram um texto pontuado, marcado por um tempo cronológico e não mais subjetivo quanto o do fluxo de consciência.

Oitava Estação:

Tu estás novamente naquele cárcere. Outras marcas e outros condenados deixaram de existir naquele passado lugar, e o fim cada vez mais próximo acordava a agonia como um último acorde. Se houvesse fuga era por ali mesmo. Davas voltas pelas quatro paredes e uma volta dentro de si mesmo, colocando recordações em cada lugar. Casa. Quintal. Quarto. Fazenda. Quintal. Entre árvores E uma conversa iniciava-se, mesmo antes de teu pai surgir dentro das sombras do cárcere, com o semblante do antigo pai, e agora é o reinício de tudo, num ir e vir breve fuga, num diálogo que o tempo consumiu, e não poderia dizer mais nada a ele, o velho pai, a não ser de tua agonia que se espalhava agora por todos os membros. E se ninguém mais ouvia-lhe a voz era porque lá fora a malta se exaltava novamente em gritos e insultos. E ouvias que havia uma voz de comando dizendo: Sigam-me. E a porta de tua cela haveria de ser forçada e não demoraria por abrir-se. ("Décima quarta estação", 1978, p.23)

Montagem: textos e quadros, abstração, intertexto. Cubismo como forma filosófica de percepção, metaficção: jogo de mensagem que se debruça sobre outra mensagem. As funções metalingüística e estética

são percebidas com ênfase na obra de Miguel Jorge porque esta não fala tanto da realidade exterior quanto de si mesma ou em tensão reflexiva com outra obra. Como consequência, a linguagem transforma-se como que num duplo do Universo, fazendo emergir a auto-referência e o autoquestionamento numa constante reflexão sobre o processo. A realidade passa a ser criada com as normas e os signos da realidade e, o ato de percepção dessa linguagem, substitui a própria realidade. A linguagem é colocada a serviço do artista; este não se deixa falar pela linguagem; ele fala a linguagem provocando uma ruptura com os códigos anteriores.

A montagem cubista decorre do jogo da “descontinuidade” que tem como pano de fundo, o conflito, dado o encadeamento colisivo das tomadas. As estruturas narrativas alternadas, num jogo paralelístico, ora em primeira, ora em segunda pessoa, são exemplos de conflito entre o acontecimento e sua duração. O fluxo de consciência é a revelação da duração: a duração do sacrifício do condenado, representado na narrativa em questão, é maior que a duração de um sacrifício real. E é, ainda, a montagem que aparece na essência da operação de Miguel Jorge ao produzir palavras como *Avarmas*. Predomina no escritor a técnica da condensação e seu objetivo é o de criar “palavras-valise”. Na opinião de Jacqueline Chénieux-Gendron (1992, p.106) tais palavras portam “duas significações dependuradas numa palavra como num porta-chapéus”. O crítico Gilberto Mendonça Teles, no prefácio de *Avarmas*, numa direção metalingüística, faz uma primeira leitura do título:



... este é o tipo de linguagem das narrativas de *Avarmas*, livro cujo título, mistura de “aves” e “armas”, sugere o encontro (o jogo) da linguagem alada da poesia com a linguagem armada nessas narrativas: ala-se, para armar; ou arma-se para alar. Tanto faz. 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, 1978, p.12-3)

Darcy França Denófrio, em seu artigo intitulado, “Ave, Armas!”, afirma ser possível fazer mais três leituras do conto, reforçando ainda mais a alta expressividade da montagem poética:

Uma, de cunho irônico seria: “Ave, Armas!”. Talvez um grito de resistência e deboche ante um mundo desumanizado, dentro do qual não somos mais do que frágeis aves a serem abatidas no vôo existencial. Ou uma espécie de cruel e irônica forma de saudação, que remete àquele “Ave, César, os que vão morrer te saúdam”, proferido pelos condenados antes da morte na arena, para deleite do romanos, na era dos Césares. Ao mesmo tempo, subjaz um “Ave, armas!”, soando como uma fórmula para exorcizar o mal: Deus nos livre delas! Não é sem razão que o conto “Avarmas”, homônimo da obra, se realiza numa atmosfera aterrador, que sugere a revolução de 64. (Denófrio, 1996, p.90)

O jogo da (des)montagem não oferece clausuras por estar associado a uma filosofia ampla da percepção. Desta forma, outros leitores poderão participar do jogo e fazer outras leituras, desleituras, tendo por princípio a linguagem como subversão da ordem. A linguagem da descentralização, da ex-centricidade é que impregna o ser humano (pós)moderno de *Avarmas*.

O alcance do moderno em Miguel Jorge, repito, tem a dimensão das vanguardas que compõem esta idéia do moderno. O eixo pro-

pulsor que possibilita observar as diferenças centra-se na linguagem e na visão do homem que as vanguardas repassam. O cubismo deixa-se marcar pela profunda descontinuidade do homem do nosso tempo. Lançando uma vaga de contestação, o surrealismo trança toda uma rede de novas diferenças porque o seu projeto é introduzir

o desejo ao discurso do homem ... deixar falar a subconsciência e estimular as diferenças patológicas da linguagem; pretende subverter a busca da verossimilhança na arte por uma formidável aposta no imaginário. (Chénieux-Gendron, 1992, p.2)

A estética surrealista está impregnada pela meta-realidade, pelo extraordinário, buscando um viver distante do cotidiano, um viver à margem dos trilhos que a sociedade nos aponta. A noção de arte revolucionária depende, pois, da maneira pela qual se concebem as relações da arte e da sociedade. Se a arte é reflexo da ideologia dominante, cada sociedade tem, então, suas formas de arte que se tornam caducas e desinteressantes quando esta sociedade se transforma ou desaparece. Em sua obra, *Le sur-réalisme*, Claude Abastado (1975) afirma que

.... a arte revolucionária é uma arte que serve à revolução, ... mas, se ao contrário, as obras do passado guardam no presente um interesse, então, toda arte - toda arte autêntica é revolucionária; a arte faz a revolução; ela não a serve ... o problema é estético e não político. (Abastado, 1975, p.54-5)²

² Tradução da autora.

A obra de Miguel Jorge é revolucionária por ser autêntica. Revolucionária no sentido de proclamar sempre a conscientização do ser humano, rumo ao processo de individuação. Tanto na dramaturgia, quanto nas narrativas, o escritor faz com que a denúncia seja humana, social, política, religiosa. O leitor não encontra porto, no sentido de local de chegada; sua obra é sempre ponto de partida, inquirição. Esse leitor precisa saber que nessa leitura está também o instante da libertação do hábito que normalmente anestesia. Nessa leitura está a confrontação com o sofrimento do existir e, conseqüentemente, o processo de conscientização. 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. O interlocutor imaginário irá unir as pontas do discurso do autor e, como Ariadne, tecerá seu próprio fio, seu próprio discurso.

Ao falar em atividade reflexionante, trabalhada e transpirada quero também enfatizar a questão das narrativas de estruturas simples ou complexas. Estas estão ligadas à maneira de se trabalhar o *real*, ora continuando-o, ideologicamente, ora provocando-lhe uma ruptura no imaginário-em-aberto. As narrativas de Miguel Jorge são, quase sempre, de estruturas complexas por mostrarem sempre um real transfigurado. Segundo Affonso Romano Sant'Anna (1984), tais narrativas é que possibilitam as visões ideológica e contra-ideológica. Afirmo o autor que

A narrativa de estrutura simples acha-se ligada ao místico e ideológico e pretendendo ser uma continuidade do real termina por descentrar-se de si mesma. A narrativa de estrutura complexa é uma ruptura com o ideológico na sua versão do real e distancia-se do mítico para desenvolver-se no imaginário-em-aberto. É uma narrativa centrada em si mesma. (Sant'Anna, 1984, p.18)

A ideologia e o mito são elementos que sempre envolvem a narrativa, quer seja esta de estrutura simples ou complexa. Na narrativa simples, mito e ideologia sofrem uma atração normal. Nela, o mito é *simbólico* e significa a confissão da impotência da razão em fazer compreender, pela lógica, mistérios cosmogônicos e procede por raciocínio *analógico*, coincidindo assim com o pensamento primitivo. O mito não é, contudo, somente superação do raciocínio discursivo mas é, também, forma de explicação do mundo e expressão das estruturas sociais a partir das quais é produzido. A narrativa de Miguel Jorge, de estrutura complexa, trabalha com essa segunda idéia de mito. Aí, mito e ideologia são submetidos a um tratamento cáustico, denunciador de outras realidades.

Criar um mito novo, na visão surrealista, “é projetar por refração a imagem de uma sociedade nova, apta a conformar-se com o mito novo”, afirma Durozoi (1976, p.186). Tamanha criação e ambição surrealistas exigiria, como primeira tarefa, o desembaraçar-se dos mitos antigos, mesclados de religião como projeções de explicação do mundo porque legitimadores da exploração de classes. Propõe, então, o surrealismo uma mitologia moderna: *a teoria dos grandes transparentes*. O mito moderno, na concepção de Durozoi (1976, p.186-7), anunciará um mundo renovado que “terá por missão destruir o inferno terrestre para fazer descer sobre a terra o paraíso absoluto do céu religioso, metamorfoseando-o em *paraíso humano relativo*”. “Paraíso humano relativo”, sublinhamos. Duas estéticas, a do Surrealismo e a do Absurdo, são aqui ligadas por uma mitologia bem moderna. Os elos que se estabelecem entre o mito surrealista, o *mito*

coletivo, defendido por Breton (*apud* Durozoi, 1976, p.191), e o *mito do absurdo*, que cria o herói do relativo — Sísifo — tese de Albert Camus (s.d. p.147-52) estão, pois, estabelecidos: negação da transcendentalidade e supremacia da relatividade. O termo “relativo” aparece também intrinsecamente relacionado ao pós-moderno.

Falar sobre estes dois mitos modernos significa nortear o leitor, lembrando-lhe que tal aterrissagem mitológica justificará o vôo, a decolagem da pesquisa agora embebida de pressupostos teóricos da estética surrealista e do absurdo. O “mito dos grandes transparentes” — conquista surrealista — descentraliza o homem do “ponto de mira”, da *recepção*, e coloca-o como “ponto sensível” da *percepção*. Tamanha alteração se processa mediante um verdadeiro processo de (des)humanização. Durozoi, com bastante clareza, descreve-o assim:

O *antropocentrismo* levou demasiadas vezes os sistemas filosóficos e religiosos a supor que o homem, no centro do universo, tinha recebido do destino a missão de nele operar a sua salvação, *só*, e sem consideração pelo resto dos seres e das coisas, postos à sua disposição para a realização dos seus próprios fins. Este *pretense* rei do universo separa-se assim do conjunto universal e, ao impor-lhe a sua tirania, perde toda possibilidade de estabelecer com ele correspondências que lhe permitiriam ver mais claramente nele próprio. Ora não seria tempo (antes que se destrua pela sua própria ciência) que o homem se reconcilie com a sua sociedade natural, com a sua verdadeira história, as que o ligam às pedras, aos animais, às plantas, a todos os elementos desta natureza de que ele é apenas um *fragmento*. Ele poderá então avaliar a sua verdadeira posição perante os outros seres e, perdendo o orgulho de sua supremacia, ganhar o conhecimento da sua relação com o mundo. (Durozoi, 1976, p.194, grifos meus)

Como ponto sensível da “percepção”, o ser humano, de acordo com o mito moderno surrealista, atinge o “Ponto Supremo” — ponto-amálgama — ponto de reconciliação do pensamento com o mundo, amálgama que fusiona os opostos, superando as antinomias. Situado em uma supra-realidade, o homem nega a transcendentalidade em busca da relatividade e do equilíbrio. Constata-se, então, um certo desvio da poética tradicional em que o estudo da literatura pertencia ao domínio de uma estética ornamental por imitar apenas uma realidade exterior. Nela, o homem é considerado “ponto de mira”, sem livre acesso às diversas zonas isoladas discursivas. O pré-romantismo alemão, o romantismo, o empenho das vanguardas literárias, em destaque, o Surrealismo, mostram uma outra faceta da realidade em que o ser humano, de “ponto de mira”, passa a ser considerado como “ponto sensível”. Nessa instância privilegiada, valoriza-se o homem, assegura Jean Claude Michel (s.d., p.12), porque dotado de capacidade de percepção sobre seu “real” e dotado também da possibilidade de revolta contra a miserável condição humana e da intensa aspiração à liberdade, ao amor, ao maravilhoso e ao desejo. O Surrealismo destaca-se das outras vanguardas pelo seu caráter também de construção, e não pelo meramente destrutivo, caracterizador da maioria dos movimentos vanguardistas da época moderna. Alguns movimentos de estética da vanguarda, numa ânsia de ruptura, destacam-se pela tendência em recompor algo. O cubismo desmonta a sintaxe da pintura, o futurismo desliga-se da sintaxe da frase. Arrigucci (1973, p.88) argumenta que o emprego sistemático de um procedimento de reconstrução tornou-se visível com a influência do

surrealismo e do cinema, pela inovação da montagem como técnica cinematográfica.

A estética surrealista, muito ligada à questão do insólito e do estranhamento, visava a desautomatizar a linguagem, a descristalizá-la, a eliminar as formas desgastadas, estereotipadas e estanques. Como consequência desse movimento rebelde da linguagem, observa-se o vazamento da ambigüidade na criação literária e a abertura de um leque de possibilidades interpretativas, deixando a forma com uma liberdade de unir esteticamente a expressão e o conteúdo.

Faço, agora, uma outra aterrissagem mítica. Compreender o *Mito de Sísifo* é passo fundamental para o entendimento da estética do absurdo, teoria que percorre o presente texto e lhe dá fundamentação teórica. Escrito por Albert Camus e publicado em 1942, *O Mito de Sísifo* : ensaio sobre o absurdo, é o relato da condenação de Sísifo pelos deuses. Tal condenação consistia em

Sísifo empurrar sem descanso um rochedo até ao cume de uma montanha, de onde a pedra caía, de novo, em consequência de seu peso. Tinha pensado, com alguma razão, que não há castigo mais terrível do que o trabalho inútil e sem esperança. (Camus, 1942, p.147)

Segundo Homero, Sísifo era um mortal prudente e ajuizado. Outras tradições afirmam o contrário. Não se sabe por que Sísifo tornou-se o *trabalhador inútil* dos infernos. Talvez pela leviandade em revelar os segredos dos deuses, mais exatamente do rapto de Egina, filha de Asopo. Egina fora raptada por Júpiter e, sabendo Sísifo do ocorrido, propõe con-

tar a Asopo com a condição de este fornecer água à cidade de Corinto. Foi, por isto, castigado. Também conta Homero que Sísifo havia aconrentado a Morte, e Plutão enviou o deus da guerra e libertou-a das mãos de Sísifo. Estando à morte, Sísifo quis pôr à prova o amor de sua mulher. Esta, obedecendo-o, lançou-o, sem sepultura, em meio à praça pública. Tamanha obediência irritou Sísifo e este teve, então, de Plutão permissão para castigar a mulher. Voltou à terra e, inebriado pelo mundo, pelo sol, pelo mar, não quis saber de regressar aos infernos. Mas os deuses ordenaram a sua volta. De volta ao inferno, seu rochedo o esperava. Pelas paixões e tormentos, conhece-se o herói absurdo — Sísifo — o herói do relativo. São próprios de seu caráter: o ódio à morte, a paixão pela vida, o desprezo pelos deuses.

E'luard (*apud* Durozoi, 1976, p.295), poeta surrealista, afirma que "o poeta é muito mais aquele que inspira do que aquele que é inspirado". Tal afirmação reforça a idéia de "gênio sentimental" de Schiller, idéia de reflexividade, de labor, de transpiração e de sentido revolucionário na construção literária. E o belo texto de Péret conduz ao estabelecimento de um paralelo entre o trabalho diuturno e revolucionário do poeta e o trabalho infundável de Sísifo. Ambos têm em comum o drama da condenação pesando sobre suas costas: o poeta a recebe da sociedade; Sísifo a recebe dos deuses. Com a intenção de não privar o leitor da magnitude e reflexividade prazerosas, tecidas por Peret, a respeito da trajetória do texto poético, a citação foi transcrita na íntegra:

Era dado ao romantismo reencontrar o maravilhoso e dotar a poesia de uma significação revolucionária que ela ainda hoje conserva e que lhe permite viver uma existência de proscrito,

mas, de qualquer maneira, de viver. Porque o poeta — não falo dos distraidores de todas as espécies — já não pode ser reconhecido como tal se não se opuser por um não-conformismo total ao mundo em que vive. Ergue-se contra todos, mesmo contra os revolucionários que, colocando-se apenas no terreno da política, arbitrariamente assim isolada do conjunto do movimento cultural, preconizam a submissão da cultura ao cumprimento da revolução social. Não há um poeta, um artista consciente do seu lugar na sociedade que não pense que essa revolução indispensável e urgente é a chave do futuro. *Contudo, querer submeter ditatorialmente a poesia e toda a cultura ao movimento político, parece-me tão reacionário como querer afastá-la dele.* A “torre de marfim” não é senão o reverso da medalha obscurantista cuja face é a arte chamada proletária, ou inversamente, pouco importa. Se, no campo reacionário, se procura fazer da poesia um equivalente laico da prece religiosa, do lado revolucionário tem-se apenas demasiada tendência para a confundir com a publicidade. *O poeta atual não tem outro recurso senão o de ser revolucionário ou não ser poeta, porque ele deve lançar-se incessantemente no desconhecido; o passo que ele deu na véspera de modo algum o dispensa do passo do dia seguinte, pois que tudo se tem de recomeçar todos os dias e que aquilo que ele adquiriu na hora de adormecer esboroou-se ao acordar.* Para ele, não há nenhuma colocação de pai de família, mas o risco e a aventura indefinidamente renovados. É apenas com esta condição que ele se pode considerar poeta e pretender tomar um lugar legítimo na vanguarda do movimento cultural, lá onde não há a receber nem louvores nem loiros, mas a bater com todas as suas forças para derrubar as barreiras incessantemente renascentes do hábito e da rotina.

Hoje ele não pode ser senão o maldito. Esta maldição que a sociedade atual lhe lança, indica a sua posição revolucionária; mas ele sairá da sua reserva forçada para se ver colocado à cabeça da sociedade quando, completamente subvertida, esta tiver reconhecido a origem humana comum da poesia e da ciência e que o poeta, com a colaboração ativa e passiva de todos, criar os mitos exaltantes e maravilhosos que impelirão o mundo inteiro ao assalto do desconhecido. (Peret *apud* Durozoi, 1976, p.296-7, grifos meus)

É perseguindo, incansavelmente, a temática da interdição que Miguel Jorge tece seus textos. Ela sempre vem repetida no binômio liber-

dade *versus* opressão e tem o intuito de denunciar os absurdos da vida e do mundo. Ao escrever *Veias e vinhos*, Miguel Jorge parte de um fato real, a chacina da família Matheus ocorrida em Goiânia no ano de 1957. O escritor pesquisa os jornais da época, entrevista os detentos injustiçados e, numa simbiose de História e Ficção, metaficção historiográfica, parafraseia, parodisticamente, o texto original e deixa nascer *Veias e vinhos*. Esta narrativa se polariza em dois eixos: um eixo parafrásico, o da História, que repousa sobre o idêntico e o semelhante e, ao lado da ideologia dominante, numa intertextualidade das semelhanças, provoca um efeito de condensação, de reforço; um outro eixo, parodístico, o da Ficção, um contracanto que se ouve ao lado da contra-ideologia, uma denúncia, provocando um efeito de deslocamento e de descontinuidade.

Miguel Jorge persegue insistentemente a sua temática. Por quê? Qual o sentido dessa busca? Em *Figuras*, Gérard Genette (1972) escreve que as aparentes repetições da literatura não indicam somente uma continuidade, mas revelam uma lenta e incessante metamorfose. Borges (*apud* Genette, 1972, p.130) sabiamente afirma que “o homem é bibliotecário imperfeito e que, às vezes, por não encontrar o livro que procura, ele escreve um outro: o mesmo ou quase”. A tarefa da literatura é infinita.

Pretendeu-se com este capítulo observar que as linhas estéticas, clássica, romântica, moderna e surrealista povoam a escritura de Miguel Jorge como que provocando uma “tensão” existente entre a tradição e a modernidade, ou seja, entre a unidade e a dispersão. É comum em Miguel a construção fragmentada quando o escritor se propõe a assenhorear-se de uma realidade imediata e caótica. Com esse propósito, o nosso escri-

tor serve-se dos recursos literários advindos com a modernidade: número variado de vozes, de cosmovisões, numa interação que resulta no jogo polifônico das narrativas; serve-se igualmente da paródia, deixando seu leitor perceber a intencionalidade da ironia com a qual resgata o texto parodiado. Buscando opções, mais que fechamentos, Miguel realiza em sua obra projetos pós-modernos que visam a “inconclusibilidade”, o “não fechamento”, como forma de dizer que suas narrativas terminam mas não acabam. Tais projetos aparecem melhor discriminados nos capítulos subsequentes.

Ao afirmar-se, na introdução, que Miguel Jorge não se desvencilha da tradição, mesmo quando trilha os caminhos da ruptura, cabe aqui destacar a peça teatral, escrita por Miguel: *Amor: poldro que se doma: fogo de outra chama* (1996). O drama surge carregado por um erotismo contagiante e culmina numa liturgia de celebração ao amor, fazendo valer a crença em valores absolutos, próprios de uma estética tradicional, clássica. Alterando a forma tradicional do drama, a da ausência de narrador, Miguel nomeia seu personagem de “Narrador” — um mágico — denunciando, dessa forma, a presença implícita do autor. A outra voz que se faz ouvir no texto é a de Cupido, o deus alado do amor que, com sua flecha, tenta, com êxito, atingir o Narrador descrente e temeroso de ser possuído por tal sentimento. O receio do Narrador é bem visível, no início, como mostra o trecho a seguir. Contudo, é forte o apelo usado por Cupido e, a forma poética por ele usada, assemelha-se a um coro tragicômico com a função explícita de convencimento.

NARRADOR: Senhoras, senhores, meus bons amigos, como eu estava falando, o amor é inconseqüente, é fazer o sim pelo não, o não pelo sim. Ah! o amor é, às vezes, um mal.

CUPIDO: (Interrompendo-o): Antes que lhe dêem ouvidos, ouçam a minha cantiga. (Pega um violão)

Quem adormece o seu amor
não ouve os sussurros dos deuses
nem os sons dos flautins

Quem adormece o seu amor
está adormecendo os seus sonhos
largado sobre suas penas. (*Amor: poldro que se doma:*
fogo de outra chama, p.32-3)

Miguel elege o amor como temática, e cria, em torno dele, uma série de polimetáforas: poldro que se doma; fogo de outra chama; cinza de outra lenha; força de mais fuga (p.25), buscando, nessa transferência de sentido, o próprio significado de amor. Nesse processo de criação, o escritor interpõe outras vozes, não em dispersão, mas em unidade, numa monofonia; afastando a relatividade e afirmando a transcendentalidade do referido tema. A forma como tais vozes aparecem no texto prima-se pela originalidade criativa de Miguel: antologia poético-temática, formada por poetas goianos e de outras regiões brasileiras que, exaltando o amor, ali aparecem, numa forma dramatizada, conferindo ao texto, o gosto e o prazer pelas referências poéticas locais. No comentário de apresentação do livro (setembro de 1996), a ensaísta Moema de Castro e Silva Olival define, da seguinte forma, o diálogo estabelecido na obra: "... cenas de persuasão, de avanços e recuos sobre a essência do amor; cenas que culminam com o "abate" do narrador por Cupido, evidenciando a

complexidade de sentimentos que movimentam o debate em torno do tema”.

Se, em Miguel Jorge, há pontos de convergência costurando-o a fatos pontuais de estéticas passadas, o certo seria situá-lo na instabilidade das estéticas presentes, como reflexo da própria descontinuidade que caracteriza os tempos hodiernos. Situado nessa instabilidade pós-moderna, o escritor promove uma escritura de questionamento e de enfrentamento de teorias e práticas literárias; uma literatura que se deixa ler, como veremos no terceiro capítulo, pelas teorias do intertexto, da paródia e da metaficção historiográfica.



3 - PÓS-MODERNISMO: (DES)CONTINUIDADES ESTÉTICAS

a noção de pós-modernidade ... sugere, não a morte da modernidade, não o fim da história ou da política, não uma recuperação nostálgica de um passado valorizado, mas uma maneira diferente de nos relacionarmos com as condições modernas e as suas consequências, com as circunstâncias presentes e as perspectivas futuras. (Smart, *A pós-modernidade*, 1993, p.186)

A concepção pós-moderna da criatividade artística e da obra de arte nasce da rejeição às posturas radicais frente ao estético e ao ideológico e, muitas vezes, do olhar cúmplice para com a cultura designada “de massa”. A imaginação pós-moderna foi que na verdade se incumbiu de enfrentar o rigor e o radicalismo mantidos pela estética moderna. De semelhante maneira, também foi a imaginação pós-moderna a mola desencadeadora do distanciamento das concepções moderna/pós-moderna. Percebe-se, então, que a trajetória percorrida pela imaginação foi, ao longo das estéticas clássica, romântica, moderna, pós-moderna, internalizando e somando perspectivas diferentes. Isto explica uma certa instabilidade dos tempos atuais, oriunda do processo de “descontinuidades da modernidade” de que fala Antony Giddens (1991, p.11-60). As metáforas da “lâmpada” e do “espelho”, criadas por M. H. Abrams em *The mirror and the lamp: romantic theory and the critical tradition* (1971), ilustram muito bem a trajetória da imaginação. Delas nos servimos para um entendimento maior da imaginação pós-moderna.

A imaginação, na arte clássica, como já afirmamos no início, era um espelho que refletia as essências absolutas porque voltada para imagens pretensamente divinas. A imaginação moderna, iniciada sobretudo com os românticos e desenvolvida com os modernistas, privilegia a figura da lâmpada e, em vez de criar uma verdade exterior ao homem, projeta sua luz criadora sobre uma verdade interior (Abrams, 1971, p.30-5). Na pós-modernidade, a compreensão do mundo está pré-condicionada pela reprodução eletrônica dos *media* e, a figura ideal para simbolizar a imaginação, é a de um labirinto de espelhos que se olham e se reproduzem.

O conceito tradicional de imaginação sofre alterações porque desprovido de aspectos como “origem” (fonte original do significado), “originalidade” (imagem criada por um sujeito determinado) e “novidade” (algo que revoluciona a tradição e o estabelecido). Saber o que é novo torna-se problemático numa cultura em que estilos e práticas artísticas de muitas épocas passaram a coexistir. A linearidade da história passou a ser questionada pelo pós-modernismo por ter se transformado em um painel de colagem movido pela consciência contínua e plural. Inviabiliza-se a idéia de “novo”. Tão essencial ao modernismo, a “novidade” perdeu seu aspecto revolucionário e perturbador.

Dentre as articulações que se podem fazer entre a imaginação pós-moderna e as principais teorias do conhecimento podemos citar aquelas que desconstroem a idéia humanista e cartesiana do sujeito como ser autônomo e provocam o descentramento do sujeito; as novas concepções da linguagem; o senso de pluralismo; a ficcionalização da realidade.

A figura do autor na arte seria uma espécie de culminação da ideologia do capitalismo. Na visão de Barthes (1974), a vida do texto pressupõe a morte do autor. Num desempenho de personagem, o autor conquista o espaço pós-moderno e também o direito de inferir no processo discursivo contextualizado.

O pós-moderno, na visão de Lyotard (1987), é uma atitude dentro da modernidade. Assim vista, a pós-modernidade fica destituída dos rótulos de época e passa a valer mais como uma “atitude”, uma *performance*, uma nova maneira de pensar sobre a modernidade. Foucault (*apud* Smart, 1993, p.114) considera a modernidade também como uma atitude, uma forma de nos relacionarmos com a realidade. Lyotard ressalta que:

O pós-modernismo, entendido assim, não é o modernismo no seu estado terminal, mas no seu estado nascente, e esse estado é constante. (Lyotard, 1987, p.24)... estado constante, em que a modernidade se repensa e se reescreve, a condição pós-moderna de Lyotard retoma tudo o que ficou recalcado sob o desejo de emancipação geral da humanidade: o pós-modernismo é o outro que necessariamente, acompanha o modernismo. Não se trata, portanto, de um “novo-novo”. O que há é uma reescrita radical, espécie de “perlaboração”, e não uma ruptura com o modernismo. (Lyotard, 1987, p.97)

O termo “perlaboração” é uma espécie de interpretação, de trabalho psíquico que permite ao homem libertar-se da influência dos mecanismos repetitivos. A repetição modifica-se e toma sentido pelo ato de interpretação. Conseqüentemente, a realidade da aparência passa a ser questionada e desmascarada pela verdade do ser. A vanguarda surrealista

possibilita este tipo de trabalho psíquico, munindo o escritor com novos recursos de choque e excitação capazes de balançar e de estremecer a mesmice comportamental do ser humano. Constata Anatol Rosenfeld (1977, p.119) que, o que emerge nas entrelinhas do texto, é o ser humano e suas “ex-centricidades” e não mais o “herói” e seus caracteres.

Lyotard faz uma formulação bem clara da diferença entre a criação modernista e a pós-modernista no momento em que ele distingue o paralogismo da estética pós-moderna da função meramente inovadora da arte moderna. Frederick Karl, em sua obra *O moderno e o modernismo: a soberania do artista*, afirma que:

o sentido de moderno e de modernismo em que qualquer época sempre é um processo de “tornar-se”. Pode ser: tornar-se novo e diferente; pode significar subverter o que é velho, tornar-se um agente de desordem e mesmo de destruição. (Karl, 1988, p.21-2)

A inovação cultuada pelo modernismo busca fazer um novo movimento dentro das regras dos jogos de linguagem artística e um ataque à linguagem e técnicas de escrever tradicionais. Esta é a 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. Lyotard, por sua vez, acrescenta que:

Um artista, um escritor pós-moderno está na situação de um filósofo: o texto que escreve a obra que realiza não são em princípio governadas por regras já estabelecidas, e não podem ser julgadas mediante um juízo determinante, aplicando-se a esse texto, a essa obra, categorias conhecidas. Estas regras e estas categorias são aquilo

que a obra ou o texto procura. O artista e o escritor trabalham, portanto, sem regras, e para estabelecer as regras daquilo que foi feito. Daí que a obra e o texto tenham as propriedades do acontecimento. (Lyotard, 1987, p.26)

As descontinuidades estéticas moderna/pós-moderna evidenciam-se, então, pelas formas de raciocínio e pelas noções de “sujeito” empreendidas pelas estéticas mencionadas. A estética moderna, já anunciada no romantismo, tem como forma de raciocínio o “consenso” e, conseqüentemente, a criação de um estatuto do sujeito. A estética pós-moderna adota o paradoxo, o “dissenso” como forma de raciocínio, e o seu empreendimento é o de uma desconstrução do sujeito. Na visão de Chénieux-Gendron (1992, p.129-31), a consciência romântica aproxima-se da consciência surrealista por terem ambas o mesmo projeto de criação do estatuto do sujeito: a introspecção, a subjetividade e o imaginário. Acrescenta Chénieux-Gendron que

o indivíduo, para a consciência surrealista, apresenta-se como uma pura subjetividade e (sem paradoxo) como um puro dinamismo que se define por seus atos mesmos. ... É ao imaginário em sua função totalmente fenomenológica que faz apelo inicialmente o surrealismo. A filosofia “clássica”, embora reconheça que o imaginário se infiltra na percepção, tenta reproduzir-lhe a importância. ... Por isso o surrealismo coloca-se em completo desacordo com a teoria antiga da imaginação (Platão, Aristóteles, os estóicos). A “phantasia” é aí do domínio do “parecer” e não do “ser”. (Chénieux-Gendron, 1992, p.129-40)

Numa convergência estética, em um movimento de integração, os projetos do romantismo, da vanguarda surrealista e do pós-modernismo recolocam no circuito do possível práticas e comportamentos

que ficaram marginalizados da vida social ou da prática poética. Hutcheon (1991, p. 103) assegura que

a teoria e a prática da arte pós-moderna tem mostrado maneiras de transformar o diferente, o *off*-centro, no veículo para o despertar da consciência estética e até mesmo política - talvez o passo primeiro e necessário para qualquer mudança radical. Como mencionei no início do presente estudo, não creio que o pós-modernismo seja essa mudança, mas pode ser que a presságie. Ele pode ser uma primeira fase de capacitação em sua encenação das contradições inerentes a qualquer momento transicional: dentro, porém fora; cúmplice, porém crítico. Talvez o lema do pós-moderno deva ser: "Vivam as margens!" (Hutcheon, 1991, p. 103)

Tais projetos colocam também em evidência o que se encontrava marginalizado — a imaginação. O pós-modernismo acrescenta à imaginação o caráter irônico e não possui o radicalismo de vanguarda porque não nega o passado e não carrega uma visão utópica do futuro. O fato real flui seus estímulos e se converte em outro fato real: a linguagem. É esta atitude frente à realidade tangível que caracteriza a obra de Miguel Jorge. O que se constata nas travessias estéticas é que o poder emana da linguagem e não mais apenas da sociedade; o moderno, segundo Frederick Karl, manifesta-se na linguagem :

O moderno e o modernismo se caracterizam pela linguagem em que se expressam. Em literatura, seja em poesia ou em ficção, há novas palavras e vozes, novos artifícios narrativos que equivalem, no desenrolar das histórias, a novas linguagens. ... As novas linguagens determinam direções inovadoras para as formas de arte e significam que o artista que espera ser moderno deve evoluir além das influências, tem de saltar em território desconhecido de que ele, então, se apropria. Tal "salto" que o artista é capaz de dar torna-se a sua carta

de membro da vanguarda. O que é moderno compõe-se de tais vanguardas. (Karl, 1988, p.11-2)

Parafraseando Karl, acrescentaríamos que o moderno em Miguel Jorge é composto de vanguardas e das rupturas subseqüentes, principalmente aquelas ocorridas no campo da linguagem. Se o poder emana da palavra e não mais exclusivamente das normas, é preciso buscar uma nova linguagem para contar este mundo, afirma Moema de Castro e Silva Olival. Seus trabalhos resgatam o veio artístico e literário de um Goiás universal. No artigo intitulado “A linguagem tridimensional de Miguel Jorge”, Moema faz alusão às forças de ruptura que subvertem o tradicional, o lógico, o estável, o pensamento burguês. Tais forças de ruptura, oriundas dos futuristas, cubistas, surrealistas, instalam-se como “agentes subversivos” que possibilitam as transfigurações do real, dando-lhe conotações fantásticas, estranhas, absurdas, maravilhosas e incrivelmente reais. Afirma a pesquisadora que

O homem do século XX é um homem sem esperanças. Seu mundo está ameaçado, seus dogmas estão questionados ... é preciso buscar uma nova ordem de valores que possa soerguê-lo. Buscar um novo mundo e conseqüentemente uma nova ordem de linguagem para contar este mundo.¹

Então, a linguagem, “escorpiônica” e narcisisticamente encacola-se sobre si mesma e passa a ser a própria caça. Faz-se necessário enxergar com novas lentes a nova presa da linguagem — a própria lingua-

¹ OLIVAL, Moema de Castro e Silva. “A Linguagem tridimensional de Miguel Jorge”. Comunicação feita por ocasião da I Semana de Literatura - Goiânia. (Outubro de 1985), promovida pela Biblioteca Central, Departamento de Letras e pelo Mestrado em Letras e Lingüística da UFG.



gem — esse novo retorno da linguagem. Não é de forma alguma um retorno incrustado na mesmice. É um retorno estranhado, significativo, consciente. É o retorno “sisifeano” da linguagem. Assim como precisamos enxergar Sísifo feliz — empurrando sua pedra — que é seu limite e seu apoio; assim também devemos enxergar a linguagem. Sísifo persiste, porque lúcido e consciente. A linguagem persiste, por sua vez, porque libera a revolução e promove a transformação do ser humano.

Tal redimensionamento da linguagem visava a revolucionar a linguagem tradicional, ajustando-a às novas dimensões significativas, exigidas pelas concepções descontínuas de espaço-tempo do moderno e atribulado mundo em que vivemos, mundo novo, nova linguagem. Há uma necessidade de espacializar e temporalizar a sintaxe para que a linguagem seja, segundo Heidegger, (1967, p.55) a “casa do ser”, desse ser que não pode parar, desse ser recalcado, que tem a linguagem como único espaço liberto. O artista, então, reapropria-se da linguagem, arma-se dela para renovar as vertentes da inspiração na busca de novos ângulos do horizonte humano.

A linguagem de Miguel Jorge, no contexto geral de sua obra, é desvelada e denunciadora. O autor tem consciência de que o único espaço liberto e pleno é o do narrador que desmascara e desvela. Tal processo se viabiliza mediante o 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.

A literatura de Miguel Jorge pode ser considerada pós-moderna por afastar-se da linha de representação do mundo, consagrada pelos grandes romancistas, e engendrar-se numa linha de interrogação do mundo. A lógica comum é substituída 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 especular labiríntica. Repetindo as palavras de Smart (1993, p.103) quando ele afirma que a razão é moderna e a imaginação é pós-moderna, percebemos que Miguel Jorge quase sempre nos mostra um personagem em clausura, preso, sem saída. Ao mesmo tempo, o escritor trabalha o sentimento de revolta nessas personagens a ponto de tirá-las do niilismo. A imaginação pós-moderna, apregoada por Smart (p.125), desencadeia-se, justamente, porque “a perspectiva de vivermos sem certeza ou necessidade poderá levar-nos a reagir com medo, ansiedade e insegurança, mas também nos permite viver com imaginação e responsabilidade”.

Em *Avarmas*, Miguel Jorge denuncia a precariedade das relações humanas e, ao mesmo tempo, deixa emergir em algumas personagens a consciência que as capacitará a encontrar novamente a tranquilidade perdida. Deste livro vamos nos ater a quatro contos: “Décima quarta estação”, “Putein”, “Numa gota d’água” e “Avarmas”. Essas narrativas revelam claramente a construção irônica do texto parodístico, a dor da razão moderna, a desilusão advinda das promessas não cumpridas e o “conforto” de uma imaginação pós-moderna: o desejo de ainda vivermos num mundo desprovido de afeto e de respeito. Em “Numa gota d’água,” a condição de clausura e de ações repetitivas, próprias do herói do absurdo,

são atribuídas ao personagem que, preso numa gota d'água, já não sabe se é homem ou se é um animal. É esse ridículo existencial de nosso século, engaiolado em estreitos apartamentos ou, às vezes, sob lonas e barracos, que provoca o riso grotesco e absurdo. É o discurso “da margem”, o do “forasteiro de dentro”, expressões usadas por Hutcheon (1988, p.96), que flui na narrativa. Paradoxalmente, podemos ver também um discurso como que saindo de um útero materno, metaforizado pela bolha d'água. Paradoxo porque a personagem já nem pode sentir a segurança própria do útero materno. O seu mundo perdeu os limites. Resta-lhe viver com a consciência desta perda. Escreve Miguel Jorge:

Sorriem, agora, velando meu sonho. Estão me descobrindo. Não posso encolher-me mais que isso. Sou quase um animal para eles. ... Sou um animal de um novo reino. ... Estou quase saindo, quase salvo. ... Faço força como uma mãe que quisesse nascer a criança e não conseguisse. ... Se nascido novamente colocaria um limite onde o sol é sol e céu é céu. Mas imóvel e cansado ocupo meu território aquático. Meu conformismo irrita a malta. (“Numa gota d'água”, 1978, p. 108-9)

A personagem procura saídas. Não quer ceder. E isto se explicita em páginas seguintes quando a mesma personagem diz: “Fecho os olhos, mas não estou morto”; “Exigem que eu lute para viver”. A imaginação pós-moderna evidencia-se nitidamente quando se constata impossíveis todas as tentativas de fuga. Resta apenas o território da mente, a consciência, e é este território que a personagem busca ao exprimir:

Abro uma janela no meu cérebro e por ela vejo bosques e borboletas e uma cor intensa. Vivo um momento de paz e acarício

os pássaros e beijo as rosas. Perco-me no tempo. Voar eu poderia, não fosse o peso da língua. Estou indo com o vento e o perfume da mata. A forma exata de sentir-me vivo. ... vou e volto em sucessivos ciclos. ("Numa gota d'água", 1978, p.112)

Um outro herói repetitivo comparece no conto "Avarmas". Miguel Jorge é o tecelão de narrativas pós-modernas por, preferencialmente, escolher narradores da "margem", "descentralizados" e "ex-cêntricos" (Hutcheon, 1991, p.84-103). Nesse conto temos como narrador, Efigênia, numa busca torturante e infinita do corpo do filho junto aos órgãos do poder. É bom ressaltar que a temática dominante do livro é a denúncia da opressão vivida no período da ditadura militar e o protesto contra a vida moderna que impessoaliza o sujeito.

Ainda o primeiro movimento: Lento. ... Nego meu cansaço e meu desespero. Uma rua torta. Morta. Janelas espreitam meu vulto. Sinto meus passos crescerem e com meus olhos e meu caminhar. E se firmam na terra. Estou mais digna, agora. Ando ainda por algum tempo mais. Tinha que ser assim. ("Avarmas", 1978, p.135)

Esse conto tem como assunto a busca do filho Marco. Em tempos de ditadura e de repressão, era comum o "desaparecimento" de pessoas que incomodavam o Sistema. Ainda assim Efigênia procurava o filho e o queria mesmo morto. Como se estivesse num labirinto, percorre as muitas portas que se lhe aparecem, com cansaço, desespero, mas sem perder a extrema dignidade no ato contínuo da procura.

Sempre o primeiro tempo ou o segundo. Como uma fuga ou sombra martirizada. Sempre o caminhar, o meu caminhar, deselegante, desequilibrado. Um sapato na mão. Um calo no pé. Sou Efi-

gênia, mãe de Marco, e estou em soluços. Mas, não me rendo e não me redimo. Sou uma sombra e uns passos. Ou um trapo. Sempre um caminhar pelos dias e madrugadas pisando terras, batendo portas. ("Avarmas", 1978, p.133)

A temática da descentralização, da ex-centricidade e do herói cíclico e repetitivo surge, também, nos contos "Putein" e "Décima quarta estação". Ambos trabalham com o intertexto bíblico. "Putein" é uma paródia da Santa Ceia: ao invés dos doze apóstolos sentados à mesa com Cristo, são doze mendigos, personagens ex-cêntricos, da margem, que se reúnem para dividir a refeição. "Décima quarta estação" intertextualiza a Via Sacra de Cristo. Essas duas narrativas, por trabalharem o intertexto e a paródia, serão objeto de posterior análise deste capítulo.

Em "Numa gota d'água", a linguagem é (des)centrada, desvelada e denunciadora da precária possibilidade de o protagonista comunicar-se, preso que está ao circuito fechado e reprimido da comunicação comum. O próprio título, "Numa gota d'água", denuncia uma clausura, uma estruturação integrada, uma construção que se lacra, um labirinto de espelhos, característico da imaginação pós-modernista. É uma narrativa que tematiza sua própria busca. Por esse motivo, encaixam-se aqui as reflexões de Arrigucci:

é como se a narrativa se tornasse uma narrativa em busca da própria essência, centrando-se sobre si mesma. A narrativa de uma busca se faz em busca da narrativa. Ao tematizar uma busca essencial, tematiza-se a si própria. (Arrigucci, 1973, p.21)



A “linguagem escorpiônica”, nas narrativas de Miguel Jorge, engendra uma atitude narcisista do dobrar-se sobre si mesma. E, nessa atitude, opera-se uma postura pós-moderna de percalço da auto-referencialidade da narrativa metaficcional. O poético torna-se mais amplo e passa a se caracterizar como fazer estético, porque já não pode mais deixar de se alimentar dos intertextos sócio-históricos. O fazer estético pós-moderno busca e questiona o estranhamento, busca a ruptura que dará origem à renovação literária, fruto do movimento ambíguo de destruição e de construção, do apocalíptico e do cosmogônico, sem a pretensão da dialética que acaba por si apregoando uma falsa cosmogonia do universo. O discurso apresenta-se como ato eternamente descontínuo porque permeado pela intertextualidade e pelo viés satírico da paródia. Incoerência e fingimento seria tentar não enxergar as diferenças e ex-centricidades.

3.1 - INTERTEXTUALIDADE: NO RASTRO DA HISTÓRIA E NOS OMBROS DA FICÇÃO

a “palavra literária” não é um ponto (um sentido fixo), mas um *cruzamento de superfícies textuais*, um diálogo de diversas escrituras: do escritor, do destinatário (ou da personagem), do contexto cultural atual ou anterior. (Julia Kristeva, *Introdução à semanálise*, 1974, p.62)

O subtítulo, “no rastro da história e nos ombros da ficção”, pretende parafrasear Miguel Jorge no título do seu romance *Nos ombros do cão*. Visa, também, a enfatizar a noção de intertexto como uma leitura da história que a ficção do autor se propõe a fazer.

Cada obra literária é leitura de outras obras literárias, adverte Julia Kristeva. Estas, quando buscam o ponto comum na espécie designada literatura, começam já a traçar o princípio da literariedade. Defendida pelos Formalistas Russos e, retomada posteriormente por Mikhail Bakhtin, a literariedade vem reclamar também para si o princípio da intertextualidade, uma vez que o texto literário, em sua relação com os demais, deixa-se ler como um *cruzamento de superfícies textuais*. As premissas desenvolvidas por Kristeva, em *Introdução à semanálise* (1974), fundamentam teoricamente estas considerações iniciais. É importante, igualmente, lembrar que a noção de intertextualidade, resgatada pela epígrafe, bem como a que surge em outra obra de Kristeva (1968, p.311): intertextualidade como uma “noção que indica a maneira pela qual um texto lê a história e

nela se insere”², aqui aparecem como princípios norteadores de análise do intertexto na obra de Miguel Jorge.

Kristeva (1974) ressalta em seus estudos a grande contribuição de Mikhail Bakhtin para o estudo da narrativa. Escritos há cerca de quarenta anos, os textos de Bakhtin substituem o elemento estático das estruturas literárias por uma rede de relações que se estabelece nestas mesmas estruturas literárias.

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 o artista participe da história. E é pela plurivalência da palavra poética que Miguel Jorge deixa a história ser lida pela ficção.

Na perspectiva de Kristeva (1974), os três elementos que dialogam na dimensão espacial do funcionamento poético da linguagem são: “o sujeito da escritura, o destinatário e os textos exteriores”. Tais elementos definem o estatuto da palavra numa horizontalidade (diálogo — a palavra no texto pertence simultaneamente ao sujeito da escritura e ao destinatário); e numa verticalidade (ambivalência — orientando a palavra para o *corpus* literário anterior ou sincrônico). Sem estabelecer uma distinção entre os dois eixos — o do diálogo e o da ambivalência — Bakhtin inova a teoria literária afirmando que

² - Tradução da autora.



todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto. Em lugar da noção de intersubjetividade, instala-se a de intertextualidade e a linguagem poética lê-se pelo menos como dupla. (Bakhtin *apud* Kristeva, 1974, p.64)

A ambivalência da escritura, defendida por Bakhtin, esboroa a noção de “pessoa-sujeito da escritura” e comunga com a “ex-centricidade” discursiva defendida por Linda Hutcheon (1991).

A escritura é ambivalente, na visão de Bakhtin, quando a história se vê inserida no texto. Desta forma, a lingüística apenas não daria conta deste texto e, a necessidade de uma outra ciência, que Bakhtin denomina de *translingüística*, torna-se fundamental. O discurso, a língua, vistos como integridade viva e concreta, não são objetos específicos da lingüística porque ultrapassam os limites da mesma. O discurso e a língua estão situados numa rede de interação e de coexistência próprias do campo metalingüístico. As relações dialógicas são objeto da metalingüística. A paródia é, também, por sua vez, um fenômeno metalingüístico porque ultrapassa a fronteira do sentido uno da palavra, buscando a sua verticalidade e ambivalência. Os contos “Putein” e “Décima quarta estação” do livro *Avarmas*, a serem enfocados posteriormente, são textos marcadamente parodísticos.

No campo ambivalente da escritura, justifica-se o surgimento de uma *translingüística*, porque a estrutura da forma romanesca encontra-se num processo de homologia para com a forma social. O herói do romance deixa de ser individual e passa a ser coletivo. É que os fatores

transindividuais, sociais, impelem o herói, agora coletivo, a uma fraterna luta viril do combate pela liberdade. Assim acontece em *Nos ombros do cão*. Nessa narrativa torna-se difícil rememorar as personagens do livro. Elas se dispersam e se unem coesivamente em criaturas que, por interação, se aproximam e se distanciam entre si. A maior parte delas se une em uma luta coletiva pela defesa do ideal social da democracia. Maior parte delas é vítima do processo de castração ideológica promovido pela ditadura. Esse é o ponto de intersecção com o sentimento da média do leitor virtual no momento enfocado pela ficção. Nesse sentido, Goldman afirma (1967, p. 130-1) que “não há personagens individuais, mas grupos de personagens, em cujo interior os indivíduos se assemelham todos ao confundirem-se uns com os outros”.

Kristeva (1974), em suas análises das teorias de Bakhtin, põe em evidência o sentido de “intertextualidade como um discurso estranho no espaço da linguagem poética”. Enfatiza ainda que

o significado poético remete a outros significados discursivos, de modo a serem legíveis, no enunciado poético, vários outros discursos. Cria-se, assim, em torno do significado poético, um espaço textual múltiplo, cujos elementos são suscetíveis de aplicação no texto poético concreto. Denominaremos este espaço de *intertextual*. (Kristeva, 1974, p.174)

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 de sua obra, uma leitura da história do Golpe Militar de

1964, da repressão advinda, do Ato Institucional número 5, das perseguições, torturas e mortes. Em *Nos ombros do cão* temos, a um só tempo, duas leituras: a da História e a da Ficção, ou melhor; temos uma Ficção fazendo uma leitura da História. Repetindo, mais uma vez, palavras extraídas de um texto de Kristeva (1968, p.311), reforçamos o jogo de procedimentos e, também, a mestria do escritor: "... para o sujeito que conhece, a intertextualidade é uma noção que indica a maneira pela qual um texto lê a história e nela se insere".

Conhecedor e contemporâneo da História quando na época do Golpe, Miguel dedica o livro *Nos ombros do cão* a dois estudantes de Goiânia: Marcos Antônio Dias Batista e Ismael Silva de Jesus, "líderes estudantis, que não se conformaram com as diretrizes ditatoriais traçadas pelos governos militares e ousaram lutar pela liberdade", são palavras do escritor. No mundo das imagens, temos Masael que representa, sob a forma de um anagrama, Marcos e Ismael, no mundo dos acontecimentos.

O título, *Nos ombros do cão*, é produto da reflexividade criativa do escritor. Nele, dois processos estão imbricados: o metonímico, ou seja, o da condensação, quando temos uma parte que representa o todo — ombros — parte superior, a que carrega, a que controla; o metafórico, ou seja, o do deslocamento de sentido — o cão — o sistema, tido naquela época como um demônio torturador. O espaço metonímico é a possibilidade de coexistência simultânea, a possibilidade de contigüidade. É justamente este espaço que obriga os personagens a dialogarem com seus duplos. O aspecto metonímico ocupa, por isso, um espaço significativo no romance polifônico — o da "mirada em torno". *Nos ombros do cão* é uma

obra que permite fazer uma leitura literarizada da repressão militar. O leitor ao mesmo tempo se (des)encanta com a “engenhosidade” do escritor, lembrando aqui que o termo sublinhado nos reporta à idéia de reflexividade do gênio sentimental de Schiller (1991, p.122), explicitada no segundo capítulo deste estudo; reflexividade esta que se deixa refletir na estrutura ambígua e visível dos seus personagens. Estes são assim construídos para mostrar o desencantamento que sentem em relação ao mundo. O desencantamento do mundo, que é também do leitor, foi, segundo Smart (1993, p. 103), o legado que a razão moderna deixou para a imaginação pós-moderna. Com razão afirma Heleno Godoy, escritor e crítico, quando na apresentação do livro:

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, encobrendo o outro, o da profundidade da repressão, da perseguição, do arbítrio. No livro, a figura de Gregório, o Galego, representa essa duplicidade; de um lado é o proprietário da casa de carne O Belo Boi; do outro, é o assassino de Ana, a menina loira. Assim como na vida brasileira, nada neste livro escapa à situação dúbia e dupla da realidade social, demonstrando que o que valiam eram as perseguições, o jogo de interesses, a desculpa da ameaça comunista. (Godoy, 1991)

Brilhantes personagens compõem, numa multiplicidade de vozes, o envolvente romance de Miguel Jorge. Gregório, o Galego, o açougueiro, o assassino de Ana. Ana, a menina loira, a que enxerga e prevê o futuro, vítima dos abusos sexuais de Galego. Santiago perseguia e massacrava os estudantes que tinham ideais de liberdade e de democracia. Lilás, a mãe de Ana é prostituta, amante de Santiago. Há entre o que Lilás

pensa e o que fala uma significativa diferença, como que reforçando aquela ambigüidade que faz parte dos projetos do escritor. Masael é o líder estudantil que foi perseguido, preso, torturado até a morte e, morto, mandado para casa de sua mãe Adelaide. Adelaide, a costureira simples, tornou-se modista, estilista famosa e começou a denunciar a morte do filho como mostra o trecho a seguir:

A crueldade da morte de Masael fazia-a voltar-se para um outro mundo: desmascararia essa farsa através de um espaço conquistado na sociedade. Para isso, ampliaria seu ateliê de costura, desenharia novos modelos, promoveria desfiles. Ela mesma seria a fabricante dos seus sonhos. Do anonimato, da solidão do seu pequeno espaço, iria iluminar uma multidão, com um nome sólido, firme, abrindo possibilidades na imprensa, nos meios onde se falava a linguagem do poder, do dinheiro. Divertia-se apresentando-se para os jornalistas, colunistas sociais e, sem que percebessem, todos ouviam de sua voz o nome de Masael, que era um símbolo de outra realidade. Eles poderiam esperar tudo dela. Os mais inesperados assuntos, as mais espantosas perguntas, as respostas sem vacilações. De outra vez, deparavam com uma frase escrita, com batom, nos espelho do camarim: Masael foi assassinado. Ah!, dificilmente eles escapariam dessa investida de Adelaide. Assim, aos poucos, aumentavam os simpatizantes pela sua causa. (*Nos ombros do cão*, p. 308)

Na alta roda da sociedade goianiense, acompanhada pela imprensa, Adelaide falou e, por isso, um dia também se calou, tamanha fora a repressão. Como se pode verificar, na página 311, de *Nos ombros do cão*, a personagem Adelaide sofre fortes ameaças:

Adelaide provava um choque incomum: o de sair com três estranhos pela madrugada, para um passeio ao ar livre, de que, sabia, jamais voltaria. Assim, suas preocupações se voltaram para o cofre aberto, os documentos espalhados pelo chão, as cartas que escrevia para

Masael, ou para serem abertas após sua morte, nas mãos daqueles três tigres.

- As cartas, madame.
- São minhas.
- A senhora não deveria denunciar-nos dessa maneira.
- Foi uma pena.
- Pena mesmo.

No meio daquele tormento, Adelaide recordou as inúmeras cartas escritas, trancadas dentro do cofre. Uma delas dizia:

Querido filho

Sei que eles estão me perseguindo por todas as partes feito sombras, fantasmas, mas a minha luta continua. Hoje consegui novos adeptos para nossa causa. De boca em boca, estou passando a nossa história. Sua prisão, tortura. Mais cedo ou mais tarde eles pagarão por isso.

Sua mãe,

Adelaide

Possuindo a reflexividade e sensibilidade necessárias para sondar as mazelas de sua época, Miguel Jorge constrói personagens portadores de consciência e de voz. Nesse processo criativo, vozes e consciências se entrecruzam em *Nos ombros do cão*. Na sequência destacaremos Masael, Ana, Lilás, Adelaide, Santiago, Galego, cujas vozes se fizeram ouvir em uníssono ou em contraponto, enquanto *ponto de vista específico sobre o mundo e sobre si mesmas*, usando palavras de Bakhtin (1981, p.39). Tais heróis, numa multiplicidade de vozes plurivalentes, coexistem e interagem no campo das idéias com uma independência tal que a impressão que se tem é a de que o corte umbilical para com o autor já fora efetuado, inserindo a narrativa na escala de obra de arte. Argumenta

Bakhtin (1981, p.43) que “se não estiver cortado o cordão umbilical que une a personagem ao seu criador, então, não estaremos diante de uma obra de arte mas de um documento pessoal.”

Um dos aspectos da poética de Dostoievsky, levantados por Bakhtin, e que sobressai como desencadeador dos demais é o da “competência ideológica e independente do herói.” Detectamos essa força de criação do herói muito presente nas narrativas de Miguel Jorge, por isso, vale aqui pairar os olhos sobre as reflexões teóricas, fortemente elucidativas de Bakhtin. Críticos consideram o herói dostoievskiano como veículo de sua própria palavra e não como objeto da palavra do autor. Daí, o primeiro passo para a criação do romance polifônico. Criando seres livres e pensantes, Dostoievsky dá à luz a multiplicidade de vozes e de consciências *plenivalentes*. O universo artístico de Dostoievsky é, segundo Bakhtin, estabelecido pelo seu princípio de cosmovisão em se afirmar o *eu* do outro como *sujeito* e não como *objeto* (1981, p.5). A estética romântica, conforme considerações feitas anteriormente, também se encarregou de dar ênfase à consciência e à ideologia. Contudo, diferentemente, procurando objetivar e materializar a voz do autor e não a do herói por ele mesmo. Assegura Bakhtin que

A alta apreciação do indivíduo não aparece pela primeira vez na cosmovisão de Dostoievsky, mas a imagem artística da personalidade do outro ... e muitas personalidades imiscíveis, reunidas na unidade de um certo acontecimento espiritual, foram plenamente realizadas pela primeira vez em seus romances. (Bakhtin, 1981, p.8)

Inovando a trajetória da imagem artística do herói, Dostoievsky procura, também, unificar os elementos heterogêneos e violar o cânone que exalta a unidade orgânica do material a ser trabalhado, contrariando, desta forma, as antigas tradições da estética e delineando o percurso de sua poética. O romance polifônico deixa-se caracterizar, portanto, por uma multiplicidade de centros-consciências, pela multiplanaridade e polifonicidade, muitas vezes sugeridos pelo mistério. Em determinado momento Bakhtin afirma (1981, p.14) que o “mundo de Dostoievsky é a expressão mais pura e autêntica do espírito do capitalismo”. Os planos sociais, culturais e ideológicos, presentes em sua obra, antes eram organicamente fechados, auto-suficientes, mas, com o capitalismo, veio também a destruição do isolamento desses mundos. A visão artística de Dostoievsky é de interação de consciências no campo das idéias como uma espécie de *sociologia das consciências*.

A natureza polifônica e a inconclusibilidade, presentes na obra de Dostoievsky, são pontos convergentes também nas estruturas poéticas de Miguel Jorge. O escritor tanto não fecha suas narrativas como também retoma-as tempos depois, numa outra obra, num outro gênero. Exemplificando tal afirmação, percebe-se que Miguel retoma o conto “Décima quarta estação”, do livro *Avarmas*, e escreve uma peça teatral com o mesmo nome. Sem a técnica do distanciamento, própria do gênero épico, o escritor aprisiona o seu leitor na esfera do drama e insere mais uma vez a polifonia em seus heróis. A inconclusibilidade não permite o fechamento; a veiculação do diálogo de seus heróis permanece como fonte viva, que vai renascer em outras obras como um contraponto. Corta-se o

cordão umbilical que une a personagem ao seu criador e aquela se vê livre para mirar-se em outros espelhos de outras consciências, num processo catártico de que a ela está reservada a última palavra.

A construção do modelo de herói está na autoconsciência, enquanto dominante artístico, e é sob este processo de conscientização que Miguel Jorge fará veicular o discurso do absurdo, como intratexto estruturador de suas narrativas analisadas no quinto capítulo. O julgamento de Gregório/Galego, afirma ainda Heleno Godoy, “é o julgamento de toda a sociedade, de todo um período de nossa história recente”. O absurdo vivido e sentido na narrativa é todo tirado desse mundo e a angústia é, também, a que provém dele.

Miguel Jorge quer tanto o julgamento de Galego quanto o da sociedade — julgamento coletivo. Isto prova o significativo diálogo que a obra do escritor tem com o histórico-social. Vale, por isso, inserir aqui idéias de Lucien Goldman contidas em a *Sociologia do Romance*, 1967, no capítulo intitulado “O novo romance e a realidade”. Tal estudo foi proveniente da intervenção do sociólogo Goldman numa discussão em que Nathalie Sarraute e Alain Robbe-Grillet se encontravam como debatedores. Comenta Goldman que:

enquanto que numerosos críticos e uma grande parte do público vêem no novo romance um conjunto de experiências puramente formais e, no melhor dos casos, uma tentativa de evasão fora da realidade social, dois dos principais representantes dessa escola acabam de nos dizer, pelo contrário, que as respectivas obras nasceram de um esforço tão rigoroso e tão radical quanto possível para apreender, no que ela tem de mais essencial, a realidade do nosso tempo. (Goldman, 1967, p.172)

Procurando fazer uma analogia entre o ponto de vista do sociólogo e o do escritor, Goldman assinala que a diferença entre eles é a mesma que existe entre um atleta e um fisiólogo, que tem como incumbência estudar a estrutura comportamental do atleta. Tais critérios, afirma Goldman, tanto podem ser contraditórios como complementares. Dessa forma, quando o escritor está consciente do mecanismo de sua criação, as duas perspectivas “elucidam-se mutuamente” (1967, p.171-2). É por este motivo que Goldman nomeia Nathalie Sarraute e Alain Robbe-Grillet “críticos literários”.

A profissão de fé no realismo literário é o primeiro ponto comum existente entre os dois escritores. O novo romance para eles não é uma tentativa de evasão fora da realidade social, mas a realidade de nosso tempo. E é por esta mesma profissão de fé na realidade de nosso tempo que Miguel Jorge abeira-se dos dois escritores e delineia também o seu novo romance. Constata Goldman que

... a própria essência da realidade humana é dinâmica e muda no decurso da História, além disso, tal transformação é, em graus desiguais, bem entendido, obra de *todos* os homens, e se os escritores aí têm sua parcela, esta não é, contudo, exclusiva, nem sequer preponderante. (Goldman, 1967, p.174)

A expressão “obra de *todos* os homens” fortalece o estatuto da polifonia, das variadas perspectivas narracionais e acompanha o percurso dialético do ser humano em sua trajetória histórica. Goldman enfatiza ainda que entre a História e a Literatura não se constata o ca-

ráter da predileção — o que prevalece neste campo intermediário é a similitude e não a preponderância.

O “novo romance”, na visão de Goldman (1967, p.174), descreve as relações humanas de maneira diferente porque a própria estrutura de que participam todos estes elementos mudou de natureza. A conversão do homem hoje faz-se em objeto. Por isso, é freqüente a dissolução do personagem num mundo em que os objetos possuem uma permanência e uma autonomia que os personagens vão perdendo progressivamente.

A temática da coisificação é marcante na literatura de Miguel Jorge. Por isso, o personagem (des)aparece num universo que já aprendeu a enxergar o homem quase como nada. Exemplo disso é o conto “Numa gota d’água”. Nele, a condição existencial do indivíduo, preso numa bolha, se integra à ordem universal. O comportamento sisi-feano deixa-se constatar pela passividade consciente dos membros da sociedade ao verem o homem ali preso. Ninguém se importa. O fato é tido como normal. Como temática desse conto, vale, também, registrar a ausência de significação da ação individual, a passividade, o caráter de “olheiros” que os indivíduos adquirem como conseqüências da autorregulagem da sociedade.

Como afirmamos anteriormente, o discurso de Miguel surge muitas vezes do viés satírico da paródia, que coloca o texto no circuito infinito da ausência de limites. Por trabalhar a “idéia”, o texto de Miguel Jorge percorre a tradição e não pára nela. A criatividade do gênio

reflexivo, sentimental, insere essa tradição no contexto histórico-literário como arma para outras (des)leituras e (des)construções.

3.1.1- A PARÓDIA CRÍTICA NA NARRATIVA DE MIGUEL JORGE

A paródia é, pois, na sua irônica “transcontextualização” e inversão, repetição com diferença. Está implícita uma distanciação crítica entre o texto em fundo a ser parodiado e a nova obra que incorpora, distância geralmente assinalada pela ironia. ... O prazer da ironia da paródia não provém do humor em particular, mas do grau de empenhamento do leitor no “vai-vém” intertextual. (Linda Hutcheon, *Uma teoria da paródia*, 1989, p.48)

Em sua obra *Uma teoria da paródia* (1989), Linda Hutcheon reafirma com veemência o seu conceito de paródia, depois de analisar vários teóricos sobre o assunto: paródia é a “repetição com diferença”. A contribuição de Gilles Deleuze (1968) foi marcante no sentido de observar que as repetições não são de forma alguma desprovidas de sentido. Se transcontextualizadas, tornam-se significativas.

Envolvendo não apenas um enunciado, mas uma enunciação completa como, emissor, receptor, um tempo e um lugar e os discursos que a precedem e que se lhe seguem, a paródia conta, então, com todo esse contexto enunciativo em seu processo comunicativo de atualização

estética. “Eu diria que devemos dar mais um passo”, acrescenta Hutcheon:

Devemos tomar em consideração todo o ato enunciativo: o texto e as “posições subjetivas” de codificador e decodificador, mas também os vários contextos (histórico, social, ideológico) que medeiam esse ato comunicativo. O Romantismo centrava-se quase exclusivamente no autor; por reação, o formalismo dirigia-se ao texto; a teoria da recepção (*reader-response*) considera apenas o texto e o leitor. A paródia de hoje aponta a necessidade de ir para além dessas limitações. Repetir, mesmo com diferença crítica, é fazer parte desse desafio pós-estruturalista contemporâneo à noção do sujeito como fonte individual de sentido. (Hutcheon, 1989, p. 137)

A paródia objetiva-se a reavaliar o processo de produção textual, pois tem as funções tanto de recriação quanto de criação. Com este objetivo, a paródia surgiu como uma estética do processo, da atividade dinâmica da percepção, interpretação e produção de obras de arte. É, por esse motivo, contestada pela estética romântica, defensora do ideal de singularidade e individualidade. A repetição, na paródia, é feita com uma distância crítica e com uma ironia que visam a pontuar a diferença e não a semelhança. Surge a paródia como uma crise em toda a noção de sujeito como fonte coerente e constante de significação. Na função de reorganizar o passado, o texto parodístico recorda as atitudes clássicas e renascentistas. Percebe-se, então, nesse entrelaçamento de tendências estéticas, um processo de atualização e de renovação dos gêneros.

O conto “Putein”, do livro *Avarmas*, estrutura-se dentro de três aspectos considerados típicos de uma paródia: a

“transcontextualização”, a “inversão irônica” e a “repetição com diferença”. A análise feita a seguir terá como embasamento teórico os aspectos mencionados e seus respectivos conceitos trabalhados por Linda Hutcheon (1989, p.48).

A transcontextualização em “Putein” se processa em variados níveis: de espaço, de personagens, do enredo. O conto enfeixa a preparação para uma grande ceia. Doze pessoas tentam se acomodar para, juntas, saborearem do vinho, do pão e do peixe. Doze talheres, doze copos são preparados. Ali, mobiliza-se o contexto bíblico da “Santa Ceia” de Jesus, numa transcontextualização irônica de perversão de valores. As dozes pessoas são na realidade doze mendigos: Putein, Rico, Madalena, Pai Pirá, Candinha, Pedro, Nanico, Miguelin, Salvianno, Zarolho e Scariotes. Alguns nomes são também bíblicos. As descrições dos mendigos caracterizam suas imagens grotescas, carregando deficiências físicas, morais, sociais, e enfatizando também sua fomes e carências generalizadas. O momento de saciar tamanha fome é aguardado com alegria, ali, naquele Bosque das Flores e naquela relva forrada por uma toalha.

Putein ordenava fazendo exame minucioso dos seus páreas: doze pratos e doze talheres. Doze facas e doze garfos. Que riqueza, nunca vi tanta coisa bonita. Com muita gravidade, imensos latões, latas e bandejas foram colocados sobre a toalha. Os olhos de Putein verificavam. Uma sombra rodeando outras sombras: *doze copos e doze pães*. Os latões com comida, pratos, garfos, facas e colheres ganhavam dimensões de importância. *Pão e vinho no centro. E peixe.* (“Putein”, 1978, p. 62-3, grifos meus)

A aproximação física dos mendigos, aquecida ao extremo pelo calor do vinho, foi adquirindo proporções perigosas. A ceia foi, aos poucos, cedendo lugar a uma orgia incontrolável. Eis que surge, então, um outro mendigo querendo partilhar do banquete. Mas, numa inversão perversa e irônica, aqueles doze mendigos, antes também tão famintos, não tinham o dom da partilha e exigiram de Putein que o expulsasse dali. Os excluídos sociais também estavam naquele momento exercendo o poder da exclusão. A situação foi, num crescendo, tornando-se perigosa e insustentável, e o ódio foi se espalhando. Os mendigos pediam vingança e acusavam o outro, o invasor, de lhes roubar os pontos estratégicos de mendicância na cidade. Putein, já perdendo o controle da situação, não pôde evitar que seus companheiros apunhalassem covardemente o outro mendigo depois mesmo de lhe permitir que comesse e bebesse do vinho. O excerto abaixo ilustra essa situação:

Condena ele, Putein. Condena ele, Putein. O homem fitou-o por instantes e sentou-se à mesa, trazendo, com fúria, sua fome e sua sede. Comia e bebia. Sua boca movia-se com voracidade. Dominava as exigências de seu corpo. Era olhado e respeitado como o mais odiado. Foi nesse momento que Putein soube que a morte também alimentava-se de suas entranhas e que ele já estava sendo cercado de punhais e sombras. Via-se logo que a ordem já fora expedida, com reverência, sem dúvida. No entanto, por uma tácita e muda combinação, esperava-se que ele saciasse a fome e a sede. Teriam paciência, mesmo quando ele sorria e lambuzava-se de vinho e carne. Tinham paciência mesmo quando ergueram as mãos e os punhais se revezavam nos golpes, e mesmo quando voltavam novamente com os punhais e com o sangue. ("Putein", 1978, p. 71)

Nos parâmetros de um gênero complexo, o texto paródico de Miguel Jorge busca a novidade, ironicamente, na busca de uma tradição. A ironia está justamente na diferença entre os planos paródico e parodiado. É pela ironia que será feita a identificação entre os dois planos mencionados.

Putein, tendo cumprido metade de suas obrigações, falou: Meu pai, que também foi o rei dos mendigos, e que deve estar nos vendo e abençoando do céu, costumava dizer que uma boa comida é uma boa razão para se viver. Outros homens ousaram espalhar outras idéias mais atrevidas. Mas, para nossa raça, esta noite é feita de apetites e terra. ("Putein", 1978, p. 63-4)

É comum o entendimento de que assemelhando-se à metáfora, a paródia busca um novo sentido. O texto de Miguel Jorge, numa transgressão autorizada, leva o seu decodificador a buscar esse segundo sentido que emerge quando se tem em mente o texto de fundo da "Santa Ceia".

Os processos de codificação e de decodificação, a habilidade e memória artísticas do leitor e produtor textuais, bem como a inserção do texto no mundo, com todo o aparato da eficácia histórica e política, são fatores que contribuem para a desmarginalização da literatura e, também, para uma tentativa mesmo de alterar as formas estéticas no decorrer dos tempos. A repetição com diferença, realizada no conto "Putein", insere esse mesmo texto no mundo, mediante uma revisitação ao passado histórico. Percebe-se que, em "Putein", a paródia revisita a

passagem evangélica iconizada definitivamente pela estética clássica de Da Vinci, com o intuito de buscar a consciência histórica de seus textos de fundo. A paródia revisita, também, a estética moderna e, numa transgressão autorizada, de recriação e de criação, de auto-reflexividade, valoriza o passado e a história, fazendo recircular os textos, livres do anistoricismo, do hermetismo e da clausura da estética moderna. Na disputa pela autoria e pela genialidade, a estética romântica restringe o espaço da paródia. Na valorização da história e da tradição, a estética pós-moderna vem contribuir para o assentamento estético da paródia como *performance*, reelaborando o modernismo num reconhecimento de continuidade do passado no presente.

A revisitação textual, empreendida pela paródia, a repetição diferenciada proferida por ela, contribuem para a renovação dos gêneros. Nesse processo de reconstrução e de construção, engaja-se o escritor Miguel Jorge. Sua literatura se apresenta como um manancial significativo para uma análise da evolução dos gêneros. Defensor dessa idéia da renovação genérica, Bakhtin declara:

O gênero sempre conserva os elementos imorredouros da *archaica*. É verdade que nele essa *archaica* só se conserva graças a sua permanente renovação, vale dizer, graças a atualização. O gênero sempre é e não é o mesmo, sempre é novo e velho ao mesmo tempo. O gênero renasce e se renova em cada etapa do desenvolvimento da literatura e em cada obra individual de um dado gênero. (Bakhtin, 1981, p.91)

A idéia de renovação e de atualização de gêneros, propagada por Bakhtin, vem unir-se ao pensamento de Schiller exposto em *Poesia ingênua e sentimental* (1991, p.84): “nenhuma espécie de poema permaneceu de todo a mesma que fora entre os antigos e, sob nomes antigos, amiúde se exercem gêneros bastante novos”.

Miguel Jorge serviu-se da interação paródia-sátira como modo de distanciamento para criar uma atitude crítica de nosso tempo. Percebe-se que o alvo da paródia aí é “extramural”, na acepção de Hutcheon (1989, p.82-3) por ter fundo moral, social e religioso. Em outras palavras, o texto de Miguel é uma paródia com intenção satírica, por servir-se modernamente da ironia como estratégia retórica, utilizando o texto parodiado como arma e não mais como alvo.



3.2 - A METAFICÇÃO HISTORIOGRÁFICA DE MIGUEL JORGE

A ficção pós-moderna desafia o formalismo estruturalista/modernista e quaisquer simples noções mimeticistas/realistas de referencialidade. O romance modernista levou muito tempo para recuperar sua autonomia artística, que fora tirada pelo dogma das teorias realistas de representação; o romance pós-modernista levou o mesmíssimo tempo para recuperar sua historicização e sua contextualização, que haviam sido tiradas pelo dogma do esteticismo modernista. (Linda Hutcheon, *Poética do pós-modernismo*, 1991, p.78)

Iniciamos este capítulo repetindo uma assertiva de Hutcheon (1991, p.71): “o pós-moderno não é bem uma vanguarda”. O pós-moderno não tem a postura radical de vanguarda por não negar demasiadamente o passado e por não ter a visão utópica do futuro. O pós-moderno em Miguel Jorge incorpora o passado e o critica, utilizando o intertexto e a paródia com ironia e distanciamento.

É sabido que o período modernista deixou-se classificar por um formalismo completamente fechado, hermético e por um esteticismo anistórico. O passado, quando invocado, era com objetivo de permitir sua transcendência, motivo do caráter sempre nostálgico de sua volta. As promessas heróicas e inovadoras do modernismo transformaram-se, ao longo do tempo, em símbolos e causas de alienação e desumanização. Smart escreve que

... a modernidade cria simultaneamente a promessa e a possibilidade, talvez mesmo uma breve experiência de satisfação, mas é impelida por uma infindável procura de inovação ou mudança que cria insatisfação, descontentamento, inquietude e, sem consequência, diminui a experiência e o sentido da existência. (Smart, 1993, p.106)

Livre da nostalgia, o pós-modernismo insere e depois problematiza, ironicamente, o passado numa reelaboração crítica porque a nova história literária não é uma tentativa de preservar e transmitir o cânone, mas de manter uma relação problemática com a história e a própria crítica literária. No pós-moderno, a ficção e a história são consideradas discursos contextualizados. São, ambas, sistemas de significação pelos quais se dá sentido ao passado. A relação entre elas não é dialética e por isso convivem lado a lado, em paralelo, por estabelecerem justamente uma relação discursiva e contextual. O pós-moderno traz um enfoque diferente sobre as formas e ornamentação clássicas no que diz respeito ao fator de desestabilização das estruturas narrativas. Tal fator encontra-se presente em variados níveis tais como: nível da subjetividade discursiva, do discurso centralizado, do leitor plasmado pela catarse, da linearidade da narrativa. Tais renovações e retomadas pós-modernas instigam o leitor a ser espectador mais ativo e responsável e não passivo. Desta forma, este mesmo leitor, distanciado, poderá perceber a ironia da ex-centricidade discursiva e o sentido das narrativas pós-modernas. Perdendo o sentido de modelo, já no século XIX, o classicismo refere-se ao fenômeno estritamente moderno, posterior à Renascença e que consistiu no estabelecimento de regras ou princípios da criação literária de acordo com uma tradição em

considerar todo o conjunto da literatura grega e latina como modelos; estabelecendo, desta forma, uma estética da imitação. Exaltando a originalidade criadora, o movimento romântico subverte a estética da imitação e rejeita as regras do equilíbrio, delineando as coordenadas que serão depois retomadas pelo pós-modernismo. Assim afirma Barry Smart:

... a perda irreparável da confiança no projecto da modernidade e na sua capacidade para gerir, aumentar e, em última análise, realizar o potencial humano, levanta a possibilidade de se aumentar o nível de responsabilidade atribuído à ação humana. Se quisermos limitar ou evitar o desenvolvimento de uma nostalgia paralisadora da promessa perdida da modernidade; se pretendermos que as condições pós-modernas sejam recebidas e vividas como propiciadoras de oportunidades, em suma, viradas para o benefício individual e colectivo, então é necessário que respondamos de forma positiva e imaginativa, à perspectiva de vivermos sem seguranças, garantias ou ordem e com a contingência e a ambivalência. (Smart, 1993, p.124-5)

O *locus* de sentido do pós-modernismo paira sobre as condições, o ato e a natureza da enunciação e examina os tipos de efeitos que os discursos produzem e a maneira como os produzem. Tais aspectos é que vão possibilitar a formulação de uma poética do pós-modernismo, concentrada mais numa “mimese do processo” do que numa “mimese do produto”. A metaficção historiográfica é reconhecida mais como uma manifestação do pós-modernismo; é, também, um termo usado por Linda Hutcheon como um equivalente substituto para pós-modernismo.

A poética pós-modernista tem trabalhado para fazer leitores mais atentos, tanto para a produção quanto para a recepção do texto, e traduz mais eficazmente uma “mimese do processo” do que uma “mimese



do produto". Tais idéias são desenvolvidas por Hutcheon em *Narcissistic narrative: the metafictional paradox*, 1984 e, nessa obra, a autora estabelece paralelos com outras estéticas literárias, reafirmando que a estratégia da ficção pós-modernista é focalizar, não o autor e o leitor como agentes históricos individuais, mas ambos inseridos no processo de recepção e produção da linguagem. Ao leitor é reservado o papel de colaborador textual e não apenas o de um consumidor passivo. Perpassando a trajetória das estéticas literárias, Hutcheon avalia que a poética do romantismo concentrou-se no autor e em sua biografia; o realismo refletiu a influência das referências sociais e históricas; o modernismo, por sua vez, fixou sua atenção no texto e nas dificuldades advindas dele. O século XIX foi, então, marcado por uma "mimese do produto". O pós-modernismo tem sido, dessa forma, responsável pela continuidade do trabalho iniciado pelos modernistas; trabalho esse que se volta para uma consideração maior do próprio processo de produção artística e para o jogo das possibilidades do significado e do significante, percorrendo a linha que vai do grau zero à plurissignificação.

A ficção narcisística, segundo Hutcheon, é aquela que inclui dentro dela mesma alguma espécie de comentário sobre sua própria narrativa ou natureza lingüística e, por esse motivo, aplica-se ao desenvolvimento tanto de uma teoria da narrativa quanto o de uma teoria da leitura. A teoria do leitor constitui por si mesma um paradoxo da metaficção: o leitor está dentro e fora da narrativa; é, ao mesmo tempo, co-produtor e fruidor do texto. É esse o leitor que Miguel Jorge elege para suas narrativas metafictionais, narcisísticas, conforme as análises desenvolvidas nesta

pesquisa. Exemplificando esse leitor específico — teoria da leitura — e esse autor preocupado em mostrar, metalingüisticamente, como se faz um drama de um conto — teoria da narrativa metafictional — toma-se aqui como modelo, a peça *Décima quarta estação*, publicada por Miguel em 1997, juntamente com *Amor: poldro que se doma* (Fogo de outra chama). Vale enfatizar que a peça *Décima quarta estação* retoma o livro de contos *Avarmas* (1978) e dele se forma. Temas e personagens dos contos de *Avarmas* são reabilitados em forma de drama. Fragmentos dos contos são agora vistos de maneira dramatizada. Numa operação metafictional, o escritor se faz de personagem e surge misteriosamente para o seu leitor, um estudante, na tentativa de explicar-lhe como foi feita a narrativa. Às voltas com a leitura de *Avarmas*, meta-leitura, esse leitor-estudante questiona o livro na peça *Décima quarta estação*:

ESTUDANTE: Não, não tem começo, meio e fim, este livro. É diferente de uma leitura comum. O autor força a gente a refletir, a pensar, a raciocinar com ele. A desvendar o mundo, o homem e sua alma. Gostaria de conhecer esse escritor. Se eu pudesse falar com ele, perguntaria tantas coisas. Será que teria coragem?...

ESTUDANTE: Como o senhor escreve? Quero dizer, ou melhor, quero perguntar de que maneira o senhor cria um conto?

ESCRITOR: Ah! Isso é meio difícil de explicar. Há um mistério nisso.

ESTUDANTE: (Criando coragem): E quais são os elementos que o senhor utiliza?

ESCRITOR: Todos. Da vida. Do cotidiano. Notícias de jornal também servem. Da minha vivência, da vivência dos outros. Dos sonhos.

ESTUDANTE: As suas narrativas são do absurdo, não são?

ESCRITOR: O absurdo está em nós. Na vida. Na política. No dia-a-dia. Estamos sitiados, como dizia Camus, por alguma coisa da qual não podemos escapar. Dá para entender? (*Décima quarta estação*, p.103-5)

Miguel Jorge, leitor de Camus, passa ao seu leitor as outras vozes que se farão ouvir em seus intertextos literários. Esse leitor vai, aos poucos, tomando consciência de que o processo de criatividade do escritor é de intensa reflexividade e de inegável engajamento.

A metaficção faz parte de uma longa tradição novelística; portanto, não se deixa marcar pelo aspecto da novidade, mas pelo seu grau de auto-reflexividade. Por ser uma ficção sobre a ficção, é narcisística; e o modo mais significativo de narcisismo textual encontra-se na técnica que Dällenbach (1977, p.17) denomina de *mise en abyme*: fragmento textual que se deixa identificar como uma “réplica miniaturizada de si mesmo”. Jean Ricardou (*apud* Hutcheon, 1980, p.22) define *mise en abyme* como “uma sabotagem microcósmica de cronologia e suspense”. Hutcheon (1980, p.153), por sua vez, atribui ao termo o caráter de “um microcosmo espelhado”. Os conceitos atribuídos à técnica *mise en abyme* como que se completam, reafirmando o aspecto eminentemente especular do fragmento textual. Frequentemente utilizada por Miguel Jorge, a visão especular aparece como motivo de análise no quinto capítulo desta pesquisa.

Aristóteles considerava a diegese como parte da mimese, um processo da própria narração. Podendo aparecer juntas, a metaficção vem retrabalhar o conceito aristotélico e considerar o termo diegético como

resultante de estudos que rejeitam a cisão entre o processo *storytelling* (ato de contar, narração) e o produto *storytold* (narrativa). Referindo-se à “mimese do processo”, a narrativa metaficcional moderna centraliza seu foco de atenção sobre dois aspectos que lhe dão embasamento e suporte teóricos: nas estruturas lingüísticas das terminologias básicas e estruturalistas de Saussure, tais como, signo, significado, significante e referente; na estética do leitor e na crítica hermenêutica de Wolfgang Iser (1991).

Os textos auto-reflexivos implicam um amálgama das funções de leitor, escritor e crítico, e uma singular e exigente experiência da leitura. A narrativa narcisística se empenha em atribuir responsabilidade ao leitor no sentido de conscientizá-lo de que ler nem sempre é a experiência controlada e agradável sugerida pelas estéticas clássica e romântica. Ler é agir; leitura é desafio e ameaça.

As poéticas clássica/romântica tinham centradas suas preocupações no autor. O *New Criticism* tinha o texto como centro e os últimos anos mostraram que o foco de interesse se voltava para o leitor. A lição de arte pós-moderna é a de que o processo de produção textual não pode ser ignorado. O pós-modernismo acrescenta ao processo da enunciação mais que o texto e o receptor, insere o texto em seu contexto. Nesse acréscimo, a metaficção historiográfica afasta a ênfase da expressão autoral, individual e da representação, voltando-se para o contexto da enunciação.

O nascimento da pós-modernidade advém de dois *insights*: o primeiro, é de que o mundo não tem centro fixo; o segundo, é de que o poder não é algo unitário que existe fora de nós. Os dois *insights*, na verdade, formulam trazer alterações nas estruturas narrativas no que se refere

à narrativização. Para exemplificar, mencionamos as narrativas de Miguel Jorge aqui estudadas como metaficções historiográficas e observamos que a freqüente alternância entre a primeira e a terceira pessoas surge justamente para complicar a implantação de subjetividade na linguagem. O que ocorre é que Miguel Jorge insere a subjetividade e, ao mesmo tempo, desestabiliza-a. É esse realmente o processo pós-moderno de narrativização. O sujeito do discurso não é mais o conhecedor transcendental; é uma rede dispersa e descontínua, por ser também sempre descontínuo o seu discurso.

Em Miguel Jorge, como deixamos consignado, o individual transfigura-se em *transindividual*, repetindo palavras de Goldman, e deságua nas manifestações do social descontínuo. O herói individual cede lugar ao herói coletivo porque o que impera nas estruturas narracionais é a dissolução do personagem. Configura-se tal afirmação na narrativa *Nos ombros do cão*. Nela, o personagem Masael, líder estudantil, coletiviza-se com outros personagens do romance, também defensores viris da democracia, e torna-se um herói múltiplo, na crença de que os verdadeiros sujeitos da criação cultural são os grupos sociais e não mais indivíduos isolados. Argumenta, ainda, Goldman (1967, p.26): “parece-nos só haver uma criação literária e artística onde existir uma inspiração que ultrapasse o indivíduo e busque valores qualitativos transindividuais”. Esta passagem da narrativa enfocada ilustra muito bem o temperamento espiritual que acompanhava os líderes quando em suas reuniões ocultas. Uma voz de mulher, num canto tragicômico, declama um poema como se arrebanhando forças para as tomadas de decisões.

Por mais que eu faça
 faço menos.
 Na estupidez quadrada
 dos quartos
 movem-se as sombras
 imóveis dos rinocerontes.
 Nós somos a espiral simples
 simplesmente envolvida
 nesta duplicidade
 que se chama vida.
 Uma dupla brevidade
 na continuação
 dessa elipse
 ou
 desse
 ponto. (*Nos ombros do cão*, p.48)

Miguel Jorge introduz a voz do coro na narrativa *Nos ombros do cão*. Interpondo gêneros, o escritor sabe que tal voz aqui tem a função social de reforçar o espírito de luta dos líderes estudantis e dos companheiros ali congregados. A voz tem, também, como nas tragédias gregas, o mérito de aconselhar os heróis ou de adverti-los. O pronome “nós” e o substantivo “espiral” garantem o sentido de coletividade e de envolvimento nas questões sociais de ideal democrático.

Contestada a noção de autor original, Hutcheon (1991, p.107), considera melhor adotar a idéia de escrevente textual - produtor - argumentando que o tempo existente é o da enunciação e do contexto. O que o pós-modernismo faz é desestabilizar a autoridade suspeita, o pensamento centralizado e totalizador.

As raízes do pós-modernismo encontram-se na década de 60, pois foi essa época, palco de revoltas descentralizadas, posturas interrogativas e ampla contestação de autoridade. Em *Nos ombros do cão*, Miguel Jorge trabalha esta temática e mostra os discursos descentralizados e “ex-cêntricos” de Ana, a garota assassinada por Galego; de Masael, perseguido líder do Liceu, torturado e assassinado; de Lilás, a prostituta, mãe de Ana e amante de Santiago, o delator de Masael. Foi nessa década de 1960 que ocorreu o registro, na história, desses grupos anteriormente silenciados. A cidade de Goiânia representa, na narrativa, o espaço da margem que se desloca para o centro; representa também o contexto que possibilita o deslocamento da linguagem da alienação (não-identidade) para a linguagem de descentralização (diferença).

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

Contesta-se na teoria e na arte pós-modernas a separação entre o literário e o histórico. A metaficção historiográfica vem justamente resgatar a perda da história, pois tem como objeto de atenção tanto a ficção quanto a historiografia. Afirmo Linda Hutcheon, em *A poética do pós-modernismo* (1991, p. 284), que “uma das lições do pós-modernismo é a de que devemos questionar quaisquer separações institucionalizadas ... e devemos aprender a teorizar a partir do local da prática”. Desta maneira, o pós-modernismo repensa a questão da negação da representação que fora legada pelas estéticas do Romantismo e do Modernismo. Preocupado em questionar a referencialidade, o pós-modernismo repensa a relação problemática da realidade com a arte. Tal postura abeira-se de uma preocupação iniciada pela poética clássica platônica. O que o pós-modernismo vem acrescentar é que a discussão em relação ao referente é sempre feita ironicamente; isto significa que o anseio pelo retorno do referente não tem mais o caráter de ingenuidade. Nesse entrelaçamento das estéticas, o que se percebe é que

... nenhum gênero artístico novo suprime ou substitui os velhos. Ao mesmo tempo, porém, cada novo gênero essencial e importante, uma vez surgido, influencia todo o círculo de gêneros velhos : o novo gênero torna os velhos, por assim dizer, mais conscientes, fê-los melhor conscientizar os seus recursos e limitações, ou seja, superar a sua *ingenuidade*. (Bakhtin, 1981, p. 238)

As críticas da história e da ficção estão mais concentradas em suas semelhanças do que em suas diferenças. A verossimilhança, mais do que qualquer verdade objetiva, é fonte geradora tanto de ficção quanto de história. Ambas se deixam identificar como elaborações lingüísticas,

como discursos opacos e quase sempre intertextualizados. Os contadores da história bem como os de fábulas literárias silenciam, excluem e diminuem certos acontecimentos e pessoas do passado. É isto, também, o que irônica, e implicitamente, a metaficção historiográfica se propõe a construir. O veio analítico que faremos em *Veias e vinhos* e em *Nos ombros do cão* divide-se em duas instâncias: observar as relações intertextuais que Miguel Jorge tece entre a história e a literatura; analisar a proposta de descentralização do pós-moderno bem como a da perspectiva múltipla e ex-cêntrica da narrativização.

Reafirmando mais uma vez que o pós-modernismo vem repensar a questão da arte e da teoria, da literatura e da história sem a aparente ingenuidade do passado e com a ironia de agora, seria prudente também ressaltar mais uma vez que a problemática existente entre o real e a ficção carrega uma enorme tradição. Basta voltarmos no tempo e revisitarmos a *Poética* de Aristóteles quando, então, o pensador afirma:

... não é ofício do poeta narrar o que aconteceu; é, sim, o de representar o que poderia acontecer, quer dizer: o que é possível segundo a verossimilhança e a necessidade. Com efeito, não diferem o historiador e o poeta por escreverem verso ou prosa ... diferem, sim, em que diz um as coisas que sucederam, e outro as que poderiam suceder. Por isso a poesia é algo de mais filosófico e mais sério que a história, pois refere aquela principalmente o universal, e esta o particular. (Aristóteles, 1984, p.249)

Desde Aristóteles o lugar da ficção é de superioridade em relação à história. A autonomia e supremacia da arte mantida pelas estéticas, segundo as afirmações romântica e modernista, contribuíram para

atribuir à literatura um caráter de marginalização. O que a metaficção historiográfica faz é desmarginalizar o literário por meio do confronto com o histórico, contestando tanto a originalidade artística quanto a transparência da referencialidade histórica.

Tendo o escritor a liberdade de tecer a sua trama em várias unidades e de também escapar da sucessão linear da escrita da história, Miguel Jorge estrutura as narrativas *Veias e vinhos* e *Nos ombros do cão* fornecendo desfechos que são, coincidentemente, inícios; conseqüentemente, nada o impede de também tratar das coisas que aconteceram como uma possibilidade ou probabilidade. Assim também, as técnicas da representação ficcional utilizadas para criar versões imaginárias dos mundos históricos e reais foram sendo utilizadas pelos historiadores. O romance pós-moderno beneficiou-se das duas infrações, se é que se poderia dizer assim, e passou a confrontar os “paradoxos da representação fictícia/histórica, do particular/geral e do presente/passado” com a disposição de explorar os dois extremos. (Hutcheon, 1991, p.142)

Disposta, então, a explorar os dois gêneros permeáveis devido às suas fronteiras elásticas, a metaficção historiográfica permite ao leitor o prazer da dupla conscientização: a do embasamento real e a da natureza fictícia. Nesse sentido, Miguel Jorge transita nas duas áreas, a da história e a da ficção, e alcança o universo da metaficção historiográfica.

Contrariando assim os preceitos da linearidade temporal, Miguel Jorge começa a narrativa *Veias e vinhos* pelo fim. Ana, criança de berço, é que no primeiro capítulo narra o trágico fim de sua família. Poupada pelos assassinos, por justamente não poder falar e testemunhar, por

ser “ex-cêntrica”, Ana pôde, no entanto, extrair ficcionalmente da memória o que historicamente aconteceu :

Sim é o que eu penso: Que pesadelo tem passado por minha cabeça todo esse tempo? Oh, meu Deus! espero que seja realmente um sonho louco, e que minha mãe, a mulher que é boa e que me chama de filhinha, venha passar as mãos em meus cabelos e dizer: Já passou, filhinha, já passou, foi só um pesadelo. Mas, o certo é que estou parada no meio da noite, em pé sobre o berço, com os olhos caídos sobre os corpos dobrados, sem cuidado, no chão. ... Sou Ana, e dentro dos meus olhos as coisas se passam e repassam voltando o tempo vazio, desatando gritos. E eu que nem sei fazer o pelo-sinal, não sei como me livrar dos gritos penetrando meus ouvidos e meu corpo, terminando nos fios de cabelo. 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. Agora, estas palavras impronunciadas do pai, da mãe e dos meus irmãos, quem sabe pedindo alguma coisa, um recado para o tio Pedro, redemoinham no ar e não pousam e não tem solução. Tento de qualquer jeito acreditar que eles não estão mortos, que brincam de dormir no chão frio. Tento de qualquer jeito não enxergar aqueles dois homens limpando as mãos sujas de sangue nas paredes, como demônios da morte. (*Veias e vinhos*, p. 08)

No segundo capítulo, Miguel Jorge elege um narrador para referencializar histórica e espacialmente a narrativa e, ao mesmo tempo, ressaltar a existência dessa narrativa como discurso:

Calmamente o céu e a noite jogavam estrelas sobre o telhado da cidade. ... Uma noite de abril abrindo-se em meio a um calor novo e fácil de se agüentar. ... Pessoas apressadas andavam levando seu pequeno tesouro no bolso, na bolsa, ou amarrados em pontas de lenços brancos, rumo ao Armazém São Judas Thadeu. ... Compravam velas, fósforos, querosene, açúcar, sal, salame, lingüiça, pão. As pessoas daquele bairro estavam sempre com medo de alguma coisa. Mal ? Medo? ... Chamava o Bairro Popular de “boca boa para atrair marginais”. (*Veias e vinhos*, p. 13-5)

O que se configura no excerto é o estabelecimento dos processos de referência externa atribuindo sentido aos elementos de significação da literatura; configuração esta que se distancia dos métodos modernistas. O que a metaficção historiográfica sempre afirma é que o seu mundo é fictício e, ao mesmo tempo, inegavelmente histórico. O espaço da ficção — Bairro Popular — foi, nos idos de 1957, um espaço de violência porque dominado por bandos de marginais. Sabemos que cada metrópole carrega em seu traçado físico-geográfico os espaços periféricos onde a miséria, a violência, a corrupção predominam. Desta forma Miguel Jorge fez em sua ficção um registro documentado por verdades e, conseqüentemente, atribuiu à literatura o valor pontualmente histórico que faltava, e acrescentou ao seu caráter uma aspiração a mais — a do conhecimento — que, significativamente, vai se unir ao estético. É bom ressaltar que, na visão de Hutcheon (1991, p.197), “a metaficção historiográfica não pretende reproduzir acontecimentos, mas, em vez disso, orienta-nos para os fatos ou novas direções a tomar, para que pensemos sobre os acontecimentos”.

Miguel Jorge vai em busca de seus propósitos: unir o cognitivo ao estético e levar, por isso, seu leitor a uma nova dimensão cognitiva de seu discurso: pensar duplamente. Comportamento paradoxal, característico de escritor pós-moderno, o escritor goiano situa a família Matheus no bairro marginalizado — Bairro Popular — como se a chacina fosse, para um leitor inadvertido, menos brutal por ter ocorrido ali; nas entrelinhas, discute a relação de poder e de manipulação da sociedade, desvelando as mazelas do Sistema Militar da época. Percebe-se a trama median-

te a inserção de um autor implícito que tudo vê, tudo sabe e a todos manipula. Esse autor implícito instala-se nos personagens e a história é contada em variadas perspectivas, desestabilizando a subjetividade centralizada.

Buscando pontos de convergência entre a reflexão crítica, a Teoria Literária e o ato criador, Miguel Jorge conversa comigo sobre a inquietação do escritor frente aos fatos reais e imaginários no momento da criação literária. São palavras dele :

Parece-me, resumindo em linhas gerais, que a história real possa ser a intenção primeira do romancista, pois é dela que o escritor extrai seus personagens. Depois, esses tomam vida na narrativa, fogem ao controle do escritor e começam a tecer suas histórias dentro da História. Uma vai levando a outra, como objeto de paixão pela escritura. Sob esse aspecto escrevi os romances: *Veias e vinhos* e *Nos ombros do cão*, ambos nascidos de realidades cruéis, vivenciadas em Goiânia, num universo de diferenciação entre a realidade e a ficção, cujos pontos são divisas praticamente indefinidas. O que mais importa é a recriação incontrolada desse mundo por onde gravitam personagens.

Em *Veias e vinhos* descobri a importância das pesquisas em jornais e revistas da época. Entrevistas com pessoas, vizinhos, parentes da família assassinada. Fiz mais : a leitura dos oito volumes do processo para descobrir as verdades e as mentiras contidas neles. Fui também várias vezes à penitenciária de Goiânia entrevistar o suposto assassino dos Matheus, bode expiatório dessa tragédia.

Em *Nos ombros do cão*, os dois jovens, líderes estudantis, torturados e mortos pela repressão, viviam há muito tempo na minha imaginação dois personagens à procura de um autor. Reuni os dois em um só porque achava neles os mesmos ideais de luta pela liberdade de expressão. Mostro, precisamente, além do jogo estético da narrativa, a sensibilidade e o ideal, quase inocente desses jovens, em um curto trajeto de vida. Uma viagem redonda pelos subterrâneos da revolução (?) de 1964 que não termina com o ponto final do livro.³

³ - Depoimento do escritor Miguel Jorge, exclusivo para esta pesquisa. Goiânia, agosto de 1997.



Tentando sentir o impacto cruel da realidade recriada em *Veias e vinhos*, percorri, também, os jornais da época. Selecionei alguns e, mediante o processo de microfilmagem, inseri, como adendo, nas páginas 116 e 117, aqueles que contavam maiores detalhes sobre o ocorrido e que mais estavam ligados ao aspecto do acontecimento real na ficção *Veias e vinhos*. O oitavo capítulo dessa narrativa debruça-se sobre o trágico acontecimento, contado em detalhes por Ana, a única sobrevivente. Fazendo as duas leituras, a do jornal e a da ficção, percebe-se que o escritor transfere para as personagens uma polifonia de denúncias. É nessa transferência que transparece o “corte umbilical” mencionado por Bakhtin em *Problemas da poética em Dostoievsky* (1981, p.43). Tal procedimento insere *Veias e vinhos* na dimensão artística da literatura e, ao mesmo tempo, desvincula a narrativa do rótulo especificamente documental. A montagem de partes do oitavo capítulo, como se fará a seguir, possibilita a identificação com os jornais e a constatação da perícia elaborativa de recriação ficcional em Miguel Jorge.

... Nunca se sabe também se é ruído dentro ou fora de casa, e agora eu tinha a impressão de que eram trabalhadores trabalhando na noite e que estavam consertando alguma parede, e eu imaginava que tiravam e empilhavam tijolos. Quem será que o pai contratou para trabalhar a noite na parede da cozinha. ... Um movimento estranho no quarto, como se um dos fantasmas estivesse abatendo um tronco com o machado. *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 respeita-

vam 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. (*Veias e vinhos*, p.54-7, grifos meus)

Ainda no oitavo capítulo da narrativa pode-se observar a utilização dos índices de referencialidade registrados no jornal *O Popular*, de Goiânia, do dia 7 de dezembro de 1957. O escritor Miguel Jorge apropria-se do recurso usado pelos assassinos para poderem entrar na casa — um buraco na parede da cozinha —; do “machado”, arma usada para a chacina; da marca de cerveja “Faixa Azul” que os assassinos tomaram naquela noite; da “gravata” usada para matar um deles. É com mestria que o escritor parte desses índices de referencialidade para então construir a ficção. Observa-se que a realidade não desaparece e que, ao mesmo tempo, serve como “pano de fundo” para que a ficção cumpra o seu papel.

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? Morta. Eu estava morta de medo. Atiraram o corpo do pai por cima do corpo da mãe. ... *Mário estava vestido de pijama e enfeitado com gravata*. José aberto como um livro de poesia, os versos cortados pela metade e de onde brotavam filetes de sangue. Para mim o céu ficou de pedra, e a terra desapareceu. (*Veias e vinhos*, 57-8, grifos meus)

Crime Monstruoso: Seis Mortos, Um Casal e Quatro Criancinhas

Uma família é barbara e selvagemmente chacinada na madrugada de ontem -- Escapou apenas uma menina de dois anos -- Nenhuma pista sobre os monstros -- Relato completo dos fatos -- Latrocínio ou Vingança?

Crime verdadeiramente monstruoso, o mais impressionante já verificado na história da Estuça e que deverá entrar na crônica policial do país, foi cometido, ontem, pela manhã, em Goiânia, quando um sobrinho das vítimas principais, ao entrar na residência, deparou com um quadro simplesmente dardoso: seis cadáveres, dois adultos e quatro crianças.

A legião que caloteu a cidade ocorreu presumivelmente durante a madrugada na casa situada nas ruas 74 e 59, bairro Popular.

O FATO

Cerca das 5,30 horas da manhã de ontem, o estudante José Epaminondas Ferreira la-

mentável ocorrência à Central de Polícia. Os responsáveis pelo plantão comunicaram a denúncia ao delegado Otaviano da Silva Freitas que, juntamente com alguns investigadores, seguiu para o local do crime, casa n.º 35 da rua 74, Armazem São Mateus. Outros delegados foram avisados e dentro de poucos minutos um numeroso de policiais se achavam no local.

A CENA

Também esteve no local a reportagem de O POPULAR, tendo a oportunidade de constatar a monstruosidade do crime. No aposento, Wanderley Matteucci, completamente mutilado, se achava caído em meio

Matteucci, de costas. Wanderley se achava caído por cima de sua filha Wilma, com o braço esquerdo voltado para trás, curvado no abraço sobre as costas. No outro quarto, Wanderley, de 6 anos, Wagner, de 5 e Wainey, de 4 anos, também estavam caídos já sem vida. Wanderley, sua esposa, a menina Wilma Wainey e Wainey tinham sido mortos com vários machucados, ao passo que Wagner foi estrangulado com uma gravata além de ter recebido várias punhaladas. A outra criança, Wainey Maria, de 2 anos, conseguiu, só Deus sabe como, escapar a senha dos instintos bestiais dos chacinadores. Todos os corpos estavam no chão e os lençóis em desalinho.

AS DEMAIS DEPENDENCIAS

Os demais cômodos da casa estavam completamente revirados. No Armazem, que fica na frente da casa, de propriedade de Matteucci, três gavetas do balcão foram arrombadas, desaparecendo todo o dinheiro que ali se encontrava. Por sob o balcão se achava uma garrafa, vazia, de cerveja "Fai-na-Faizal", tamanho médio e duas copos.

MISTÉRIO

Pela posição dos cadáveres e o estado desmurmado dos lençóis e de todas as duas alcovas, presume-se que tenha havido luta, entre as vítimas e os selvagens criminosos, dizem os criminosos em virtude de alguns indícios revelaram ter sido mais de um, como também nos leva a deduzir a lógica.

Interessante ressaltar que a reportagem, em palestra com pessoas vizinhas da casa palco do matança e também com o sobrinho de Matteucci e um primo deste, residente também no quarto situado nas fundos da orada, apurou que nenhuma pessoa ouviu gritos alguns. E está claro que se houve luta as vítimas teriam gritado, mas ninguém afirmou ter ouvido qualquer pedido de socorro ou o chorar das crianças. Este fato se constitui num dos pontos mais misteriosos.

LATROCÍNIO OU VINGANÇA?

Tendo em vista que toda o dinheiro desapareceu, bem como objetos, conclui-se, irrefutavelmente, que o hediondo crime trata-



ESTA é a menor Wainey Maria, de 2 anos de idade, que conseguiu escapar a sanha assassina dos monstros.

varia-se na prestar exames) e saindo do quarto que habita se dirigiu para a residência de seu tio, Wanderley Matteucci, que fica a poucos metros do seu dormitório. Neste se situou nos fundos. Ao adentrar a casa notou que ela estava remexida. Estranhando o fato dirigiu-se aos aposentos de seu tio e das filhas deste, quando, então, deparou com o pavoroso quadro. Seu tio, sua esposa e quatro crianças, filhas do casal, estavam mutilados completamente. Profundamente chocada com a cena, Epaminondas comunicou a

a uma posta 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 da Penha

se de latrocínio. Todavia, não pode ser desprezado o fato de que os assassinos poderiam muito bem haverem roubado com a intenção única de confundir a ação policial. Mas, se foi roubo, é certo que os autores da chacina eram bastante conhecidos da família, pois, a suposição mais lógica seria: estavam roubando quando foram descobertos. Então, mataram Matteucci e sua esposa, e possuídos de uma tara momentânea, completaram a chacina.

A hipótese mais aceitável, todavia, é a de uma terrível vingança. Consta mesmo que Wanderley possuía vários inimigos e que por várias vezes foi ameaçado de vingança. A ação policial vem se desenvolvendo mais intensamente por este lado. Vários suspeitos foram detidos e prestaram declarações.

COMO ENTRARAM

Toda a casa é cercada por um muro. Entre este e o prédio, do lado da rua 74, existe uma estreita passagem, que vai ter no quintal. Os assassinos, e entraram por este caminho e chegando a porta da cozinha, que dá para o quintal. Junto a esta porta, em baixo a parede foi arrombada, faz um buraco que per-

mite uma pessoa passar folgadoamente. Este buraco foi aberto na parede, acima do alicerce, quando este forma um anulo de noventa graus com um dos portais. Por esta passaram as bestas humanas para levar a efeito o monstruoso crime.

O MACHADO

Vários policiais deram busca completa na residência, não achando nenhuma pista. O fato da polícia goiana não possuir um departamento técnico a altura, muito prejudica nesta parte. O punhal usado para matar Wagner não foi localizado. O machado, no entanto, completamente ensanguentado, 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 que quem o usou, todavia, infelizmente, a nossa polícia não possui aparelhos para retirar estas impressões. A arma era de propriedade de Wanderley.

DETIDOS

Foram detidos o sobrinho das vítimas principais, José Epami-

(Conclui na 3.ª pág.)

No segundo capítulo, o leitor vê desnudada a personagem Antônia, esposa de Matheus, e criticamente, começa a traçar, como um Sherlock Holmes, as pegadas dos assassinos que Antônia relata em forma premonitória:

É verdade que ela estava com medo? Medo de quê, de quem? Mas ele, o mundo, estava em suas mãos, caindo sobre os telhados da casa, penetrando pelas janelas e portas. ...

- Tenho medo, Matheus. Medo de você se machucar, de brigar. Oh! meu Deus, não podemos fechar o armazém mais cedo?

- Você sabe que precisamos de dinheiro. ...

- Você andou bebendo, Matheus?

- Ora, ora, Antônia. Só um copo de cerveja. Foi para atender ao pedido do capitão da polícia. Sabe como é, insistiu muito. ...

O espaço moveu-se trêmulo, e Antônia pôde ver o capitão da polícia entrando no armazém. (*Veias e vinhos*, p. 18-20)

Os sonhos de Antônia, mais que sonhos, são revelações oníricas do trágico fim de sua família. Os sonhos de Antônia são *frames*, molduras que caracterizam esteticamente 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 voavam sobre nossos corpos.

- Toma, bebe um pouco de água para se acalmar.

- Eles, eles estavam sobre meu corpo e bicavam meus olhos.

- Não chore, Antônia, você já está acordada, foi um pesadelo.

- Eu gritava, e ninguém me acudia, e estava sendo dividida em duas partes.

- Você vai acordar as crianças com seu choro.
- E o pior, e o pior é que você e as crianças também. Era apenas um nada, mas um tudo, um todo, e todos nós, eu, você, os meninos, expostos, oh, meu Deus, não quero pensar mais nisso, foi horrível.
- Um pesadelo, Antônio. Um pesadelo que já passou. Você sempre sonha coisas ruins. (*Veias e vinhos*, p.67)

O primeiro indício de que o brutal assassinato da família Matheus estivera sempre ligado ao capitão da polícia é fornecido por Antônio. 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:

- ... 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 ali, 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. (*Veias e vinhos*, p.113-4)

A negligência proposital da polícia, colaborando para destruir todas as impressões digitais e, assim, também apagar toda a história para construir uma outra, é o motivo principal para que a ficção reforce ainda

mais a sua busca de referencialidade. E assim, paradoxalmente, a ficção busca a história e a história teima em se construir sobre fábulas.

“A justiça parecia fechada em outro gabinete” (*Veias e vinhos*, p.192), afirma Júlia, irmã de Matheus e de Pedro. E, na ânsia de fornecer à sociedade um nome para o autor do crime, a polícia incrimina Pedro. Preso, torturado, Pedro é induzido a incriminar Altino da Cruz.

O corpo com todas as chagas abertas.

Terrível dor por dentro, sobre finos nervos de finos tecidos. Como retroceder, voltar atrás e desdizer tudo? Confessou, sob tortura, um crime que não cometera, complicava a vida de Altino da Cruz, se amesquinhaa entregue aos temores da prisão, dos corredores fétidos, dos leitos cúmplices de armadilhas e ameaças.

E ainda ouvia, no calado da noite, seus próprios gritos, intensos, quentes, plenos de angústia. Sua cabeça humana dependurada no conhecido pau-de-arara, balançava de um lado para o outro, numa atitude de pêndulo descerebrizado. O mau cheiro de seu corpo, do mijo, dos suores e secreções, tresandava na sala, em mistura com os roncares de intestinos e da fome louca que consumia o estômago. Tinha que confessar. Mas o quê? (*Veias e vinhos*, p.172)

A confissão é arrancada de Pedro às custas de torturas e formas intimidativas. Nessa situação, de completa acuação, Pedro forçosamente entra no jogo estabelecido pelos métodos policiais.

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”. (*Veias e vinhos*, p.222)

Vários depoimentos de envolvidos naquela época atestam que, sob tortura, o torturado diz aquilo que o torturador quer ouvir. Sua própria fala é um ato de ficção.

Pedro e Altino cumpriram vários anos de prisão por um crime que não cometeram. A história não se fez história, fez-se ficção que agora questiona a história. Neste ponto, é preciso lembrar Hutcheon (1991, p.168), quando afirma que o vínculo do passado com o literário se faz por meio dos textos do passado e que só mediante os textos podemos conhecer o passado. A metaficção historiográfica, escreve a autora, “é declarada e resolutamente histórica, embora admita que o seja de forma irônica e problemática que reconhece que a história não é o registro transparente de nenhuma *verdade* indiscutível”.

A intenção da metaficção historiográfica é de redefinir as condições de valor de redação da história e não de tirar-lhe o seu valor. Desta forma, o ficcional e o histórico em *Veias e vinhos* e em *Nos ombros do cão* ficam vinculados por um narcisismo discursivo, servindo o relato histórico como de intertexto para a ficção. 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. A literatura pós-moderna se propõe a evitar a separação entre o cognitivo e o poético. 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.

Miguel Jorge Analisando e apresentando a obra *Nos ombros do cão*, Moema de Castro e Silva Olival, num artigo intitulado “Nos vãos dos signos”, argumenta que

A partir dos direcionamentos apontados para as tendências do romance moderno, dentre os quais se encaixa muito bem *Nos ombros do cão*, e lembrando como Josué Montello e Edwin Muir que todo romance ao fixar um momento, um espaço, um conjunto de personagens representativas no tempo converte-se, espontaneamente, em romance histórico e, principalmente, quando, nesta situação, tenta mostrar-nos verdades humanas válidas por todos os tempos, quando vê a vida com imaginação universalizante, então poderemos correr o risco apontado. Aí está. Miguel Jorge escreveu um romance histórico moderno, como *O nome da rosa*, de Umberto Eco. (Olival, 1992)

Nos ombros do cão é uma narrativa que também estabelece a prática estética e o discurso teórico concentrados sobre a mesma questão: a Ditadura Militar. O crítico Heleno Godoy, no comentário de apresentação do livro, em 1991, assim observa o caráter histórico da ficção:

Um açougueiro, uma prostituta, um membro da elite de informação e repressão, um líder estudantil, uma menina loira são algumas das personagens deste denso, forte e envolvente romance de Miguel Jorge: *Nos ombros do cão*. Como pano de fundo à primeira leitura, mas sobretudo como razão de ser do próprio livro, o período da ditadura militar. Esses os ingredientes que fazem deste livro um documento denunciador. (Godoy, 1991)

A narrativização de *Nos ombros do cão*, assim como a de *Veias e vinhos*, subverte a linearidade dos fatos. O romance se divide em cinco movimentos. Fugindo à clássica divisão e separação dos gêneros,

Miguel Jorge atribui aos capítulos da narrativa, o termo musical “movimento”, e inclui vozes de um coro, próprios de uma estrutura teatral. O primeiro movimento, “Os olhos do polvo”, explica o quinto e último movimento, “Na hora do espanto um espasmo em cada canto”. Neles temos, respectivamente, a prisão de Galego, assassino de Ana, e o seu julgamento.

Não havia um só cão para espiá-lo fazer a barba, ou farejar seus pés sobre o cimento nu, olhos a espreitar de esguelha, ziguezagues pelo pátio, arrastar de pernas, penas, botas, botinas, mágoas.

Não era domingo, e também não era noite para se tentar esconder as marcas dos corpos. Os cortes dos copos. Giletes. Estiletes. Pontas de facas. ...

Uma outra energia subia para sua cabeça, onde o medo já se instalara. Qualquer coisa móvel se movendo, tentáculos de um polvo, garras das mais finas, que se aproximavam. Que o sufocavam.

Fora, as janelas da penitenciária se abriam para os gritos, gemidos, ameaças, fatos ocorridos no rabo da noite: cheiro de vingança. Vingança de macho. De fêmea. Vingança matadora.

Seguiu os primeiros movimentos do dia o que não teria acontecido numa noite de quinta-feira? (*Nos ombros do cão*, p.11)

Neste primeiro movimento, parte 1, um narrador introduz Galego já na prisão. No quinto movimento, parte 21, página 315, também um narrador nos mostra Galego num tribunal:

Sem se mover, Galego olhara o chão ao redor dos seus pés. Às vezes tremia. O corpo pesado de arrepios. Apalpou os bolsos. Tudo em ordem: lenço, cigarros fósforos, pente, pastilhas para a garganta. Que mais poderia levar? Nada. Nada mais do que as bostas das ratazanas, das baratas, das moscas, a fedentina da prisão, o fedor dos presos.

- Confessa o seu crime perante o tribunal do júri?
- Confesso. ...

Muito bem. Está disposto a falar toda a verdade?

Queria que alguém respondesse por ele, podia até ver aquela sombra que estava atrás da sua cadeira o tempo todo.

- É verdade que o senhor, depois que enforcou a menina, a violentou feito um animal selvagem?

Segurou a boca com medo de ouvir a própria voz.

- Sim. (*Nos ombros do cão*, p.315)

Duplo julgamento o de Galego. Condenado primeiramente pelo tribunal, recebe, em seguida, o peso da vingança de Zilá, que resolve fazer justiça por conta própria.

Normalmente, as técnicas estéticas que atendem à metaficção historiográfica são o documental e o histórico. Miguel Jorge, repito, utiliza-as na narrativa *Nos ombros do cão*. Valendo-se dos jornais como documento histórico da repressão do AI-5 nos idos de 1960, o escritor retrata a perseguição aos líderes estudantis do Liceu de Goiânia. Dedica o livro aos dois líderes: Marcos Antônio Dias Batista e Ismael Silva de Jesus. Anagramatizando o nome histórico Ismael, Miguel Jorge cria o nome Masael - personagem fictício de *Nos ombros do cão*.

As referencialidades histórica e espacial, sublinhadas na citação seguinte, surge em *Nos ombros do cão* mais como uma interdiscursividade do que como intertexto, tamanho é o espaço que ocupa. Ainda no primeiro movimento, conversando com Lilás, mãe de Ana, conhece-se o poder de delação de Santiago - “o membro de elite de informação e repressão”:

Santiago se levantou e fez um gesto para o tempo. Desejava ter em volta de si uma enorme multidão para fazer um discurso em



favor do ato revolucionário de 1964. Mas tudo o que ouviu foram os ruídos familiares da casa.

- Um brinde ao poder?
- Claro ao poder.
- Então de que se queixa?
- Tenho os meus motivos: os trabalhadores, os estudantes, os artistas organizam passeatas, espalham-se como vermes pelos pontos da cidade, fazem comícios relâmpagos na porta da *Catedral Metropolitana, na Praça Cívica, no Ateneu Dom Bosco, em frente ao teatro Goiânia*.
- São corajosos.
- Corajosos? Subversivos do cão, isto sim.
- Oposição, Santiago. Democracia.
- Que democracia, que nada. Chicote neles. Prisão. AI-5. (Nos ombros do cão, p.45-6, grifos meus)

Golpe de 1964. AI-5. SNI. Torturas. Prisões. Realidade histórica de um Brasil e tristes experiências vividas por um Goiás geograficamente localizado num espaço da margem, próximo ao centro da tomada de decisões: Brasília. Miguel Jorge como escritor e professor das Universidades Federal e Católica da capital vivenciou tudo isso. A tenacidade de escritor, fortemente engajado no social e com a história de seu tempo, não podia deixar fugir de sua pena e de seus registros o quanto a história poderia estar imbricada em sua ficção. Acompanhou de perto o destemor e a luta dos líderes estudantis perseguidos em Goiânia, a tortura e morte, entre outros, de Ismael Silva de Jesus e de Marcos Antônio Dias Batista.

A história e o romance são, na visão de Hutcheon, dois gêneros que apresentam em comum alguns aspectos tais como: a seleção, a organização, a diegese, o ritmo temporal e a elaboração da trama que interagem nos mesmos contextos sociais, culturais e ideológicos. Por isso, torna-se difícil estabelecer a diferença entre a ficção pós-moderna e a fic-

ção histórica do século XIX, a não ser pela escolha do(a) protagonista. Por encenar um microcosmo generalizador, o romance histórico deveria ter como protagonista um “tipo”, ao passo que o protagonista da metaficção historiográfica pode ser tudo, menos “tipo”: pode ser a figura periférica, ex-cêntrica e marginalizada. Em *Veias e vinhos* três protagonistas se destacam entre os outros pelas suas ex-centricidade e marginalização discursivas. Ana, por ser criança demais, pretensamente inocente, não confiável ainda; Mário, por viver mais fora da realidade, fechado demais em suas fantasias e crenças espirituais; Flecha, por ser literalmente marginalizado e por ter uma linguagem de baixo calão, sempre acobertada por gírias. Tal atitude da ficção pós-moderna justifica-se pela sua proposta ideológica de reconhecer a pluralidade e a diferença, e por ater-se mais à verificabilidade de detalhes do que o romance histórico.

No decorrer da narrativa *Veias e vinhos* a polícia se vê obrigada a interrogar Ana, talvez por descargo de consciência e por atender as cobranças da sociedade. Júlia acompanha Ana que terá seu comportamento analisado ao se ver frente a frente com Altino da Cruz, julgado pela polícia como o suposto assassino da família Matheus. À narração perguntaria: será que ela o reconheceria? Era preciso fazer o jogo que o sistema impunha.

Chegamos, venha Ana. Aqui está se processando a justiça, e somos convidadas da Justiça, para justificar sua ação. O senhor delegado deve estar nos esperando. Sim, esta é Ana, minha sobrinha. (*Veias e vinhos*, p.192)

Ana não poderia jamais reconhecer Altino como o assassino de sua família. A polícia sabia disso. A atitude de Ana para com Altino foi de carinho, e Júlia viu confirmada sua idéia de que realmente não fora ele. Essa circunstância revela a ex-centricidade do discurso de Ana. Ela é o “forasteiro de dentro”, o “discurso da margem” que poderia dar um curso real à história.

- Chega. Chega - gritou o delegado. - Estou satisfeito.

Altino, com uma calma considerada por mim extraordinária, beijou novamente os cabelos de Ana, querendo dizer, com aquele gesto, da sua gratidão. Querendo dizer obrigado, Deus lhe pague!

- Podem esquecer esta visita - dizia o delegado, nervoso. - A menina foi cativada por ele. Ele se fez simpático, humilde, santinho. Saiu tudo errado. Tudo errado. Ele é bem astuto, o Altino.

- O senhor está redondamente enganado, Altino é inocente.

- Inocente? Quem é a senhora, dona Júlia, para dar ordens? Aqui quem manda sou eu. Eu sou a autoridade e posso mandar prendê-la por desacato. (*Veias e vinhos*, p. 195)

Veias e vinhos é uma narrativa que desafia as noções tradicionais de perspectiva. Múltiplos narradores, perspectiva de enunciação variável, descentralizada, porque deixa desacreditado o centro e adere às margens do ex-cêntrico. A narrativa tem, por isso, as características próprias de narrativas pós-modernas. Ao nomear Ana como narradora memorialista — menina de berço — Miguel Jorge dá ao mesmo tempo um salto duplo dentro da pós-modernidade: primeiro, quando insere o discurso de mulher na narrativa (o discurso da margem, o do “forasteiro do centro”); e, segundo, quando essa ex-centricidade 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.

A história não se fez justiça, fez-se ficção. E, seguindo os preceitos de Northrop Frye (s.d., p.79), ao afirmar que “o princípio de realidade se subordina ao princípio do prazer”, vamos concordar com o pensador e reafirmar sua assertiva (p.79) de que “em literatura o que entretém precede ao que instrui”, mesmo sabendo que os princípios da realidade e do prazer não podem ser eliminados de qualquer tipo de escrita.

O que se procurou observar neste capítulo foi, primeiramente, a questão da imaginação pós-moderna na escritura de Miguel Jorge. Opera-se tal imaginação em um jogo metafórico de labirintos de espelhos, fazendo com que o escritor se afaste da linha de representação de mundo e se engendre numa linha de interrogação de mundo. Observou-se, também, que as narrativas de Miguel estruturam-se, significativamente, dentro do discurso intertextual, procurando reafirmar que é pela plurivalência da palavra poética que o escritor deixa a história ser lida pela ficção.

4 - ESTÉTICA DO “PROCESSO”: CONCEITO PÓS-MODERNO DE MIMESE

A arte não é a meus olhos um prazer solitário. É um meio de comover o maior número de homens, oferecendo-lhe uma imagem privilegiada dos sofrimentos e das alegrias comuns. Ela obriga por consequência o artista a não isolar-se; submete-o à verdade mais humilde e mais universal. E aquele que, muitas vezes, escolheu o seu destino de artista porque se sentia diferente, bem depressa aprende que não conseguirá alimentar a sua arte, e a sua diferença, senão confessando a sua semelhança com todos. (Albert Camus, Discursos da Suécia. In: Brisville. *Albert Camus*, 1962, p.224)

Na tentativa de analisar a poética da obra de Miguel Jorge, foi discutido anteriormente o problema da tradição e rupturas da estética literária em suas diversas manifestações: romântica, surrealista, moderna e pós-moderna. O objetivo primeiro foi o de procurar estabelecer os pontos convergentes entre elas, uma vez detectados os pontos considerados divergentes. O segundo foi o de ressaltar as forças de ruptura advindas com o Romantismo, o que fez gerar um conceito moderno de literatura e que, por isso, marcou profundamente as estéticas vindouras. O terceiro objetivo, que aqui se completa, está sendo o de analisar o conceito moderno de mimese, “mimese do processo”, na poética transfiguradora do escritor em pauta. Seria muito difícil avaliar a modernidade do conceito de mimese sem ter presente o tradicional conceito; o que nos faz voltar um pouco, raciocinar sobre a epígrafe de Camus e mensurar criticamente a presença e a importância da erudição.

De um modo geral, duas estéticas marcaram intensamente o estudo moderno das artes: a clássica e a romântica. A primeira, por trabalhar com o pólo de identidade; a segunda, por trabalhar com o pólo da diferenciação, tendo a imaginação como metáfora do labirinto, em contraposição à metáfora do espelho, da mimese clássica.

O conceito moderno de mimese literária advém da fusão das mimeses clássica e romântica e da tensão constante entre a identidade e a diferença em relação à realidade mimetizada. Segundo o ensaísta brasileiro, Flávio Kothe, a literatura só consegue manter-se nessa tensão por força do estranhamento. É o estranhamento que enfatiza a não-identidade na mimese. A mimese como identidade, afirma Kothe (1981, p.167), enfatizaria o conceito de espelhamento, de reconhecimento, e não de visão.

A função da arte literária não se esgota na repetição, no redobro que normalmente se atribui aos espelhos. Dessa forma, não haveria sentido o existir da arte; esta seria supérflua, uma vez que a natureza seria artística em si mesma. De igual forma, a função da arte literária não se esgota na diferenciação porque correria o risco de cair no vazio da ausência de comunicação. O fazer literário de Miguel Jorge, como ressalttei no início, rompe com a visão-de-mundo tradicional. Busca uma nova lógica, que não apenas a convencional de narrar e uma estética do fragmentário e do absurdo; uma estética da revolta. A obra do escritor é labiríntica e mostra ou um narrador perplexo na luta para o descobrimento de um novo sentido para a vida ou um narrador consciente dessa perplexidade, buscando a lógica do “sem-sentido” da vida: a lógica do absurdo.

4.1 - ESTR A poética de Miguel Jorge e seus procedimentos estilísticos não consistem, pois, em reproduzir o que já está na realidade; sua literatura constitui uma representação de mundo, mas com acréscimos, sejam nostálgicos, críticos, apocalípticos ou de integração. Tais acréscimos é que fazem com que a obra seja não de informação apenas, mas de criação, bem aos moldes do pós-moderno ou dessa modernidade cambiante que caracteriza a contemporaneidade, por trabalhar tanto a estética quanto o conhecimento. Isto, como tenho discutido, a torna original e lhe concede a designação mais ampla de uma estética. O estranhamento, a visão especular, os recursos da instância enunciativa na poética de Miguel Jorge desvelam uma forma da realidade transfigurada, oscilando ora sobre o fantástico, ora sobre o fragmentário e o absurdo. O moderno em Miguel opera-se pela linguagem e pelo constante desafio às autoridades pressupostas no mundo tangível: o estado, a sociedade, o outro. É um moderno que se compõe de vanguardas. O pós-moderno em Miguel Jorge é o seu imbricamento aos imperativos históricos; parte integrante do projeto do escritor que consiste em fazer, ficcionalmente, uma leitura sócio-política do universo em que vive.



4.1 - ESTRANHAMENTO

Aqui está o ponto principal, e nossos poetas da atualidade deveriam agir como os antigos. ... não deveriam estar sempre perguntando se um assunto já foi usado antes e procurando, de norte a sul, novas aventuras jamais ouvidas, que freqüentemente são assaz bárbaras, e causam impressão apenas enquanto incidentes. *Criar algo de um assunto simples, através de um tratamento magistral exige inteligência e grande talento...* . (Goethe, Conversações com Eckermann. In: Lobo. *Teorias poéticas do romantismo*, 1987, p.33, grifos meus)

A intenção de Goethe, já em 1827, era a de aplicar à linguagem um tratamento de desautomatização, capaz de reavivar, de descristalizar o comum e o já dito. Na rede do intertexto e, querendo como leitora, preencher os espaços lacunares que permeiam as teorias, quero crer que o formalista russo, Vítor Chklóvski, em seu ensaio-manifesto “A arte como procedimento” (1916, p.40), vem atribuir a esse “tratamento magistral que exige inteligência e grande talento” o nome de “estranhamento”. Como um contramovimento a essa estagnação da linguagem, a visão dos Formalistas atribui, então, à obra de arte, uma função de redespertar a percepção. O estranhamento surge como uma construção artística, usada para desautomatizar, para criar um impasse, uma (in)certeza. O seu emprego é também a base dos conceitos bakhtinianos de “dialogismo”, de “carnavalização”, “polifonia”, “intertextualidade”, “paródia”, “estilização” e “estilização parodística”, vistos em *Problemas da poética de Dostoievski*, 1981.

A preocupação de Chklóvski quando formula, em 1913 e 1916, a sua primeira teoria do estranhamento, a que deu o título “A arte como procedimento” (1978, p.39), tinha já a intenção de fazer reviver o mundo. Uma nova linguagem seria, pois, necessária para descartar o pessimismo oriundo de uma linguagem em petrificação. O objeto estranhado, o sujeito estranhado são vistos sob uma óptica diferente; transformam-se num novo signo.

Uma visão transfigurada da realidade é, também, o propósito do discurso do fantástico como uma “poética da incerteza” (Bessière, 1974, p.64). O efeito que tal discurso produz é o de estranhamento, revelando em si uma nova face, uma nova perspectiva. Os movimentos estéticos da vanguarda também se empenhavam em fazer renascer a arte. O cubismo foi para Duplessis (1956, p.73) uma revelação no sentido de provocar o estranhamento, pois revela um potencial de faces e perspectivas. Contribui o movimento para libertar o homem da rotina e deixá-lo sensível às manifestações de seu meio. O movimento estético surrealista proporcionou ao homem insatisfeito e não resignado com as condições que lhe são impostas, os meios de evasão contra as insuficiências do real.

Chklóvski afirma (1978, p.39) que “a arte é pensar por imagens”, resultando daí uma dupla função de arte — a de (re)criar símbolos. Entre uma imagem e uma alteração de imagem, o que estabelece esse jogo de caráter estético do objeto, é o resultado da nossa maneira de perceber. Se o termo recepção já se encontra implícito no termo estética, pergunta-se se não seria redundante a expressão Estética da Recepção? A obra literária apela para a percepção do leitor que, na condição de intérprete do

espaço lacunar das entrelinhas, povoa a criação literária. A “maneira de perceber” e de sentir a obra de Miguel Jorge passa pelo processo do estranhamento: na linguagem, pelos processos metafóricos e metonímicos utilizados para a construção de palavras, tais como, “Avarmas”, “Urubanda”, “No ombros do cão”. No campo das idéias, pela atualização, renovação e revisitação de gêneros, como formas que são de renovação da linguagem, e por constituírem tipos especiais de estranhamento no processo de criação de Miguel Jorge. Aí também se encaixa a paródia e todo seu percurso intertextual.

No fazer literário de Miguel Jorge vários recursos são usados para o surgimento de um novo real e para evitar o desgaste da linguagem. Na esteira do estranhamento, o escritor goiano provoca uma fervura no caldeirão das mais surpreendentes e fascinantes teorias, como que reforçando a teoria estilística da inseparabilidade expressão-conteúdo, como elementos constitutivos da forma. O seu objetivo é o de chamar a atenção para um conteúdo inédito, que também se mostra sob uma expressão inédita, fazendo-nos (a mim também como leitora) receptores imediatos de uma forma que, pelo menos, aponta para as conseqüências da modernidade.



4.1.1 - *MISE EN ABYME*: A HISTÓRIA DENTRO DA HISTÓRIA

Por que nos inquieta que o mapa esteja incluído no mapa e as mil e uma noites no livro das *Mil e Uma Noites* ? Por que nos inquieta que o Don Quixote seja leitor do *Quixote*, e Hamlet, espectador de *Hamlet* ? Creio ter descoberto a causa: tais inversões sugerem que, se os personagens de uma ficção podem ser leitores ou espectadores, podemos ser fictícios. Em 1833, Carlyle observou que a história universal é um infinito livro sagrado que todos os homens escrevem, e lêem, e tratam de entender e no qual também são escritos. (Borges, *Otras inquisiciones* (ensaios), 1964, p.68-9)

Segundo Lucien Dällenbach (1977, p.209), *mise en abyme* é “todo espelho interno que reflita o conjunto do relato por reduplicação simples, ao infinito ou paradoxal”¹; é todo fragmento textual que mantenha uma relação de semelhança com a obra que o contém. Analisando o conto “Memórias de uma vaca bem-comportada” (*Urubanda*, 1985), percebe-se que o estranhamento se instaura na própria instância enunciativa: o embrião da vaca Valseza é que, do útero, conta a história. Temos aqui, pelo menos, a participação enunciativa do inusitado:

Eu não queria sair dali, do útero da vaca Valseza, por isso me encolhia com medo, envolvendo-me cada vez mais naquela forma escura, morna, sossegada. Feito raízes. ... mas o organismo da vaca Valseza estava em pé de guerra. Uma coisa estranha me empurrava ... expulsava-me do meu canto. ... E assim foi: atirada numa nova paisagem, fui tomando consciência da terra e das coisas que me rodeavam: capim, carrapichos, gravetos, carrapatos, sanhaços, bem-te-vis, periquitos, cachorros. ... alguns homens chegaram e examinaram meu corpo, minha boca, minhas orelhas, minha cara, meu rabo, as pernas, o rabo, a boca, a bunda e silenciaram em seus orgulhos de donos e senhores: É fêmea ! E das boas!. Vai ser vaca parideira. ... Foi

¹ - Tradução da autora.

então que Albertinho abriu os braços, com jeito de quem governava bem, querendo me proteger, ou proteger a si mesmo, falando com abuso: A Estrela é minha. Ninguém põe a mão nela. ("Memórias de uma vaca bem-comportada", 1985, p. 155-6)

Verifica-se no procedimento do autor uma teatralidade insólita do ato enunciador, retrocedendo ao útero para expandir sua visão do mundo, não como humano, mas como o animal e suas implicações inconscientes, simbólicas e culturais. E, realmente, se passa assim a história narrada por uma vaca. Causa estranhamento o processo de antropomorfização ocorrido na instância da enunciação. Uma vaca, com características humanas, retira da "memória" a sua história. História simples pelo ser possuído que era. Sem vontade própria, pronta para satisfazer os desejos do patrão — o de ser uma vaca parideira; e os desejos do filho do patrão — o de lhe servir como objeto sexual.

Ao falar anteriormente que a história é simples, referi-me às inumeráveis histórias desse gênero acontecidas ao ser humano. Os noticiários e a imprensa registram com certa frequência bestialidades e "desvirtudes" sexuais de que o ser humano é capaz de cometer. A zoomorfização é, com certeza, um processo mais freqüente que a antropomorfização. O procedimento interessante de Miguel Jorge é de colocar essa história na memória e na "fala" de um animal bovino. Completo estranhamento do leitor e completa liberdade para o narrador tecer suas denúncias nesse campo do permissível de memória: vaca-narradora.

Miguel Jorge tece a história da vaca Valseza e, dentro dela, a história da filha de Valseza, ambas com destinos tão idênticos, querendo

insinuar a problemática do eterno retorno e do cumprimento da fatalidade do destino, instituindo uma espécie de lógica do absurdo. Fazendo uma leitura estético-estilística desse conto, percebe-se que as histórias se refletem como espelhos. Prosa e poesia se unem, poeticamente, nesse conto. O fragmento poético da poesia reflete a prosa poética de “Memórias de uma vaca bem-comportada” e mostra a artimanha do autor-implícito, no artifício do *mise en abyme*.

E vem homem e vem vaqueiro
 e vem pai e vem filho
 e vem doutor veterinário
 e vem boi e vêm campos e vêm filhos
 e vêm trilheiros e vêm estradas
 e vêm vacas e vêm bois-de-carros
 e vem ferrão mosca-de-berne e bicheira
 e vem boi e vem torno
 e vem esperma congelado
 e vêm carrapatos carrapichos bichos do mato
 e vem paiol e vem milho e vêm dias e vêm noites
 e vem gado afogado e vêm urubus e vem carniça
 e febre e vêm manadas e invernadas
 e vêm chifradas e vem boi-de-chifres- redondos
 e vem morte encurralada ...
 (“Memórias de uma vaca bem-comportada”, 1985, p.172)

O paralelismo dos “versos”, se bem que num contexto discursivo prosaico, sua estrutura fonossemântica repetitiva com implicações rítmicas, revelam acontecimentos cíclicos, que se repetem e repercutem até o fim, numa construção metafórica da morte encurralada. O fragmento especular, processo de *mise en abyme*, funciona como um reflexo, um espelho da obra que o inclui, um “poema-valise”, construção parafraseada

do termo de origem - “palavra-valise” - de autoria de Chénieux-Gendron (1992, p.106), e que carrega dentro de si toda a prosa poética do conto.

A prática literária de Miguel Jorge busca no Surrealismo os procedimentos lingüísticos pelos quais o humor negro se manifesta. Cabe lembrar que tais procedimentos foram agrupados por Freud (*apud* Chénieux-Gendron, 1992, p.106) em “duas grandes categorias que dão conta da profusão aparente dos processos: de um lado, são todas as técnicas de condensação; do outro, as do deslocamento”. Sendo assim, no título *Urubanda*, Miguel Jorge utiliza o processo lingüístico de deslocamento, “Urubu + bando”, e de condensação, *Urubanda*. O mesmo procedimento acontece com *Avarmas*, título de outro livro de contos: “Ave + armas”(deslocamento) e *Avarmas* (condensação). São, pois, tais palavras designadas pela linha surrealista (largamente utilizadas na poesia concreta) de “palavras-valise”: “duas significações dependuradas na palavra como num porta-chapéus” (Chénieux-Gendron, 1992, p.106). Qual a intenção de Miguel Jorge que não a de conservar certas formas do real para melhor lhes desvalorizar o conteúdo? Qual a intenção do autor que não a de descrystalizar, despetrificar a linguagem para que ela renasça do processo de desautomatização, do estranhamento, e provoque ainda mais um tipo estranhado de linguagem? Parece-nos que realmente a intenção do autor seja a de contribuir para a permanente renovação e atualização dos gêneros no curso-mesmo de sua evolução como escritor e, nesse processo vai delineando seu modo próprio de exprimir literariamente, na construção de uma estética: estética do inusitado, do fragmentário, da visão labiríntica: estética da revolta.

4.1.2 - A POÉTICA DA INCERTEZA NO DISCURSO FANTÁSTICO

O fantástico ... dura só o tempo de uma hesitação: hesitação comum ao leitor e à personagem, que devem decidir se aquilo que percebem pertence ou não à "realidade" tal como ela existe para a opinião comum. No fim da história o leitor, se não a personagem, toma uma decisão, opta por uma outra solução, e é assim que sai do fantástico. Se ele decidir que as leis da realidade ficam intactas e permitem explicar os fenômenos descritos, diremos que a obra depende doutro gênero: o *estranho*. Se, pelo contrário, ele decidir que se devem admitir novas leis da natureza, através das quais o fenômeno pode ser explicado, entraremos no gênero *maravilhoso*. (Todorov, 1977, p.41)

Não é fácil chegar a uma definição precisa ou mesmo satisfatória do gênero fantástico. Por ser talvez uma das mais antigas formas de representar e de revelar os anseios humanos, o gênero sofre modificações em sua própria estrutura, conceituação e eleição de possíveis leitores. O fantástico está ligado a uma idéia de subversão do real e a uma visão do mundo pelo avesso. Um universo que se deixa habitar pelo insólito e pelo inexplicável, provocando uma ruptura na realidade. A literatura fantástica mimetiza uma realidade labiríntica e não uma realidade fotografada, pois utiliza um sistema semântico próprio de dissimulação do real e de provocação de rupturas. Vários fatores colaboram para justificar a opção do fantástico por estes caminhos de ruptura e de subversão do real. O primeiro deles é o filosófico: o ser humano vive num sistema ideológico e preso, por isso, a uma realidade. Nesse contexto, o indivíduo cria um esquema

hierarquizado de valores que refletem a sua verdade. Dentre esses valores o mais cobiçado é a liberdade.

O fantástico desempenhava antigamente uma missão de transcendência de espaço, quando se acreditava ser possível ao homem escapar de sua condição humana. O fantástico era, então, a possibilidade de fuga do real. Sendo esse homem o próprio objeto da literatura fantástica e o ponto nevrálgico das transformações; então, já não é mais a transcendência desse ser, o alvo da literatura fantástica, mas, sim, a transcrição da condição humana, do mundo interior e não mais a de um universo externo.

O segundo fator é de ordem psicológica. Bem sabemos que a fantasia funciona muitas vezes como mecanismo compensador de frustração. Mais do que nunca o homem do século XX, vivendo num mundo “desumanizado”, busca na fantasia uma fuga dos valores falsos do mundo e, no fantástico, cobiça uma máscara que seja capaz de transfigurar o real.

O terceiro fator é o sociológico. Funcionando como máscara, a arte fantástica dissimula uma crítica social, uma denúncia velada por ser um sistema de signos que se desvia da referencialidade e se embrenha na ambigüidade. Contudo, afirma Cristina Martinho (1986), “... há um substrato social que sustenta toda a arte em geral, e principalmente o relato fantástico por ser um veículo de transmissão de um discurso aparentemente aleatório, mas profunda e seriamente crítico”. Escritor e mundo estão pois envolvidos e compromissados. A denúncia, proposta pelo escritor, encontra-se numa estrutura mais profunda e somente será atingida pelo leitor também cúmplice e compromissado com a obra. Se algumas técni-

cas narrativas são inovadas pelo escritor, algo permanece invariável como por exemplo a angústia, a inquietude, a incerteza.

As pesquisas psicológicas e sociológicas deste século lançaram novas luzes sobre o assunto do fantástico. A teoria de Irene Bessiére (1974), que denomina o fantástico de “poética da incerteza”, serve como fio condutor e de estrutura para esta análise. No entanto, não podemos deixar de eleger alguns teóricos tais como Jean-Paul Sartre, Louis Vax e Todorov esclarecendo antes que a eleição dos teóricos não obedece a padrões rígidos de cronologia. São textos clássicos e, portanto, indissociáveis da bibliografia sobre o gênero fantástico.

Analizando Maurice Blanchot, dentre outros expoentes das letras contemporâneas, Jean-Paul Sartre (1968) traça as linhas mais importantes do fantástico moderno sendo uma delas a da humanização do fantástico. Eliminando o inumano, Sartre mergulha o leitor no mundo de seus heróis e aproxima o homem de sua essência, argumentando que:

Não há súcubos, não há fantasmas, não há fontes que choram; há apenas homens, e o criador do fantástico proclama que se identifica com o objeto fantástico. Para o homem contemporâneo, o fantástico é apenas um modo entre cem de reaver a própria imagem. (Sartre, 1968, p.113)

Louis Vax, em seu livro *A arte e a literatura fantástica* (1972), apresenta teorias em que o sobrenatural, o inexplicável, o terror imaginário invadem um mundo lógico e racional em que pessoas comuns são colocadas em situações excepcionais. Para Vax, a literatura fantástica

é filha da incredulidade. O texto fantástico mantém uma oscilação entre a verdade e o encantamento, o real e o possível e permanece no campo da hesitação.

Para Todorov (1977), o fantástico é um gênero literário e não apenas uma categoria ou aspecto dentro dos gêneros narrativos. Segundo a visão do crítico, endossada na epígrafe, o fantástico puro existe quando surge a dúvida, a incerteza entre o maravilhoso e o estranho. Esta dúvida precisa ser tanto do leitor quanto da personagem. Dessa forma, Todorov traça as linhas distintivas entre o fantástico, o maravilhoso e o estranho. Segundo o teórico, o fantástico difere do maravilhoso e do estranho pela hesitação tanto do leitor quanto da personagem. O maravilhoso admite novas leis da natureza, é fenômeno desconhecido, futuro, enquanto que o estranho constitui uma experiência anterior, passada.

O fantástico, além da função de evasão da realidade tem, segundo Todorov, as funções literária e social. O discurso fantástico permite franquear certos limites inacessíveis quando a ele se recorre, como por exemplo: o incesto, o homossexualismo, o amor a vários, a necrofilia, a luxúria, a sensualidade excessiva, a loucura e as drogas. E, dessa forma, ele combate tanto a censura institucionalizada quanto a que reina na psique dos autores. A função do insólito é mesmo a de subtrair o texto à ação da lei e, com isto mesmo, transgredi-la.

A obra *Le récit fantastique* (1974) de Irene Bessiére é possivelmente a mais completa sobre o assunto e procura apreender as formas mais modernas de visão da realidade. Segundo Bessiére (1974, p.34-8), o fantástico caracteriza-se não somente pela presença do inverossímil, mas

pela justaposição e contradição de diversos verossímeis. Para a autora, é no fantástico que o leitor encontra seu papel mais importante, pois participa literalmente na construção — desconstrução do relato que lê. Bessière formula propostas para uma narrativa fantástica moderna defendendo a tese de que nenhuma análise pode se manter em um nível apenas. O fantástico tem uma manifestação diferente em cada um dos diversos estratos do texto; no nível do enunciado provoca a ruptura do verossímil; no nível ideológico problematiza leis, códigos, convenções; no nível da leitura, o fantástico estimula reações do próprio leitor. A teoria de Irene Bessière serviu-me também como embasamento teórico para análise do fantástico nas obras de José J. Veiga e de Miguel Jorge. O estudo encontra-se publicado no livro, *A transfiguração da realidade em José J. Veiga e Miguel Jorge*, premiado pela Bolsa de Publicações Cora Coralina, Secretaria da Cultura do Estado de Goiás, 1988.

O raciocínio de Bessière parece mais lógico enquanto opção narrativa marcada de incertezas, existindo o fantástico no interior do relato, no jogo dialético existente entre a realidade e a irreabilidade. O conto “Bona Monzona” do livro *A descida da rampa*, 1993, de Miguel Jorge, ilustra perfeitamente bem a tessitura de uma “poética da incerteza” no discurso do fantástico. O conto é o sétimo de um total de treze e deixa-se marcar fortemente pela ambigüidade. Treze é um número marcante e bastante significativo na contística de Miguel Jorge. *Urubanda*, *Avarmas*, *A descida da rampa* são todos compostos por treze narrativas curtas e, por isso, rompem com a tradicional superstição de infortúnio que gira em torno desse número.

Bona Monzona é personagem central do conto e dá título ao livro. O nome lembra bando de Máfia italiana e parece simbolizar um regime político ou qualquer regime forte, ditatorial. O país, o povo, são mostrados na figura de um velho acorrentado e oprimido. E toda a trama gira em torno desse povo, representado na narrativa pela figura do velho, prisioneiro de Bona Monzona por vinte e cinco anos e, posteriormente, libertado pelas crianças. O tempo aí é marco dos regimes da ditadura e da democracia; a temática é aquela comum do gênero fantástico: incerteza, angústia; a história, carregada de ambigüidade, de enredo simples e, ao mesmo tempo, nebuloso. É a fábula de dois meninos que, ao brincarem de bola num campo de futebol, deixam-na cair nos jardins de Bona Monzona. O conto tem, em parte, a estrutura pontuada por uma evolução mediante diálogos e por um narrador muitas vezes ausente.

- Olha o que você fez: a bola caiu nos jardins da Bona Monzona.
 - Cruz em credo ! Eu não vou lá. Tenho medo.
 - Mas eu vou.
 - Você vai ?
 - Vou.
 - Sozinho ?
 - Claro que não, você vem comigo. ...
 - Vamos voltar o muro.
- ("Bona Monzona", 1993, p.120-1)

Ainda na cena segunda, um narrador onisciente relata a trajetória dos dois meninos. O que se destaca nesse excerto é a preferência do escritor por termos, tais como, "quase", "parece", "espelho embaçado", os quais traduzem uma nítida indecisão em precisar qualquer referencialidade. E, nesse jogo de imprecisão, prepara-se o terreno propício ao fantástico.

Seria bom se eles, os dois meninos, não parassem no meio do caminho para espiar ao redor. Tiveram a lembrança de olhar para a casa grande, cheia de cores, de vidro, de grades, passivamente perdida no meio de árvores que precisavam de cuidados. ... Os meninos pensavam em fantasmas ocultos naquelas casas, nos canos retorcidos, nas mangueiras serpenteadoras de veneno e fumaça. Tudo aquilo teria uma única formação: espantar as pessoas dos jardins e da casa de Bona Monzona. Por isso mesmo, por causa do mistério que os cercava, resolveram inspecionar mais: quem sabe pelo cheiro terrível que o vento trazia do barraco para suas narinas: fedor de merda fermentada. ... Mas, como se fosse numa projeção cinematográfica, viram surgir uma casa, como elo indefinido. ... Numa segunda fixação de cena descobria-se uma corrente e um cadeado. ... Mas, o outro já havia mergulhado os olhos, com toda a profundidade que o azul lhe permitia, para um terceiro plano: uma mancha estranha junto da parede, ou era alguém ? ... Era *quase* uma ordem sussurrada de um *quase* sonho: *Parece* que a gente está vendo num *espelho embaçado*. (“Bona Monzona”, 1993, p.121-3, grifos meus)

A poética transfiguradora de Miguel Jorge é reflexo de uma visão fornecida por um “espelho embaçado” e que, por isso mesmo, vem constituir uma mimese moderna e não apenas uma tradicional cópia da realidade. A opção que o escritor faz pela modalização, pelos termos geradores de dúvida e de ambigüidade, como os sublinhados no texto anterior e no texto a seguir, comprovam a relação estreita entre a expressão e o conteúdo que estrutura o gênero fantástico.

A guerra que querem travar comigo é uma guerra de botões. Tecem histórias fantásticas sobre a minha pessoa: afinal *não sabem se* tenho o canto de uma sereia *ou se* sou um marajá cravejado de brilhantes. ... Sobre o meu comportamento: *dizem* uns que solto as amarras feito um ginete feroso, que me queimo dentro de um círculo como escorpião encalacrado. Sobre a cor dos meus olhos: *dizem* ser de fogo sobre fogo *ou* às vezes tão mais gélidos que a torre de marfim. Afinal de contas eu também sou prisioneira desta casa. (“Bona Monzona”, 1993, p.129-30, grifos meus)

O texto acima é o próprio relato fantástico que, metalingüisticamente, se conta e se sustenta. A incerteza e a ambigüidade estão, como se pode perceber, na personagem e no leitor. A incerteza se mantém até o final da narrativa, quando um outro discurso se apresenta como que querendo evitar aí os termos modalizadores do insólito e quaisquer outros recursos de escritura que enfatizam o extraordinário: "Afinal de contas também sou prisioneira desta casa"(p.130). O trecho tem a intenção de naturalizar o sobrenatural e de fazer combinar os termos contraditórios atingindo por instantes uma "poética da homologia", expressão defendida por Irlemar Chiampi (1980, p.136-50). No entanto, em "Bona Monzona", o jogo do fantástico é o discurso predominante da "poética da incerteza".

A literatura de Miguel Jorge surge mais como uma denúncia da inadequação de um realismo do que como uma atitude meramente iconoclasta. Revisitando a ausência de limites da imaginação, o escritor persegue-a labirinticamente, como Teseu, e se vê em meio às questões insólitas e sobrenaturais.

A necessidade de ruptura com a ficção tradicional começou a surgir a partir da década de 40. Desde então, a literatura latino-americana sofreu alterações principalmente em seus procedimentos técnicos-construtivos. As experiências técnicas utilizadas freqüentemente por esses escritores são, segundo os estudiosos, assim enumeradas: mudança profunda no ponto de vista, tornando mais dinâmicas as relações entre narrador e narratário, relato e discurso; processo de desintegração do tempo

cronológico; organização múltipla do espaço, possibilitada pelos planos oriundos dos processos de cortes e montagens do mundo cinematográfico; herói não mais perseguido para grandes reconhecimentos, personagens polissemicamente caracterizados e não mais portadores de particularidades identificáveis.

A literatura do sobrenatural surge para caracterizar a existência de uma poética alternativa que supere àquela do realismo tradicional e para catalogar as novas formas de expressão que decorreram dessa atitude renovadora. Na confluência do imaginário e do real configurá-se a exploração semântica do insólito e do estranho como traços de uma modernidade e, provavelmente, de uma pós-modernidade, seguindo a esteira de raciocínio de Smart (1993, p.124-5), quando o homem tem o insólito como convivência e, principalmente, como destino.

Os gêneros fantástico, maravilhoso e estranho são encampados por essa literatura do sobrenatural que por sua vez se divide em sobrenatural positivo e sobrenatural negativo. O fantástico, por recorrer sempre à temática da inanição, da possessão e da perplexidade angustiada, pertence ao sobrenatural negativo. O maravilhoso, ao percorrer pistas contrárias à temática do fantástico, pertence ao sobrenatural positivo.

Tais temas universais são nutridos por uma matéria concreta e ligada à atualidade. A atualidade institui sempre o interesse. No conto "Bona Monzona", Miguel Jorge faz lembrar o episódio do *impeachment* do ex-presidente Fernando Collor de Mello, com um detalhe importante: a lembrança do acontecimento se nos apresenta às avessas, de forma carnalizada. Quando no *impeachment*, os jovens se mascaram para destituir o

presidente do poder; em “Bona Monzona” é o sistema que se mascara. Ali, as crianças é que salvam o velho das mãos de Bona Monzona; e bem sabemos que este velho representa o mundo:

Mas, alguma coisa eles tinham visto, pois não fingiram um frêmito de alegria e de medo: a princípio pensaram ser um animal, um bicho qualquer enjaulado, com uma corda de três metros de comprimento atada ao pescoço. Tamanho suficiente para aquela criatura movimentar-se da janela ao banheiro, do banheiro à janela. Depois que aquietaram os sobressaltos do coração, espalharam mais os olhos pelos cantos, sem descansar os braços que se moviam em busca de posição melhor: - Rato, é um homem. Ele tenta libertar-se da corda. (“Bona Monzona”, 1993, p.123)

O elemento fundamental da temática fantástica é a possessão. No que se refere à leitura teremos que analisar que o fantástico sempre oferece uma leitura ambígua, de extrema duplicidade ao insólito, de preferência, fugindo da leitura alegórica e da leitura poética. A temática do maravilhoso propõe ao leitor uma leitura omissa e neutra, fruto de um pacto tácito entre o narrador e o receptor do enunciado, não havendo pois a tentativa de fazer passar por reais os acontecimentos insólitos. Acrescenta Filipe Furtado (1980, p. 77) que “... de fato, só uma *leitura incerta*, permanentemente indecisa entre aceitar ou rejeitar aquilo que o discurso apresenta como real e a razão afasta como impossível, seria adequada à manutenção do difícil equilíbrio do fantástico”.

Miguel Jorge utiliza em “Bona Monzona” recursos de narradores diversos. Algumas cenas se apresentam como trechos de peças teatrais, diálogos, com narrador aparentemente ausente. Outras têm como narrador, a protagonista, Bona Monzona, um narrador “autodiegético”,

usando a terminologia de Genette (1972), de raro emprego no gênero fantástico. Em “Bona Monzona”, o sujeito da enunciação está presente na história como personagem principal. Isto confirma a fenomenologia sobrenatural e confere aos fatos maior credibilidade ou aumenta ainda mais a ambigüidade da leitura porque Bona Monzona é quem também escreve a história e, como todo autor implícito, pode muito bem direcioná-la como quiser.

Vejo-me diante desta situação infame: eu, Bona Monzona, a que apareceu depois das plantas, depois do fogo. ... Economizo tempo na minha solidão, desfazendo-me destas leviandades. Talvez, por isso mesmo a fumaça do ódio contra mim cresce feito um canto novo. ... E ele? O que me diz ele, aquele a quem escolhi, trêmulo e faminto feito um cão danado, numa noite de trovões e relâmpagos, e o coloquei em uma das minhas dependências? Fartei-o com comida, água, pão, cobertores. Ele também não é exceção. Metamorfoseou-se num lobo que se cala diante o dia e uiva assim que a lua aparece, queimando-se dentro de um círculo feito fera babenta. ...Não direi mais nada. Nada mesmo. Continuarei em minha casa sem poder tirar consequências plausíveis dos meus argumentos. *Contudo, escrevo os capítulos da minha história.* Não me verão jamais. Serei a incógnita. ... Nunca, mas nunca mesmo, a junta policial desta cidade botará as mãos porcas em Bona Monzona.... Não direi mais nada, nada mesmo. Direi apenas que ele, o velho verme, é meu inquilino de graça e de caridade. ... Se soltá-lo nas ruas, morrerá feito um cão pestilento. ... Dentro do tempo desaparecerei como se o tempo estivesse todo o tempo dentro de mim. (“Bona Monzona”, 1993, p.119-20, grifos meus)

O leitor vai, aos poucos, percebendo a diferença que existe entre o discurso de quem faz a história e o discurso de quem registra esta mesma história. Estes dois discursos estão da mesma forma relacionados às noções de realidade e de verossimilhança. Uma coisa é ser; outra coisa é parecer ser.

Na diegese fantástica, os efeitos narrativos são superiores à caracterização das personagens e têm, por isso, sua atenção voltada para o acontecimento. Na diegese realista a ação humana assume função dominante na intriga. É simples a estrutura actancial do gênero fantástico: um monstro e uma vítima; um sujeito e um destinatário, número mínimo de personagens, como também em "Bona Monzona". Ela, o monstro; o velho, a vítima, o possuído. A ambigüidade geradora da incerteza gira em torno da existência ou não desse monstro que não se deixa ver e nem se revela; está, também, na inconsistência do ser possuído que, ora parece ser um bicho, ora um homem. É que o gênero fantástico vive e se sustenta do jogo do equilíbrio entre a razão e a desrazão. A racionalização dos elementos sobrenaturais converte o texto no gênero estranho. Se a racionalização surge através de efeitos cômicos, a narrativa recebe o caráter do grotesco. A racionalização plena anula o fantástico; a parcial o mantém.

A dificuldade de se entender o discurso do fantástico surge pelo fato de os teóricos entenderem um discurso cuja motivação realista é indissociável de um princípio de irrealidade. Para Todorov, o fantástico é um discurso de fronteira; de um lado o estranho; de outro o maravilhoso. No maravilhoso, os elementos sobrenaturais não provocam qualquer reação particular nem no leitor nem nos personagens. O maravilhoso não é uma atitude diante dos fatos porque sem espaço algum para a dúvida. O fantástico provoca a inquietação; o maravilhoso desencadeia o encantamento e o sentimento do absurdo gera uma constatação. (Laboissière, 1989, p.55-80)

A teoria do fantástico, proposta por Todorov, sugere uma referência sistemática à ordem do sobrenatural num momento em que já não há mais lugar para qualquer referência ao sobrenatural. O recurso ao sobrenatural já não pode cumprir sua função desconstrutora porque o insólito e o estranho estão de tal maneira inscritos em nosso cotidiano que já não há lugar para o espanto, o estranhamento.

O fantástico em Miguel Jorge segue a linha contemporânea elaborada por Sartre em sua dimensão antropocêntrica. De acordo com Sartre (1968, p.114), o discurso fantástico teve uma virada radical que atingiu sua temática, sua técnica e sua função. Antes, era o homem considerado “direito” e milagrosamente transportado para um mundo “às avessas”. Agora é a nossa própria realidade que se revela como “um mundo às avessas” onde as condutas mais absurdas figuram como condutas normais. Nessa esteira de raciocínio enquadram-se as narrativas de Miguel Jorge.

Figura-se, então, o discurso fantástico, como um discurso desconstrutor do verossímil, por ser sua linguagem de rebelião e de busca. O desarranjo estrutural daí decorrente não se orienta apenas no sentido da arbitrariedade, do caos e da desordem. Segundo Bessiére (1974, p.209), a ruptura da linearidade exige a continuidade da razão, e o projeto do impossível exige a hipótese de uma ordem absoluta. Tal ruptura linear surge no conto “Bona Monzona”. A personagem Bona Monzona conversa com sua interlocutora, a leitora amiga e, metalingüisticamente, rompe com os preceitos retilíneos de início, meio e fim e sugere que sua história seja contada *in medias res*: “Conte histórias de Bona Monzona pelo fim e jamais revele o princípio” (p.146). Tal expediente, como mostra o trecho

abaixo, além de subverter a ordem temporal da narrativa, contribui para que seja assegurada a permanência do mistério e da ambigüidade.

... Centenas, milhares de curiosos desta redondeza espiam-me convencidos de que é realmente a mim que estão vendo. Descanso minha cabeça ao sol e logo inventam mais belos cabelos de fogo para minha cabeleira. Se uso chapéu de abas longas, acham de dizer que há um espantalho no jardim. ... Estremecem de vontade de ver-me face a face. Este fascínio os domina. ... A minha partida será tão silenciosa quanto foi a chegada. Mas é inegável que eu, Bona Monzona, sou a fabricadora de histórias, uma lâmina de cristal digna de materializar fantasmas e velhos doentes. ... Eu vou, mas você, cara amiga, fica aqui para recebê-los em meu nome, reservando a cortesia do segredo somente para nós. *Conte histórias de Bona Monzona pelo fim e jamais revele o princípio.* ("Bona Monzona", 1993, p.146. grifos meus)

Moema de Castro e Silva Olival (1994), ao analisar *A descida da rampa*, verifica nas narrativas a convivência de recursos estéticos variados no processo de criação do conto. Segundo a autora, os contos apresentam-se distribuídos em dois grupos: um primeiro, no eixo parodístico, com intenso "exercício de humor crítico, das máscaras, das transfigurações do real pelo fantástico, do recurso especular, das histórias às avessas ... [um segundo], no eixo alegórico". No primeiro grupo, a crítica enquadra, dentre outros, "Bona Monzona"; no segundo grupo, o conto "Zagaia".

O conto "Zagaia" é motivo de estudo do quinto capítulo sobre a poética de Miguel Jorge. "Zagaia" carrega em si as características do pós-moderno: a auto-reflexividade, a ironia, a polifonia, a metalingua-

gem, como conseqüências da queda do monologismo e da visão fragmentada e labiríntica da realidade.

É durante este regresso, com a sua, que Sílvia me interessa. Um rosto que não é o dela, mas que parece ser o dela, e que me dá a sensação de que estou a ver a mesma pessoa. É como se eu estivesse a olhar para um espelho e a ver a minha própria imagem, mas com uma diferença: a minha imagem não me dá a sensação de que estou a ver a mesma pessoa, mas sim de que estou a ver uma pessoa diferente. É como se eu estivesse a olhar para um espelho e a ver a minha própria imagem, mas com uma diferença: a minha imagem não me dá a sensação de que estou a ver a mesma pessoa, mas sim de que estou a ver uma pessoa diferente.

A arte, em suas variadas manifestações, utiliza o termo "abstrato" com abordagens significativas e, às vezes, diferenciadas em seus conceitos. Percorrendo o trabalho conceptual que os dicionários apresentam sobre o termo "abstrato", selecionamos um dado por fazer uma ideia mais precisa e ligada à nossa proposta de análise do fenómeno do abstrato como manifestação estética intratextual nas narrativas de Miguel Jorge.

Este primeiro conceito, extraído do *The Oxford English Dictionary*, volume 1, página 8, atribui ao termo abstrato o sentido de "desarmónico", "incongruente". Bem sabemos que em sua função primordial, básica, o dicionário faz o significado descontextualizado das palavras. Por esse motivo, não enumeramos aqui a série percorrida, no que

5 - POÉTICA DO ABSURDO NA NARRATIVA DE MIGUEL JORGE: O INTRATEXTO

É durante este regresso, esta pausa, que Sísifo me interessa. Um rosto que sofre tão perto das pedras já é, ele próprio, pedra! Vejo esse homem descer outra vez, com um andar pesado mas igual, para o tormento cujo fim nunca conhecerá. Essa hora que é como uma respiração e que regressa com tanta certeza como a sua desgraça, *essa hora é a da consciência*. Em cada um desses instantes em que ele abandona os cumes e se enterra a pouco e pouco nos covis dos deuses, Sísifo é superior ao seu destino. É mais forte do que o seu rochedo. (Camus, *O mito de Sísifo*: ensaio sobre o absurdo, s.d., p.149, grifos meus)

A arte, em suas variadas manifestações, utiliza o termo “absurdo” com abordagens significativas e, às vezes, diferenciadas em seus conceitos. Percorrendo o trabalho conceptual que os dicionários apresentam sobre o termo “absurdo”, selecionamos um deles por trazer uma idéia mais precisa e ligada à nossa proposta de análise do fenômeno do absurdo como manifestação estética intratextual nas narrativas de Miguel Jorge.

Esse primeiro conceito, extraído do *The Oxford English Dictionary*, volume 1, página 8, atribui ao termo absurdo o sentido de “desarmonia”, “incongruência”. Bem sabemos que em sua função primordial, básica, o dicionário traz o significado descontextualizado das palavras. Por esse motivo, não enumeramos aqui a série percorrida, no que

diz respeito à variedade de dicionários, mesmo porque a seleção feita, é a que mais se aproxima do trabalho de Camus em *O mito de Sísifo*, obra em que o escritor desenvolve tanto a teoria quanto o sentimento do absurdo. Para Camus (s.d., p.16), o sentimento do absurdo é “esse divórcio entre o homem e a sua vida...”. Acrescenta o escritor:

Tudo o que se pode dizer é que esse mundo não é razoável em si mesmo. Mas o que é absurdo é o confronto desse irracionalismo e desse desejo desvairado de clareza, cujo apelo ressoa no mais profundo do homem. O absurdo depende tanto do homem como do mundo. (Camus, s.d., p.34)

A palavra “absurdo”, em sua trajetória histórica, iniciada na literatura francesa, surge no momento em que o século XX inicia sua reação contra a ciência ao constatar a inverdade do mundo como sistema racionalmente ordenado. Em vez de ordem, a experiência humana encontrou o caos e começou a administrar esse caos, possuída que estava pelo sentimento do absurdo e pelo desejo de esgotar todas as possibilidades de vida.

Em *O mito de Sísifo*, Camus analisa com profundidade o sentimento do absurdo. O mito de Sísifo, que consiste em Sísifo empurrar eternamente sua rocha até o cume da montanha, de onde ela torna a cair, converte-se no resumo simbólico da vida humana. Na visão de Camus, Sísifo é feliz em seu empreendimento porque o essencial não é indagar se a vida vale a pena ser vivida, mas vivê-la também com o legado de sofrimento que ela passa ao homem.

A obra de Camus é, também, uma interrogação sobre o sentido da vida. O tema do suicídio é aí tratado em relação ao pensamento individual e não em seu aspecto social. O suicídio é o reconhecimento da nulidade da vida; porém, Camus descarta-o, mesmo constatando o “sem-sentido” da vida e a necessidade de vivê-la mesmo assim.

O absurdo foi, significativamente, tratado por Ionesco, Camus, Sartre, respeitando a peculiaridade de cada um deles em enxergar o mundo. Sartre tinha o “absurdo” como a chave da náusea, a chave da própria vida. O que os referidos escritores tinham em comum em relação ao sentimento do absurdo é que este é sempre o resultado de um mundo desprovido de ideais e de valores significativos e palpáveis. Sartre, porém, cria uma filosofia existencialista, ao passo que Camus faz um tratamento existencial do problema do absurdo. Nas narrativas de Miguel Jorge, o “absurdo” manifesta-se pela conscientização do “sem-sentido” do mundo.

O absurdo apresenta variadas formas de manifestação. Na literatura, por exemplo, o absurdo pode emergir da ironia, fenômeno próprio da natureza da arte literária, por apresentar possibilidades de escape de uma visão única, como uma decorrência de seu processo de distanciamento e do conseqüente desencadeamento do julgamento crítico. É, por isso, técnica utilizada no intertexto, no intratexto, na paródia, como componente básico na estruturação da (re)criação literária. A escritura de Miguel Jorge tem a ironia como “pano de fundo” e como centro norteador das possibilidades e alternativas de vida.

Muecke, em *Ironia e o irônico* (1995, p.29-49), apresenta a ironia sob as classificações de verbal, dramática e romântica. Por ironia



verbal, Muecke atribui o uso dos clichês, das frases feitas e citações. Considera, porém, o termo “verbal” não muito satisfatório por constatar que o silêncio tem, também, sua carga irônica. Parte do significado da ironia dramática, afirma Muecke (1995, p.30): “aparece em algumas traduções da *Poética* como uma versão da *peripeteia* (peripécia) aristotélica (súbita inversão de circunstâncias)”. No começo do século XIX, a palavra “ironia” assumiu significados novos. Anterior a esse período, o conceito predominante era o da ironia niilista; no século XX, começa a prevalecer uma idéia de ironia “relativista”. Fazendo um estudo de fragmentos críticos de Schlegel que, por suas especificidades, nos remetem à obra *Poesia ingênua e sentimental* (1991), de Schiller, já anteriormente inserida nesta pesquisa, como um dos pressupostos teóricos, Muecke (1995) elabora o conceito de ironia romântica.

A criação artística, argumentou Schlegel, tem duas fases contraditórias mas complementares. Na fase expansiva, o artista é ingênuo, entusiasta, inspirado, imaginativo; mas seu ardor descuidado é cego e, assim, sem liberdade. Na fase contrativa, ele é reflexivo, consciente, crítico, irônico; mas a ironia sem entusiasmo é estúpida ou afetada. Ambas as fases são, portanto, necessárias se o artista deve ser amavelmente entusiasta e imaginativamente crítico. O artista que consegue este difícil ato de equilíbrio, esta “alternação admiravelmente peregrina de entusiasmo e ironia”, produz uma obra que contém em si mesma seu próprio vir-a-ser. ... Esta superação criativa da criatividade é a ironia romântica. (Muecke, 1995, p.41)

Inerente às características formais da ironia, surge o elemento cômico em variadas formas de manifestação do absurdo: a farsa, o humor, a sátira, consideradas componentes da forma literária designada paródia.

Nela pode-se criticar uma forma literária consagrada ou um estilo literário conhecido. Também inerente à ironia parodística, surge o elemento do paradoxo, bastante significativo em literatura, embora não seja exclusividade da linguagem poética. A ironia cria um efeito de distanciamento; o cômico permite ao leitor uma atitude de afastamento diante das personagens e, como consequência, uma ausência de identificação e uma atitude mais crítica.

O absurdo “cômico” é mais uma manifestação de fuga do desespero que da própria verdade. Deixa-se, por isso, manifestar em obras que apresentam situações estranhas, incongruentes, ridículas, paradoxais, desarmoniosas, “absurdas”, se avaliadas dentro do contexto e da razão padronizada de julgamento de cada época.

Os escritores do “Teatro do absurdo” escreviam peças com as seguintes características: reduzido número de personagens e de ação, comportamento estranho e uma linguagem que objetivava mais a evasiva do que propriamente a comunicação. Martin Esslin (1968), estudioso do Teatro do absurdo, afirma que a tendência absurdista não se estabeleceu como movimento ou escola, mas como um fenômeno do absurdo. O teatro do absurdo mostra o homem despojado de suas crenças e de sua fé na humanidade, inserido em um mundo de difícil sobrevivência.

A literatura do absurdo configura-se, na abordagem de Kofler (1972, p.20) como uma estética do “pseudomovimento”, como uma inatividade compreendida fora do social. É nesse aspecto que o absurdo de Camus distancia-se do de Kofler. Camus defende uma dialeticidade do fenômeno do absurdo e uma visão humanista do homem com direito à re-



volta e ao sentimento de conscientização. A teoria adialética do absurdo, na concepção de Kofler, esbarra na omissão da imagem humanista do homem. Por esse motivo, cria uma ideologia niilista, que na verdade não critica realmente as condições existentes, mas limita-se a lamentá-las, permitindo um “mascaramento inconformista do conformismo”. O que nos chama atenção na teoria de Kofler é sua forte tendência à análise das questões do tempo-espço e à redução ontológica das personagens do absurdo. Tais aspectos de reducionismo não são analisados diferentemente na teoria camusiana; o que se constata é um certo distanciamento embutido na estética da ironia. A posição de Camus é humanista, dialética. A revolta, parte integrante da estética do absurdo de Camus, provoca o renascimento do ser humano; a ausência da revolta, a “falsa consciência”, na concepção de Kofler, desencadeiam o niilismo. A redução ontológica, como mostra Camus, é vista, nos textos de Miguel Jorge, sob diferentes formas: em *O visitante*, ela se deixa caracterizar sob a forma de “uma es-
pera”.

O visitante é a primeira peça teatral escrita por Miguel Jorge e publicada em 1973, juntamente com *Os angélicos*. Sob a direção de Romildo Sant’Anna, também ensaísta e prefaciador do livro, a peça foi encenada em São José do Rio Preto no ano de 1981. Por sugestão de Romildo Sant’Anna, o título do texto *O visitante* foi alterado para *O visitante de Cabíria* por motivos de homonímia. No prefácio, o ensaísta resalta a reflexividade do dramaturgo Miguel Jorge e resalta o dilema do escritor na busca da (in)verossimilhança:



As duas peças ora publicadas apresentam, como acontece na ficção de Miguel Jorge, uma espécie de dilema do autor em renunciar à simples reprodução da aparência visual do mundo dos objetos para hesitar-se entre essa reprodução da realidade, a abstração dela e o fantástico. Apresenta algo de superrealista, à maneira do manifesto (1924) do poeta André Breton, em que “a principal doutrina do Surrealismo é que existe um mundo mais real do que o mundo normal, e esse é o modo da mente inconsciente ... , conseguido através de uma descida vertiginosa para dentro de nós”. (Sant’Anna, 1973, p.12-3)

Todo o (des)enredo da peça representa um ato de “espera” como se o tempo não existisse em sua objetividade. Ana e Júlia esperam um “visitante”, não importa se anjo ou demônio, tal como acontece em *Esperando Godot*, com a diferença de que, em *O visitante de Cabíria*, a espera é saciada pela vinda do “homem metálico” como o descreve na rubrica do seguinte trecho:

Ana: Vamos depressa. (Um refletor deverá iluminar o rosto do visitante. A primeira impressão que o visitante deverá causar será de impacto. Um ser metálico, bonito em sua vestimenta também metálica. Talvez o homem do ano 2000).

Ana: (deslumbrada) Já o viste?

Júlia: Belo.

Ana: Um deus.

Júlia: Um deus não.

Ana: O meu deus.

Júlia: O meu demônio. (*O visitante de Cabíria*, 1973, p. 54-5)

Em *Esperando Godot* (1976), a espera é sempre “aguardo”, até ao final da peça. A questão do tempo perde os liames da objetividade como mostra o fragmento a seguir:



Pozzo (subitamente furioso)

Você não cessa de me atormentar com suas histórias sobre o tempo!? É abominável. Quando! Quando! Um dia, será que isso não lhe basta, um dia como outro dia, um dia ele ficou mudo, um dia eu fiquei cego, um dia vamos ficar surdos, um dia nascemos, um dia morremos, o mesmo dia, o mesmo segundo, será que isso não lhe basta? (Mais calmo) O nascimento ocorre com um pé na cova, a luz brilha um instante, e depois surge novamente a noite. (Puxa a corda) Em frente! (Beckett, 1976, p.176)

O diálogo muitas vezes se resume em autêntico monólogo porque não há troca. Com essas características encontramos a peça *O visitante de Cabíria*. Contando o drama de uma “espera”, a peça apresenta apenas dois personagens: Ana e Júlia. Ambas esperam a vinda do “visitante”. Na tessitura das relações intertextuais, vislumbra-se uma estreita relação com *Esperando Godot*: poucos personagens, a temática da espera; a dúvida se o esperado vem para salvar ou condenar; a cena dos sapatos apertados; a inquirição dos autores, utilizando métodos essencialmente polifônicos sobre a condição humana; a ausência de uma história e, por fim, a exploração de uma situação estática. O assunto das peças não é nem “Godot” nem o “Visitante”; mas a própria “espera”.

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 enfrentam 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.

O discurso do absurdo é um discurso de constatação e de conscientização. Está sempre ligado ao homem e sempre relacionado ao divórcio existente entre o homem e o mundo. Por sua vez, o discurso do fantástico, como já afirmamos, é um discurso da incerteza. A pós-modernidade vem, contudo, alterar essa permanência da incerteza como “incerteza” e legitimá-la como “destino”. Dentro dessa perspectiva, vê-se quase dizimada a divergência entre os dois discursos. O que realmente mantém a diferença entre eles, é o processo de conscientização. Na verdade, foi justamente o “retorno ao humano”, levantado por Sartre (1968), o princípio desencadeador de novas posturas teóricas sobre a literatura fantástica.

O “retorno ao humano” levou Sartre a tecer mudanças radicais na estrutura da narrativa fantástica. Esta versão contemporânea da literatura fantástica une os postulados de Sartre aos de Bessière (1974). A partir do momento em que o fantástico abre mão dos elementos sobrenaturais e passa a transcrever a condição humana, alcança aí sua verdadeira autenticidade. O fenômeno cultural se modifica para provocar alterações no fenômeno literário.

Segundo Bessière (1974), todo discurso literário assume os dados culturais da época em que é produzido. Contudo, mesmo nessa virada antropocêntrica, o fantástico conserva sua estrutura discursiva marcada pelo jogo entre o real e a imaginação e pela plausibilidade. O fenô-

meno cultural muda, mas o discurso fantástico como tal permanece. No absurdo não há jogo; o que há é a certeza da incerteza.

A temática antropocêntrica do discurso fantástico revela-se como traço de modernidade e podemos acrescentar que a poética da incerteza da discursividade fantástica é traço também da pós-modernidade. A incerteza povoa os discursos do fantástico e do absurdo sem, contudo, misturá-los. O leitor iniciado sabe que o que diferencia os dois discursos é, justamente, o processo de conscientização e de constatação na estruturação discursiva do personagem do absurdo (Laboissière, 1989, p.72-85). Afirma Smart (1993, p.119) que “foi esta questão de lidar com as consequências de vivermos com a contingência que perturbou as sensibilidades modernas e, simultaneamente, estimulou as imaginações pós-modernas”.

Seguindo o raciocínio de Smart e das análises que ele faz em *A pós-modernidade* (1993), deparamo-nos com o seguinte trecho:

A modernidade parece requerer de nós que vivamos com a contingência [incerteza], que enfrentemos ou nos reconciliemos com condições que, embora pretendendo a ordem, a regulação e a necessidade-por-desígnio, têm, numa instância longe de ser a última, de admitir a persistência da presença da contingência... O problema está em saber-se como responder à presença e à ameaça da incerteza. Na ausência de qualquer porto previsível, seguro, ordenado ... quais são as opções? Certamente que não podem passar pela tentativa reforçada de cumprir o projeto moderno que, sem dúvida, acabaria por provocar a mesma coisa. Uma alternativa que tem sido proposta é tentar-se “eliminar a contingência, transformando-a em destino”. (Heller & Fecher *apud* Smart, 1993, p.117-8)

A alternativa de Heller e Fecher de “eliminar a contingência” leva-nos a raciocinar que a convivência com o insólito, com a incerteza, com a contingência, pode nos levar a uma ausência de estranhamento e a uma constatação do destino. Transformar essa contingência em destino é lançar um olhar pós-moderno sobre o sentimento do absurdo. Imaginar Sísifo feliz é como que dar resposta à imaginação pós-modernista. Enxergar Sísifo consciente de sua trajetória é também ver o homem cada vez mais responsável pelas suas ações. Nessa linha de raciocínio, Smart acrescenta que

A perda irreparável da confiança no projeto da modernidade e na sua capacidade para gerir, aumentar e, em última análise, realizar o potencial humano, levanta a possibilidade de se aumentar o nível de responsabilidade atribuído à ação humana. Se quisermos limitar ou evitar o desenvolvimento de uma nostalgia paralisadora da promessa perdida da modernidade; se pretendermos que as condições pós-modernas sejam recebidas e vividas como propiciadoras de oportunidades, em suma, viradas para o benefício individual e coletivo, então é necessário que respondamos de forma positiva e imaginativa, à perspectiva de vivermos *sem* seguranças, garantias ou ordem e *com* a contingência e a ambivalência. (Smart, 1993, p. 124-5, grifos meus)

Os personagens de Miguel Jorge se descobrem muitas vezes enclausurados no círculo fechado do momento presente. Tal como Sísifo, o herói de Miguel Jorge é repetitivo. As situações absurdas sucedem-se indefinidamente até à exaustão gerando uma sensação de tédio e cansaço porque contaminadas pelo gérmen da rotina. A condição cíclica, inconclusiva e repetitiva da vida do personagem de Miguel Jorge é tida como

um intratexto na obra do escritor. É nesse intratexto que se detecta a estética do absurdo; ponto preponderante na escritura de Miguel. Vale destacar aqui as condições do homem do absurdo tão trabalhadas pelo escritor: a revolta do personagem, sua recusa ao suicídio e a extrema consciência da condição humana em um mundo já desprovido de certezas e de segurança.

Um exemplo desse tipo de herói repetitivo e absurdo aparece no conto “Numa gota d’água” do livro *Avarmas*. O narrador-protagonista, preso numa gota d’água, percebe que está sendo observado por uma curiosa multidão. A transparência da bolha d’água permite-lhe ver a tudo e a todos e ser também visto pela multidão. O desconforto da situação o encoraja a pedir socorro às pessoas. Todavia, a qualquer gesto do herói, a multidão responde com aplausos e chega até a firmar apostas.

A estranha multidão, como caçadores, aglomera-se e torcem e gritam e apupam. Abrem-se apostas e casam-se dinheiros. ... Tornava-se penoso arrastar meu corpo, muito embora me fizesse entrar na pele de um herói. Gritam viva! Viva! Rastejo-me como um verme. Devia desvirar a cabeça, dobrar o corpo, mas ao menor movimento a gota d’água move-se também e me domina e me prende. ... imóvel e cansado ocupo meu território aquático. Meu conformismo irrita a malta. (“Numa gota d’água”, 1978, p.109)

Ocupar o território minado é a condição do homem do absurdo. Transitar nele é ter um comportamento sisifeano que, paradoxalmente, é mais de luta que de conformismo. E todo o transcurso do conto vem mostrar a trajetória cíclica e repetitiva do herói de Miguel Jorge. A situação absurda decorre da repetição infinita das ações do herói. O autor,

como afirma Nelly Alves de Almeida, no comentário de orelha do livro *Avarmas*: "... explora a condição do homem dentro do complexo metafísico de seus múltiplos problemas - angústia, fome, injustiças, desajustes sociais".

Do livro *Avarmas*, os contos "Véspera de Pânico", "Numa gota d'água" e "Avarmas" destacam-se pelo sentimento de absurdidade e pela conscientização desse sentimento que acaba provocando a revolta dos personagens. *Veias e vinhos* é, também, um exemplo muito significativo do discurso do absurdo. Nesta análise do absurdo nas narrativas de Miguel, vale lembrar que o absurdo impregna a obra do escritor como que um intratexto, um autotexto; um texto do próprio escritor que se repete indefinidamente, um texto que tem a função de mirar-se, não apenas nas águas de Narciso, mas, também, no rochedo de Sísifo, tamanha a sua força de eterno retorno.

Em *Veias e vinhos*, a sensação de absurdidade deixa-se acompanhar pela revolta, porque o processo de emergência da consciência nesta narrativa é significativo e latente. O absurdo se deixa flagrar na constatação da perda de liberdade e na ausência de opção; por isso, afirma Camus, em *O Mito de Sísifo* (s.d. p.45), que o absurdo só existe no universo do homem. Em *Veias e vinhos*, o discurso do personagem Altino aparece imbuído de traços característicos do real-absurdo ao constatar a consciência da absurdidade do "sem-sentido" de sua condição humana. Altino é personagem de *Veias e vinhos*, obra anteriormente analisada. O personagem fora injustamente incriminado como causador da chacina da família Matheus. Por esse motivo, a carência de significado e de justiça

desencadeiam o sentimento do absurdo. Altino é o ser humano ciente de uma realidade estranhada e do forte desejo de não ceder. O personagem de *Veias e vinhos* manifesta uma revolta contra a justiça dos homens e também um comportamento sisifeano de convivência com o “não-sentido”.

... e eu disse a eles que tenho repetido sempre sou inocente sou inocente e pedi a eles para dizerem isso nos jornais e eles me confundem com perguntas e querem explicações como se fosse fácil dá-las e eu grito então que não matei ninguém não conhecia a família do senhor Matheus não tive motivo nenhum para tamanha barbaridade estão condenando um homem inocente... (*Veias e vinhos* p. 245-6)

Para expressar essa angústia individual e coletiva que domina o homem de agora, impossibilitado de comunicar-se, massificado, Miguel Jorge lança mão do fluxo de consciência, como forma que é de (in)comunicabilidade. O monólogo de Altino flui, conscientemente, expressando e testemunhando para ele mesmo. É o uso da palavra sem respaldo, do homem ilhado em sua solidão e insuficiência. Contudo, a filosofia do absurdo, segundo Camus, gera três consequências: a revolta, a liberdade e a paixão. Transforma em regra de vida o que antes era convite à morte, e recusa o suicídio. A filosofia do absurdo não enxerga apenas o niilismo. Atesta Camus que “para além do niilismo, todos nós, no meio das ruínas, preparamos um renascimento”. E esse mesmo desejo de renascer do absurdo explode no personagem Altino:

Setenta e quatro anos de reclusão, balbuciava tristemente. Setenta e quatro anos de prisão, Deus de misericórdia. Peso: Sentia um peso, alguma coisa como ser enterrado vivo. Visões: tinha visões, algu-

mas formas nascendo e crescendo alimentadas por suas mãos, pés e olhos, fixadas diante dele, presos por um ímã. *Vida: como seria sua vida? os dias se repetindo, ele lutando sozinho, as mesmas horas, as mesmas ordens, os mesmos guardas, as mesmas ordens, o mesmo diretor, não teria que lutar, o dia de hoje não será igual ao de amanhã.* ... Pensamentos: sim, ele iria nutrir-se dos seus pensamentos, com os seus pensamentos, conversaria consigo próprio, seria sua companhia. Não ele não queria morrer viveria o tempo suficiente para provar sua inocência... (*Veias e vinhos*, 237-8, grifos meus)

A análise da sensação do absurdo é feita por Camus em *O mito de Sísifo*. O anseio de eternidade é reprimido pelo tempo, como também o tempo estanca a multiformidade do mundo e o desejo de unidade. O absurdo é a ruptura, o divórcio existente entre o universo e a consciência. Aí, todo um sistema de moral, baseado sobre a crença do absurdo, terá dois grandes princípios fundamentais: a falta de importância das ações particulares e a substituição da qualidade das experiências pela quantidade.

O sentimento de absurdidade está subordinado a um certo equilíbrio. É um processo dialético porque o homem absurdo cede sempre lugar ao homem revoltado. O absurdo não visa ao salto para o eterno. O absurdo é a razão lúcida e consciente dos limites constatados. A única posição filosófica coerente é a revolta que possibilita ao homem a dilatação da consciência, deixando-o constantemente preso a si mesmo. Consciente da sua revolta, o homem do absurdo não renuncia, não se resigna. Morre irreconciliado com a vida, mas não aceita a morte. Há primeiro no homem a necessidade de viver tudo, esgotar tudo, uma tensão extrema de absurdidade, um esforço solitário, um desafio constante. O homem do ab-

surdo não é o homem reconciliado, é o homem revoltado. Paradoxalmente, nesse movimento de revolta, há um ponto positivo: o da tomada de consciência.

Considerado por Robbe Grillet (1969, p. 43-6) como uma forma de “humanismo trágico”, o absurdo visa sempre a multiplicar as distâncias e nunca suprimi-las. A tragédia, por sua vez, é sempre uma tentativa de recuperação da distância que existe entre o homem e as coisas, entre o homem e ele mesmo, entre o homem e o mundo, entre o mundo e ele mesmo.

Para o retorno do trágico em *Veias e vinhos*, Miguel Jorge busca, como afirmamos, um fato real, a chacina da família Matheus, ocorrida em Goiânia em 1957. Deste dado real, parte para a ficção, criando um polifonia de vozes clamando justiça. A incapacidade do mundo em satisfazer as aspirações do espírito humano leva ao absurdo. As relações entre o homem e o mundo passam a ser de estranheza e de angústia. A condenação injusta de Altino da Cruz e de Pedro constitui o absurdo de uma explicação ausente e acarreta a decepção e a revolta em suas vidas.

Tais sentimentos são constantes em nosso mundo atual. É como se não fosse mais possível fugir ao trágico, como se a consciência sempre se fizesse sentir presente como algo infeliz e insatisfeito. Tudo isso porque a solidão é mais um dado natural que accidental e está ligada eternamente ao homem. O destino do homem condenado à morte, a inumanidade do mundo, o poder destruidor do tempo, são experiências que permitem a sensação do absurdo tomar um lugar central na obra de Miguel Jorge. Toda ela se vê impregnada da sensação de absurdidade e da obser-

vação de que a vida carece de significado. O absurdo em Miguel Jorge é aqui analisado sob as duas vertentes levantadas por Camus: a da “sensação do absurdo”, em *O mito de Sísifo*; a do “sentimento de revolta”, em *O homem revoltado*, provocadora do nascimento da consciência.

A peste e *O homem revoltado*, de Camus, definem a idéia de rebelião e desenvolvem todas suas implicações. A meditação sobre o mal, presente nas obras, enfatiza a ética da rebelião. O sofrimento, na experiência do absurdo, é individual; com a rebelião ele se torna coletivo. Sendo *A peste* um livro de uma comunidade inteira e não de um protagonista individual, caracteriza-se como um mito que resume todas as formas do mal em uma representação particular do mal: a epidemia da peste bubônica. O resultado dessa utilização do mito é que os acontecimentos e as ações humanas não se dispersam no tempo: a ameaça da morte os ilumina, toma significado e configura um destino.

O conto “Véspera de pânico” tem como temática também uma representação do mal: invasão de insetos — “peste verde”. Trabalha a ética da rebelião e atribui significado às ações humanas. Num jogo intra e intertextual Miguel Jorge estabelece relações com *A peste* de Camus. Em linhas gerais, o conto “Véspera de pânico” é, a princípio, uma mistura de sonho e de realidade. Seria mesmo um sonho ruim ou uma realidade que teimava em se afirmar pelo contato asqueroso com aqueles insetos caindo do alto? Eles foram se espalhando pela cama, aos montões, como que querendo tomar conta daquele espaço, e a realidade foi acordando o sonho.

Em breve vôo e o corpo caíra sobre o cobertor como uma folha metálica. Foi então que começara o despertar, tentando ainda agarrar o sonho que ficara perdido naquele momento. Sonho e cama. Cama e sonho. Uma outra posição, quem sabe, ou um copo de água fresca. Conseguia, com muito esforço, afastar a áurea de fantasia que rondava por sobre sua cabeça. Mas o sonho persistia e voltava sempre em figurações maiores que pareciam não ter fim. Virou-se novamente. Uma outra posição. Agora sim, este lado frio do lençol. Foi quando um outro movimento tornou-o vivo novamente. Em sua mão, o inseto parecia decifrar um mundo de linhas. Talvez esse fosse seu verdadeiro sonho. (“Véspera de pânico”, 1978, p.28)

A cidade ficou toda invadida pelos insetos. O comércio fechou suas portas e os armazéns tiveram suas provisões dizimadas. Era o princípio do enclausuramento e da fome. Num jogo intertextual com o sermão do padre, em *A peste*, Miguel constrói o discurso do padre de “Véspera de pânico”(p.31), atribuindo à invasão de insetos o estigma de pecado, de purgação e de castigo: “Os pecadores receberão castigos terríveis”.

Padre Paneloux, em *A peste*, de Camus, pronuncia assim o seu sermão:

“Meus irmãos”, disse ele com força, “é a mesma caça mortal que corre hoje nas ruas. Vede-o, esse anjo da peste, belo como Lúcifer e brilhante como o próprio mal, erguido por cima dos vossos telhados, segurando a lança vermelha à altura da cabeça, designando com a mão esquerda uma de vossas casas. Neste mesmo instante, talvez, o seu dedo estende-se para a vossa porta, a lança ressoa sobre a madeira: mais um instante, e a peste entra em vossa casa, senta-se no vosso quarto e espera o vosso regresso ...”. (Camus, p. 211-2)

Uma preocupação de mãe indaga (“Véspera de pânico”, p.31) se “o erro cometido foi deixar o menino prender esses bichos nas gaiolas?” Seria uma praga? Estaria na Sagrada Escritura tamanha maldição? Intertextualmente, sim, mas o discurso dela quer revelar que não, como que expulsando a idéia terrível de pecado.

Questões políticas são levantadas no conto “Véspera de pânico”, após o sermão do padre. O Prefeito da cidade, receoso em perder seus eleitores e sua fama, toma medidas paliativas e declara numa entrevista:

Veja, o senhor pode registrar isto, se quiser. Eu mandei distribuir algodão para a população tapar os ouvidos, principalmente à noite, para dormir em paz. Distribuí inseticidas para os bairros pobres se defenderem. Se eu não vou atender o pedido do padre para apagar as luzes da cidade? Acho que não vai adiantar nada, e pode até favorecer o crime. Depois, o padre é do partido contrário. Olha, meus adversários estão aproveitando a oportunidade para tirar partido de tudo. (“Véspera de pânico”, 1978, p.32)

O desejo de fuga, no conto de Miguel, surge como meio de libertação individual, mas a proibição e a permanência forçadas, acabam gerando um sentimento coletivo de combate ao mal. Em *O homem revoltado* (1951, p.37), Camus assegura que “na experiência absurda, o sofrimento é individual. A partir do movimento da revolta, adquire a consciência de se ter tornado coletiva; passou a ser aventura de todos.” Em *A peste*, Camus deixa explícito, na voz de seu narrador Rieux, esse código ético da rebelião:

A partir deste momento, pode dizer-se que a peste se tornou o caso de todos nós. ... Pode dizer-se que esta invasão brutal da doença teve como primeiro efeito obrigar os nossos concidadãos a agir como se não tivessem sentimentos individuais. ... Na verdade, foram precisos vários dias para que compreendessemos que nos encontrávamos numa situação sem meio termo e que as palavras “transigir”, “favor”, “exceção” já não tinham sentido. (Camus, p.81-2)

A população da cidade, no conto “Véspera de pânico”, inquieta-se perante os riscos de uma “peste verde”, e tem também consciência de que a fuga não resolverá o problema: “Ninguém vai deixar mais a cidade, estão me ouvindo? É ordem do prefeito. Temos de enfrentar esse castigo do céu”. (p.45)

Outro ponto de intertextualidade entre as duas narrativas é a questão de “inconclusibilidade” e, também, a questão do mal como “eterno retorno”. Miguel estrutura essa última questão da seguinte maneira:

Agora, podia olhar bem fundo para dentro da noite e saber que iria sonhar. Outro grilo veio se juntar aos demais. Um outro, e mais outro. Resolveu, então, que também ele se transformaria num enorme grilo e iria ser o terror da cidade, mas sentiu-se desajeitado naquela forma. Tentaria esconder-se no quintal, mas logo seria descoberto pelos fotógrafos e repórteres que o fotografariam em diversas posições. De dentro das casas saíam insultos e pedradas. Foi então que percebeu uma chuva forte no telhado. Mas desta vez não eram os grilos. *E logo depois uma pedra partiria a vidraça. Viria em seguida outra, e ainda outra. E mais outra. E ainda outra. E ainda outra. E mais outra.* (“Véspera de pânico”, 1978, p. 47, grifos meus)

Camus, por sua vez, desenvolve a problemática do “eterno retorno”, em *A peste*, delineando a estética do absurdo:

Com efeito, ao ouvir os gritos de alegria que subiam da cidade, Rieux lembrava-se de que esta alegria estava sempre ameaçada. Porque ele sabia o que esta multidão eufórica ignorava e se pode ler nos livros: *o bacilo da peste não morre nem desaparece nunca, pode ficar dezenas de anos adormecido nos móveis e na roupa, espera pacientemente nos quartos, nas caves, nas malas, nos lenços e na papelada*. E sabia também que viria talvez o dia em que, para desgraça e ensinamento dos homens, a peste acordaria os seus ratos e os mandaria morrer numa cidade feliz. (Camus, p.334, grifos meus)

Em *O homem revoltado*, Camus retoma o problema central da luta contra o mal. Camus mostra que o princípio da rebelião é um princípio positivo. Cada ato de rebelião invoca um valor porque o “não” do rebelde se baseia em um “sim”, explícito ou implícito. O ser que se rebela, luta; não só por si mesmo, mas também pelos que sofrem a mesma injustiça. Temos, então, que o princípio da rebelião é positivo. A limitação do mal pode conduzir a espécie humana à aceitação de uma culpabilidade razoável. O homem não é inteiramente culpado porque não foi quem iniciou a história; nem é inteiramente inocente porque ele continua a história. Aqueles que tencionam ir além desse limite e afirmar sua inocência total terminam na loucura de uma culpabilidade definitiva. Por outro lado, a rebelião encaminha o ser humano à aceitação de uma culpabilidade calculada, relativa e, essa busca da relatividade insere a temática do absurdo nos estudos (pós)modernos da literatura.

Tal princípio da ética da rebelião estrutura-se em dois planos separados: antes e depois da tomada de consciência; antes e depois da “queda”. Na visão de Frederick Karl (1988, p.586), “a vanguarda é tão atraente para nós - seja como modernismo ou pós-modernismo - porque proporciona oposição ao mesmo tempo que a solapa; proporciona-nos construção ao mesmo tempo que desconstrói”. Dessa forma, o aspecto simbólico da “queda” é, significativamente, analisado por Karl, tendo, como suporte, o romance de Camus intitulado *A queda*. São palavras do crítico:

O romance que Camus escreveu em 1956, *A queda*, seu último romance antes de morrer, ... incide diretamente na linha que separa o modernismo do assim chamado pós-modernismo, na própria linha que ninguém até agora definiu apropriadamente. ... *A queda* ... oferece um exemplo esplêndido de um texto modernista que também pode ser lido em termos pós-modernos. O que o romance exemplifica é como podemos partir de um texto ambíguo e virá-lo em qualquer direção, em todas as direções. (Karl, 1988, p.586-7)

As considerações de Karl elucidam pontos importantes no que se refere ao trabalho caracterizador dos aspectos modernos e pós-modernos na narrativa de Camus. O caminho percorrido por Karl mostrou-me a trilha a seguir para o estudo do pós-moderno nas narrativas de Miguel Jorge; merecendo, então, que se destaque aqui as pegadas principais que também nortearam a minha leitura. A leitura pós-moderna de *A queda*, empreendida por Karl (p.587), foi possibilitada pela observação dos “efeitos em forma de túnel, todos conseguidos por meio de um narrador incerto”; pelo próprio texto

que “contém possibilidades infinitas, e que pode ser desconstruído ou des-centralizado em quase praticamente todos os pontos”; e, principalmente, porque o texto, dessa forma, “evita clausuras” e fechamentos. Destes pontos nos servimos para afirmar a possibilidade de uma leitura pós-moderna dos textos de Miguel Jorge.

Camus recusa tanto a inocência absoluta como a culpabilidade absoluta. A culpabilidade e a inocência são, pois, relativas e calculadas. É por isso que a estética do absurdo, de Camus, tem por princípio a dialética do equilíbrio. A análise da poética do absurdo em Miguel Jorge segue a linha filosófica de Camus. Traçando, em suas narrativas, a dialética do equilíbrio, Miguel constrói o herói do “relativo”, o herói “irônico”; o herói do absurdo.



5.1 - VISÃO ESPECULAR

O indivíduo adquire maior independência à medida que pode se auto-refletir. Não depende mais que o outro o reflita, e adquire a capacidade de se ver refletido no outro. O olhar de Narciso sobre si mesmo, e as suas indagações, sugerem que ele iniciou o ato de refletir sobre si mesmo. Ele exercita a capacidade de se olhar e se reconhecer como um ser em sua individualidade e especificidade, para adquirir a independência em relação ao reflexo do outro. (Raíssa Cavalcanti, 1992, p.209)

O herói encontra-se numa fase intermediária entre os deuses, os homens e os arquétipos. O herói analisado nas narrativas de Miguel Jorge é o herói do absurdo - representação em potencial da construção da consciência. E é pelo processo de conscientização do personagem que se conserva a designação de "herói". É, também, por essa busca incansável de si mesmo, que o personagem de Miguel mira-se, primeiramente, nas águas de Narciso, para defrontar-se, posteriormente, com o rochedo de Sísifo. Então, uma vez capturado, o herói inicia sua trajetória cíclica de infundável retorno. Narciso possui características do herói. Uma delas é a origem divina; Narciso é filho do deus-rio Céfiso e da Ninfa Liríope. Marcado pela violentação, o nascimento de Narciso corresponde à instauração de uma nova ordem, vale dizer, uma transgressão, uma ilegalidade. Na trajetória heróica, Narciso precisa primeiramente sair do estado de fusão e entranhamento em que se encontra consigo mesmo. Posteriormente, ele toma consciência de sua identidade e se separa dos seus para cumprir o rito de iniciação do herói, assim sintetizado: separação-iniciação-retorno.

Na opinião de Raíssa Cavalcanti (1992, p.158), Narciso-consciência, antes de iniciar sua trajetória heróica, encontra-se num estado de entorpecimento e de indiferenciação como o próprio nome etimologicamente sugere.

O caminho de Narciso está pois relacionado a três fases importantes da vida heróica: o desempenho da tarefa, a morte e o renascimento. Assumindo o trabalho de fazer a diferenciação dos opostos para a construção da consciência, Narciso enfrenta várias provas no curso de seu caminho. Sua trajetória simboliza o desenvolvimento de todo indivíduo.

A personalidade narcísica busca, pelo sofrimento, a ajuda necessária para sua análise. O significado simbólico deste motivo do herói é a necessidade de se ferir para buscar a cura; só pode curar aquele que se feriu. Édipo se feriu nos pés, Prometeu no fígado; Aquiles, no calcanhar. A personalidade narcísica possui feridas narcísicas. O defeito de Narciso é a sua perfeição que pode ser vista como a aparência defensiva que esconde os aspectos negativos e defeituosos.

O trabalho do herói é o de fazer a diferenciação dos opostos para a formação da consciência. Construindo a consciência, o herói funda o mundo e instaura o processo de individuação. Não existe mundo enquanto não houver consciência que o perceba. O mundo e o eu estão unidos antes do nascimento da consciência. Nesse estado paradisíaco, mítico, não há presenças nem ausências, tudo é unidade, tudo é eternidade uma vez que aí o tempo não existe, tudo é uma totalidade urobórica onde não há distinção entre o eu e o você; não existem opostos, não há conflitos, não há consciência.

O espelho, a visão especular, o reflexo, permitem a indagação que é considerada um marco da quebra da comunhão paradisíaca. A “percepção” é a resposta que tira o eu do estado de ingenuidade e da negação dos opostos. É a percepção que tira o homem do estado de completude adquirida pela ausência de polaridades. A percepção insere o homem no processo de auto-conhecimento, de conscientização, de reconhecimento do mundo e de sua presença dentro desse mundo. Assim, o homem, refletido, não mais vive a embriaguez da totalidade porque está condenado, como Narciso, a se ver. O espelho provoca o divórcio entre o homem e o mundo porque o reflexo gera a consciência. Na visão de Camus (s.d., p.15), o reflexo representa justamente esse divórcio entre o eu e o mundo porque “começar a pensar é começar a ser consumido”.

Miguel Jorge utiliza a visão especular em suas narrativas como um recurso de fluxo de consciência materializado. O espelho em suas narrativas tem uma função onisciente e crítica e representa a marca de um “autor implícito”, definido por Booth (1980) como aquele que tudo vê, reflete e retorna. O espelho é o ponto de vista e o olhar inquiridor do autor-implícito. De *A retórica da ficção*, de Booth, marca-se a inquietante e interessante presença do autor implícito com seus controles e distâncias, bem como a relação deste com o leitor, também implícito, que se deixa conduzir pelos facho de luz deixados pelas marcas do narrador. As marcas do narrador são, pois, aquelas manobradas e controladas pelo autor implícito. Podemos vê-las na escolha do título, na eleição de determinado narrador, na seleção de personagens, de eventos, e na seleção dos signos da rede de significação da obra. É o autor implícito que doa a postura vi-

sual ao narrador e que escolhe a ideologia de cada obra. No romance *Caixote* (1975), o símbolo que o título carrega não representa o estado de perfeição e de totalidade tão característicos do círculo e do ovo onde os opostos estão unidos. A simbologia de *Caixote* é representada pelo quadrado que significa a diferenciação da consciência e a entrada na individuação. O espelho, em *Caixote*, é a memória consciente da protagonista; memória que se deixa flagrar pelo espelho porque mostra claramente a importância da figura do pai na narrativa, em contraposição à representatividade quase nula da mãe.

Um espelho redondo. Seu rosto passando por ele. As tias penteados os cabelos. O pente indo e vindo. O olhar delas dentro do espelho. O seu para baixo, muito além daquele assoalho manchado de água que jamais iria secar. O pai dentro do espelho ... a mãe fora, na superfície, sempre rezando, os cabelos embranquecendo, a voz sumindo. (*Caixote*, p.76)

A reflexão de Raíssa Cavalcanti (1992) traz contribuições importantes no que diz respeito à simbologia do círculo e do quadrado utilizadas no excerto acima. Vale, pois, registrar o raciocínio da autora:

Um dos símbolos da perfeição original do estado de totalidade é o círculo, o ovo, o *rotundum* da alquimia, onde os opostos estão unidos. Mais tarde, com a diferenciação da consciência e a entrada na individuação, a totalidade é representada pelo quadrado, no qual existe a junção dos opostos mas, agora, de forma diferenciada. (Cavalcanti, 1992, p.175)

Caixote é um romance de Miguel Jorge publicado em 1975. No comentário de orelha, Wendel Santos teceu comentários críticos e altamente esclarecedores sobre a obra.

O *Caixote* é um romance-problema. Documenta a crise do romance no seio de uma civilização igualmente em crise ... como um concreto, um ser fônico-plástico-visual, o *Caixote* pertence à linha de outros textos, com o semelhante objetivo de pesquisa da forma. ... a preocupação com o aspecto material da linguagem revela a vocação poética de Miguel Jorge. Ele trabalha o signo como coisa: um objeto lacrado, significante em si mesmo, e, só depois, sinal de uma outra coisa. Tal caminho é o do poeta, e caracteriza a função do poema. Todavia, hoje, a literatura se especializa em derrubar as fronteiras do gênero. O poeta mistura elementos de *prosa* em sua alquimia; e o prosador invade o campo da poesia. ... *o leitor de Miguel Jorge não é a multidão: é um leitor iniciado*. ... Existe em o *Caixote* a presença de um universo onde a solidão e a insegurança tecem a trama da história. A personagem de o *Caixote* é angustiada, é perplexa, é entediada; como o homem contemporâneo. ... o diálogo que os dois *atores* processam nos limites da narrativa é uma fixação eficaz da qualidade do diálogo de hoje; isto é, do não-diálogo ... a obra de Miguel Jorge é pesquisa no interior do homem. (Santos, 1975, grifos meus)

Das considerações de Wendel Santos ressaltaremos duas que são de bastante importância por estarem intrinsecamente ligadas ao projeto desta pesquisa: concepção do poético nas estéticas literárias em seus dois movimentos basilares: convergência (normatividade) e ruptura (desvio). A primeira consideração de Wendel Santos ao afirmar que “a literatura se especializa em derrubar as fronteiras do gênero” refere-se à visão moderna dos gêneros literários, tese defendida por Staiger (1972, p.180-99), que se contrapõe à visão da estética clássica, defendida por Aristóteles (1984, p.241-69). Miguel Jorge faz em *Caixote* uma verdadeira simbiose dos gêneros prosa e poesia. Assim, o escritor surge como poeta e prosador numa difícil demarcação dos limites entre os dois campos. O que vale dizer é que a concepção moderna do termo “poética”, na visão de

Jean Cohen, bem como a de Schiller (1991), estabelecem elos entre as duas pontas, a prosa e a poesia. Em sua obra *Estrutura da linguagem poética* (1974), Cohen faz um estudo comparativo da poesia com a própria poesia através de sua história e de sua evolução. Cohen elege três épocas diferentes: o classicismo, o romantismo e o simbolismo e, dentro de cada uma das estéticas, escolhe três autores, analisando as concepções diversificadas que as referidas estéticas tinham em torno do termo poesia.

... sendo o desvio a condição necessária para toda poesia, é evidente que a estética clássica se prestava pouco à exploração de tal processo. Na época atual, a originalidade constitui por si só um elemento de valor estético. Na época clássica, era o inverso. A norma era o valor e o desvio só era permitido dentro de limites estreitos que eram garantidos por certa tradição. ... Nessas condições, podemos até afirmar que a estética clássica é uma estética anti poética ... [desvio zero] a arte da poesia só poderá desabrochar verdadeiramente no clima de liberdade que o romantismo teve o mérito de introduzir na arte. (Cohen, 1974, p. 20-1)

Cohen estabelece como ponto comum entre prosa e poesia a própria literatura em suas variadas estéticas. Argumenta que existem dois marcos estéticos: o clássico, privilegiador dos valores normativos e o romântico, desencadeador dos desvios e dos estranhamentos literários. Esta visão de Cohen é um princípio que norteia significativamente esta pesquisa e busca delinear os marcos estéticos da tradição e da modernidade presentes na obra de Miguel Jorge.

A segunda consideração de Wendel Santos, a respeito de *Caixote*, é a de que a obra de Miguel Jorge é “pesquisa no interior do homem”. Tal afirmação insere o escritor numa concepção moderna, revolu-

cionária e transfiguradora do termo mimese (aspecto levantado no quarto capítulo); não mais a busca apenas externa, visível do efeito poético, mas, também, a busca interna e expressiva dos recursos poéticos. Justifica-se, então, o estudo feito no segundo capítulo sobre a tradição e rupturas estéticas; por serem, respectivamente, marcos dos princípios da normatividade e do desvio.

O romance *Caixote* foi apresentado por Antônio Manoel dos Santos Silva, estudioso e crítico da literatura de Miguel Jorge. O crítico caracteriza o herói da narrativa como herói do “modo irônico”, um herói que não é um indivíduo malgrado ou absurdo, mas um fantasma refletindo-se no espelho. Está implícita na classificação “herói-irônico”, de Antônio Manoel, a conceituação que Northrop Frye estabelece em *Anatomia da crítica* (s.d. p.39-40). Frye encaixa o herói em cinco modalidades: na primeira, o herói é um ser divino e a estória sobre ele será um mito; na segunda, o herói é “o típico da *estória romanesca*, de mundo idealizado, cujas ações são maravilhosas, mas que em si mesmo é identificado como um ser humano.” Na terceira, o herói é um líder, não superior a seu meio natural, mas superior aos outros homens; na quarta, o herói é um de nós, não superior aos outros homens e seu meio. A quinta modalidade é descrita por Frye da seguinte forma: “se inferior em poder ou inteligência a nós mesmos, de modo que temos a sensação de olhar de cima uma cena de escravidão, malogro ou absurdez, o herói pertence ao modo irônico.” Acrescenta Antônio Manoel:



Há no livro uma organização contrapontística de discursos: diálogo e narração mantêm uma tensão resolvida no fim por superposições temporais e temáticas a recolherem acontecimentos, coisas e motivos anteriormente desenvolvidos. Ainda que pessoalmente não tenhamos percebido a função artística de certas interpolações líricas, justo é afirmarmos haver nesta obra a perfeita configuração plástica do personagem central, fantasma precário rodeado de fantasmas e de outros personagens fantasmagóricos (tipos familiares e sociais, nebulosos, burlescos. ... uma imagem que se levanta na fruição dessa narrativa segue em parte o título: uma caixa encerra outra caixa, que encerra outra... indefinidamente. Nos estreitos limites (de tempo, espaço e humana condição) dessa caixa voltada para seus próprios espelhos, o personagem segue sua aventura cujo *périplo* decidirá, paralelamente, do leitor, cuja escolha decidirá da interpretação. (Silva, 1975)

Como uma espécie de guia, *périplo* era o nome que se dava, no mundo medieval, aos manuais de navegação e que projetava para o navegante os estágios de uma jornada em sua sucessão. Os relatos das viagens, também, curiosamente, se chamavam *périplo*. Diferentemente do mapa, o *périplo* não oferece uma visão de conjunto. Falta-lhe a visão de fora, de um ponto privilegiado, que, certamente será ocupado pelo leitor iniciado de Miguel Jorge. Tal leitor saberá suprir a lacuna nesse emaranhado de discursos. Em *Caixote*, o personagem "fantasmagórico" não sabe que rumo tomar. O leitor de Miguel é que, no decorrer da leitura, vai inserindo a sua visão de fora e tentando ver o conjunto no contexto de discursos soltos e desconexos.

Miguel Jorge, em *Caixote*, revela um real que se transfigura em fantástico, mas que desliza para o estranho, quando as rupturas existentes no fantástico encontram explicações racionais, parciais. O recurso do espelho é usado pelo escritor para justificar e falsear a realidade e ga-

rantir verossimilhança. A protagonista é atormentada a todo momento pelas visões do espelho: o pai, a mãe, a outra, em reflexos alucinatórios, como que exigindo da protagonista uma reação à altura daquela visão. O espelho é um objeto fantasmagórico alucinante, por fazer voltar o passado. É um fantasma estilizado e fácil de manejar pelo escritor. As cenas, refletidas pelo espelho, foram cenas reais que marcaram a infância de Carmen: a mãe abandonada pelo pai, que foge com outra mulher; a mãe, que aparece descartada do centro do espelho, cobrando da filha o destino que ela (mãe) não lhe desejara. Para isto, o melhor seria Carmen arranjar um bom casamento, já que o sentimento, amor, poderiam ser facilmente minados? “Viva. Viva, minha filha. Você é bonita. Daqui a alguns anos você estará em condições de escolher um homem bem rico. Bem rico”. (*Caixote*, p.94)

Desliza-se, então, o fantástico, para o estranho onde as explicações extranaturais são parcialmente explicadas. Tais explicações racionais, segundo Furtado (1980, p.65), podem assumir um âmbito meramente “parcial”, abrangendo apenas um aspecto da ação ou uma personagem, sem que o caráter meta-empírico dos restantes elementos insólitos seja posto em causa. A racionalização plena é um recurso usado para eliminar o impacto que o fenômeno meta-empírico produz. A obra cuja fenomenologia meta-empírica for explicada de forma plausível passará para o estranho ou para a terra-de-ninguém situada entre aquele e o fantástico. Assim, a protagonista terá visões especulares fantástico-estranhas porque fogem da verossimilhança e embrenham-se em busca da real verdade: as cenas do estupro e as reações da família são reais e aterradoras. Um dos proce-

dimentos para se criar objetos fantásticos é atribuir qualidades humanas a objetos ou seres que não as possuem. Ao espelho é atribuído qualidades humanas e, nesse processo, o objeto fantástico está sendo criado. O espelho surge, então, como uma memória em *flashback*. Assemelha-se o espelho a um fluxo de consciência materializado. E Miguel Jorge faz, em *Caixote*, uso perfeito da fantasia quando maneja essas imagens.

Sendo assim, a fantasia é a realidade do fantástico porque obedece a uma das necessidades surreais do homem: a de ampliar o mundo chamado real, mediante a criação de ficções significativas. E, por detrás da fantasia, há sempre um signo muitas vezes não interpretado. Por detrás do espelho, também, uma consciência se materializa conforme mostra o trecho:

Um espelho redondo. Seu rosto passando por ele. As tias penteando-lhe os cabelos. O pente indo e vindo. O olhar delas dentro do espelho. O seu para baixo, muito além daquele assoalho manchado de água que jamais irá secar. O pai dentro do espelho ... a mãe fora, na superfície, sempre rezando, os cabelos embranquecendo, a voz sumindo... ...Olha, ninguém pega uma virgem assim, da família boa, sem se responsabilizar por isso. ... Ah! De que cor vai ser seu vestido ? Branco não pode. Branco só para as puras. Verde. Sim, verde é uma linda cor para quem já perdeu a virgindade. (*Caixote*, p.76)

Do espelho, que reflete um tempo passado, as cenas tornam-se tempo presente. E Carmen manifesta seu desejo de usar um vestido branco com véu e grinalda, imersa numa supra-realidade que se deixa fluir numa fusão de sonho e realidade. E o narrador usa o espelho para revelar um desejo de Carmen, o de usar o vestido branco.

Você estava diante do espelho. Você dentro dele. De branco.
A mãe dentro dele ajudando a prender o véu e a grinalda. Ambas
afastadas do espelho. (*Caixote*, p.81)

Quando o narrador afasta Carmen e a mãe do espelho, afasta também o desejo da protagonista. Ela é um ser fadado a não querer, a ser submisso, a ser recipiente das vicissitudes da vida, a ser objeto: um “caixote”.

A voz do homem ao seu lado soou forte. Sim. Sua voz sumida, sim.
Sua vida concretizada em fotografias e poderia, mais tarde, reconstituir tudo isso minuto por minuto.
Com charme e elegância.
Foi uma beleza o casamento,
Sexta-feira, da Srt^a.
Carmen Selhano com o industrial
Sr. Augusto José Nitago
Na Catedral Metropolitana.
A noiva usou um longo de *broderie de Saint Gale*
Verde-água sobre forro verde-esmeralda. (*Caixote*, p.63)

A protagonista de *Caixote* tem, pela primeira e única vez, o seu nome citado na narrativa. Usando o artifício de uma nota de coluna social, recurso irônico do autor, o ser, antes inominado, passa agora a ter nome. Exigência da sociedade, relações de aparências e de superfícies. O leitor capta, de início, a artimanha do autor e, entende que o nome dado à personagem, mediante uma nota social, não tem a dimensão de restituir-lhe o poder de voz e de vontade. Não é intenção do autor alterar o curso de vida daquele ser fantástico, fadado a não querer, a ser submisso. O autor-implícito busca, nesse nome, apenas um pouco de verossimilhança,

mas sua intenção real é mesmo a de mostrar o estranhamento da própria vida e desvelar as máscaras do jogo social. A nota de coluna social, montada propositadamente tem, na narrativa, um caráter crítico e um jogo parodístico que oscila nas entrelinhas do intra e do intertexto trabalhados por Miguel. O “longo de broderie de Saint Gale verde-água” é usado para mostrar a ausência de um vestido branco que a perda da virgindade proporcionara.

O discurso de Miguel Jorge, em *Caixote*, situa-se entre o fantástico e o estranho. Torna-se dúplice transfiguração da realidade: no instante em que justifica as cenas refletidas no espelho pelas recordações traumáticas e reais do passado, há uma racionalização parcial do insólito, que se torna estranho. Mas, ao narrar o comportamento ambíguo da protagonista, um ser que carrega a incerteza de sua vida até o final da narrativa, um ser que é apenas um veículo de perplexidade, torna-se fantástico.

O trilho e eu, duas existências embaraçadas neste nevoeiro. ... Agora não somente os trilhos e o nevoeiro, estou caminhando, num sentido certo, dentro de quadrados superpostos, uma massa escura, armada, no correr dos séculos. Dou meia-volta e me vejo dentro do mesmo círculo. Grito e quem me responde é o meu próprio grito ... ultrapasso um quadrado e já estou dentro do outro ... uma sombra consome outra sombra ... Caio novamente dentro de outro quadrado, parece menor ainda. (*Caixote*, p.215)

A busca incessante do ser, perdido em seu próprio labirinto, é a temática fundamental de *Caixote*. Um ser que se busca, um ser objeto, um ser veículo de transfiguração de dois tempos, passado e presente,

fragmentado e descontínuo. Um ser de linguagem minada que representa o ser nulo que é na realidade: um “objeto-abjeto”(Fernandes, 1986, p.188).

O discurso fantástico também não se limita a um determinado sujeito de enunciação. O emprego de primeira pessoa (narrador-personagem) pode conduzir a efeitos idênticos percebidos pela terceira. Sobre a pessoa do enunciado, Émile Benveniste (1991, p.301) escreve que “o enunciado na terceira pessoa pode sempre ser reconvertido em uma primeira pessoa”. Booth (1980, p.166) também afirma que contar história na primeira ou na terceira pessoa não tem lá grande importância; o que importa é o modo e as qualidades particulares de cada narrador.

Por sua vez, Genette (1979, p.244) posiciona-se quanto à pessoa do enunciado argumentando que a escolha do romancista não é feita entre duas “formas” gramaticais; mas entre duas “atitudes” narrativas: fazer contar a história por uma das personagens ou por um narrador estranho a essa história. Na medida em que o narrador pode, a todo instante, interferir “como tal” na narrativa, toda a narração é, por definição, virtualmente na primeira pessoa. Genette atribui à narrativa de narrador ausente, o termo “heterodiegética”; à de narrador presente, ele designa o termo “homodiegética”. O termo “autodiegético” Genette (1979, p.251-8) reserva à narrativa com narrador-herói.

A relação que se estabelece entre o discurso fantástico e a pessoa do enunciado não é pois a de uma autodiegese. É uma relação de “sacrifício do conhecimento”, de renúncia à onisciência porque na posição de vítima, de possuído, o(a) protagonista do discurso fantástico não participa significativamente.

Para evitar a participação excessiva da protagonista quanto às manifestações insólitas, o narrador pode também aparecer dobrado em dois, como em *Caixote*. O próprio nome sugere o processo de encaixes das posturas narradoras ao (re)criar o real. Há nesta narrativa um narrador enquanto protagonista, vivendo a transfiguração do real-tempo presente, um narrador testemunha, com distância temporal, que quer o herói em outra época de sua vida — tempo passado. É o espaço híbrido que assegura a incerteza e a indefinição da história. É a história que se deixa entrever, numa disponibilidade de espaço e numa tentativa de encaixe do próprio “eu” ao espaço.

Boca contra boca

Não havia a menor resistência.

Corpo contra corpo

Melhor que honras e presentes.

Nada mais aborrecido do que um leito vazio. (*Caixote*, p.130)

A protagonista, ao dizer “corpo contra corpo”, “boca contra boca”, sem “resistência”, refere-se àquele espaço do hotel, quando tem, então, um envolvimento sincero, superior às honras e presentes que o espaço do matrimônio lhe reservara. Então, há uma certa preferência, no discurso fantástico, pelo narrador homodiegético (narrador-presente) e não-onisciente, exercendo uma função de céptico convencido. Tal preferência tem um objetivo fundamental — a ambigüidade — que mantém o gênero e faz gerar o seu efeito característico: o estranhamento.

Em *Caixote*, a protagonista deixa-se caracterizar como uma heroína fantástica. A princípio, isso se dá pela sua ambigüidade comportamental, pela sua precária capacidade de reação e, posteriormente, pela passividade perante o agigantamento de forças insondáveis que se avolumam contra ela. A personagem fantástica é, segundo Furtado (1980, p.87), “muito mais um brinquedo do desconhecido, avassalada por entidades inimagináveis, do que o sujeito do seu próprio destino capaz de as vencer”.

Era preciso continuar a caminhada, e nada mais normal do que entrar no meio deles, ser levada por eles, sem que nem para quê. ... Talvez não fosse a vida que sonhara. Mas seu marido insistia em mostrá-la à Sociedade. Jantares em clubes, chás, recepções, visitas de cerimônia. (*Caixote*, p. 43-68)

Emparedada nesse labirinto de espelhos, a protagonista de *Caixote* acaba por ver-se estranhada no espelho. Constatando e contestando a precariedade de sua existência, conhece o absurdo porque agora está lúcida.

Mas por que não deverei sair?
É tão fácil passar pelo mundo.
Sim, *sou eu quem está falando*.
Essa é a minha voz. E eu estou presente. (*Caixote*, p.90, grifos meus)

O narrador implícito de *Caixote* conhece a tessitura da fábula. A narrativa, o próprio título, carregam uma simbologia de aprisionamento e de busca e, penetrando no labirinto, como afirma Arrigucci (1973, p.16), procura “destrinçar a meada à cata do fio capaz de revelar os princípios de organização do todo. ... desmontar e remontar o traçado, em busca do

sentido de um projeto que é um buscar permanente". Essa busca permanente continua percorrendo os campos do significado e do significante. Nessa procura de sentido, o significante anula lentamente o significado e torna-se, ele mesmo, o próprio significado.

A terminologia simbólica do título "caixote" denuncia uma ausência de surpresa da protagonista em relação aos seus tempos presente, passado e futuro. O inominado ser, nulo no passado, implica o ser nulo no presente e no futuro. Como um "caixote", todas as faces de seu viver são iguais, impregnadas de angústia, vazias. Uma face que anula a outra pelo idêntico reflexo do não ser. E, então, a narrativa se propõe a desmascarar essa aparência quando se deixa permear pelos reflexos do espelho. Uma memória-passado que se reflete no espelho e se transforma numa intensa busca do ser. Um ser marcado pelo não transcendentalismo e pela busca do relativo. Assim, não apenas o herói intitula-se problemático; também a própria narrativa torna-se problemática. A linguagem defronta-se consigo mesma e, os incessantes recuos espaço-temporais, provocados pelo reflexo do espelho têm, na narrativa, o efeito de estranhamento. Tal estranhamento configura a própria procura, quebrando a ilusão realista, deixando a protagonista numa realidade minada, na descrença de um ambíguo realismo, de um viver fantasmático, incerto e, ao mesmo tempo, incisivo.

Ao analisar a obra de Miguel Jorge procuramos contextualizar uma abordagem sobre a questão do pós-moderno, da estética surrealista e esmiuçar a retórica do absurdo latente na obra do escritor. O pós-modernismo é entendido aqui não como um período ou um estilo que tenha substituído o modernismo, mas como um movimento intelectual de

intenso questionamento da modernidade, dos seus principais conceitos e formas de representação. Está em discussão o imperialismo de certas formas de racionalidade, sobretudo nas versões cartesiana, newtomiana e positivista, que fundamentaram os modelos da ciência, da tecnologia para todas as atividades políticas e culturais do ocidente. Teóricos e artistas pós-modernos, experimentando a sociedade contemporânea como um labirinto de espelhos, menosprezam projetos universalizantes que vêem o progresso e a ciência como fontes de verdade, libertação e justiça para toda a humanidade. A imagem do escritor pós-moderno aparece eclipsada pelo jogo de imagens, entretido que está, com seu fio de Ariadne - a linguagem. Esta, diferentemente do que ocorria no mito, não conduz o escritor pós-moderno a nenhum ponto privilegiado, fora do labirinto, de onde ele poderia contemplar seu universo. O escritor pós-moderno — esse Te-seu aprisionado conscientemente — transforma-se em Narciso e sabe que toda linguagem fala apenas de outras linguagens.

A temática do espelho tem para Miguel Jorge um significado semelhante ao que tem para Camus. O espelho é o refletir-se; é o momento da tomada de consciência e da constatação de absurdidade da existência.

Na dramaturgia camusiana percebemos nitidamente dois estágios: no primeiro, os personagens debatem-se no mundo do absurdo, para atingir, no segundo, a consciência da revolta. Sua primeira peça encenada foi *Calígula* que tem como tema a vida do terceiro dos césares romanos. A liberdade sem fronteiras, utilizada por Camus para atingir o

impossível, estava ligada à destruição. No final da peça, ao estrangular Cesônia, Calígula fala para ela:

... Vivo, mato, exerço o poder delirante do destruidor, ao pé do qual o do criador parece uma macaquice. É isso ser feliz. É isso a felicidade, essa insuportável libertação, esse desprezo universal, o sangue, o ódio em meu redor, esse isolamento sem par do homem que põe toda a sua vida diante de si, a alegria desmedida do assassino impune, essa lógica implacável que rebenta as vidas humanas, que te destrói, Cesônia, para perfazer, enfim, a solidão eterna que desejo. (Camus, s.d., p.162)

Na tentativa de ser lógico até o fim, abandonando o racional, Calígula marca o centro da sua trajetória. Pela lógica, segundo os estudos de Barreto (s.d., p.175), Calígula pode exercer seu poder, pode matar, porque de qualquer forma, um dia as pessoas morrem e, portanto, abreviar a vida de alguém é atender somente à própria natureza. Calígula tinha três objetivos que se explicitam bem na passagem: “ fazer com que seus súditos aceitassem a condição do absurdo, protestar contra o absurdo levando-o ao paroxismo e, finalmente, obrigar os outros a aceitar a verdade descoberta por Calígula”. (Camus, s.d. p.75-6)

Como exemplo dessa lógica cega de Calígula há um trecho na obra que representa um tratado da execução:

A execução alivia e liberta. É universal, fortificante e justa nas suas aplicações assim como nas suas intenções. Move-se porque se é culpado. É-se culpado porque se é súdito de Calígula. Ora, tudo está submetido a Calígula. Logo toda a gente é culpada. Onde se conclui que toda a gente morre. É uma questão de tempo e de paciência. (Camus, s.d.p.70)

O que Calígula encontra nessa revolta contra o absurdo, nessa liberdade do poder de assassinar, é a tortura do remorso. A solidão advinda do remorso era para Calígula, não uma solidão como todo ser humano a entende, mas uma permanente convivência, como o trecho sugere: “os seres que matamos, afirma Calígula, estão conosco”. “Por todos os lugares, o mesmo peso do futuro e do passado nos acompanha”, (Camus, s.d., p.88). Então, mergulhando dentro de si próprio, Calígula encontra a mesma fraqueza e covardia que condenava nos outros. O espelho, no final da peça, devolve Calígula ao próprio Calígula, agora consciente de seu ódio e de sua revolta.

Ao mesmo tempo que, em *Calígula*, Camus escreve a vida exemplar de um homem que vive de acordo com o absurdo, mostra-nos também as falsas evasões. O descobrimento do absurdo pode conduzir ao desejo de escapar. O suicídio é o primeiro escape, vale dizer, a supressão da consciência. No *Mito de Sísifo*, Camus trata de mostrar que não tem relação necessária entre o absurdo e o suicídio. Dizer que a vida não tem significado não quer dizer que a vida não mereça ser vivida. Ao contrário, a vida será melhor vivida ao não ter significado. “Viver é fazer viver o absurdo”. A supressão do universo é o segundo tipo de escape do absurdo. Calígula reconheceu o absurdo, mas quis escapar dele, desejou a lua, quis o impossível. Calígula quis escapar do absurdo suprimindo o universo, ou pelo menos a parte do universo que estava ao alcance de sua consciência. Calígula, o imperador, tem poder absoluto: massacra. O que o faz matar não é nem sadismo nem crueldade: é sistema. Sua ira é uma ira lógica. Mas sua lógica termina no fracasso. “Matar não é a solu-

ção”(p.163). “Não tenho tomado o caminho correto”, diz Calígula a seu espelho. “Minha liberdade não é a liberdade correta” (p.164). E sua vida acaba quando o espelho se parte.

O conto “Dálton, o Bom Burguês”, do livro *Urubanda*, apresenta o personagem Dálton com relevantes semelhanças a Calígula, da peça de Camus. Tais semelhanças se constataam na construção dos protagonistas e no sentimento do absurdo que flui da emergência da consciência.

Antes de mergulhar na análise dos dois textos vale enunciar um pouquinho sobre *Urubanda*, o livro que marcou os 20 anos de literatura de Miguel Jorge. Vencedor do Prêmio Hugo de Carvalho Ramos - 1984 - Prefeitura de Goiânia e União Brasileira de Escritores de Goiás (UBE-Go), *Urubanda* foi publicado em 1985. Tem como capa um belíssimo trabalho de Víctor Burton sobre “Um certo Político, ou o Fabricante de Armas”, tela de Siron Franco. É bom ressaltar que o trabalho literário de Miguel Jorge apresenta-se sempre acompanhado dos quadros de Siron Franco, artista plástico goiano, mundialmente conhecido. O livro *Urubanda* deixa de ser apenas um livro de contos, para ser um marco na carreira literária do escritor. Os comentários de folha de rosto são de José Fernandes. Intitula-se o comentário “Labirintos de um discurso moderno” e há um trecho que merece destaque:

A captação da realidade em *Urubanda*, ... longe de ser unicamente a representação de ambientes sórdidos, é, na maioria dos contos, a apreensão do absurdo. O absurdo tal como Kafka o concebera, e como é praticado por Miguel Jorge, é uma forma de criar uma at-



mosfera em que os fatos funcionam como subsídios para a formação de um conjunto alegórico em que a leitura seja altamente eloqüente. (Fernandes, 1985)

Assim como Calígula, Dálton tem ânsia de poder e falta de escrúpulos. Os meios usados para se chegar ao fim não interessam: a meta é o poder. Como Calígula, Dálton quer ser rei. Julgando-se superior a tudo e a todos aqui na terra, brinda à lua e a ele mesmo:

Tive bastante tempo para estudar e meditar sobre os meus planos. Vou transformar a minha escola num modelo exemplar para os filhos das pessoas bem da nossa melhor sociedade. Quem não tiver dinheiro para pagar, rua ! Um brinde à lua e a mim mesmo ("Dálton, o Bom Burguês", 1985, p.37)

Dálton julga-se um predestinado. De origem humilde, sonha freneticamente com a riqueza e a ascensão social. Enfrenta a cidade grande, infiltrando-se no meio das pessoas influentes. Com essa idéia fixa, estuda, casa-se, porque tudo se lhe aparece como um trampolim para a escalada social.

O rei está subindo na vida. O rei sou eu. Hoje a família real será recebida no Lions. Logo logo chegarei a presidente. ... o rei Dálton está subindo na vida. ... Me vejo abraçado, beijado, ao som de trombetas, trombones, clarins, festins. Não estava sonhando, claro que não. Sua conduta inusitada levava-o, enfim, a uma situação das mais qualificadas. Seis anos de luta e de sucesso. Sua voz de trovão impunha ordem e respeito. Sua ascensão levava-o a desgostar das classes baixas. Essa gentilha incomodava-o. ... Viveria de agora em diante, de amores com a nata da sociedade. ... Nada além disso. Nada. Nada. ("Dálton, o Bom Burguês", 1985, p.34-5)

O sentimento do absurdo e a emergência da consciência aparecem em Calígula no momento em que ele, após a morte de Drusila, olha-se no espelho e se vê ali sem a redenção esperada. Apenas ao espelho ele confessa sua revolta. Nesse instante, a consciência emerge, o espelho se parte; instaura-se o sentimento do absurdo.

Calígula ! Tu também, tu também és culpado. Vamos lá, mais ou menos... Mas quem se atreveria a condenar-me neste mundo sem juiz, onde ninguém, ninguém ! é inocente. ... O impossível ! Procurei-o nos limites do mundo, nos confins de mim mesmo. ... Não escolhi o bom caminho. Não consegui nada. A minha liberdade não é a boa. (Camus, s.d., p.163-4)

Em “Dálton, o Bom Burguês”, a emergência da consciência é percebida no momento em que o personagem começa a ter visões de José. José, a quem Dálton havia mandado matar, persegue-o agora, tirando-lhe a paz e provocando-lhe a consciência. Também a liberdade de Dálton não é boa; também ele agora se vê mutilado pela dúvida.

No caderno de Dálton: foi numa dessas madrugadas, quando Maria Corina e eu voltávamos de uma reunião festiva do Lions. Minha mulher entrou primeiro no quarto. ... Acendeu a luz e, imediatamente, soltou um grito agudo, estridente entre dentes, ferindo meus ouvidos. ... Eu não via nada, nada mesmo de anormal. Ela continuava apontando para a nossa cama e, quando conseguiu balbuciar alguma coisa, disse: Dálton, o José estava sentado ali, ali mesmo na nossa cama, e estava rindo para mim. ... Ou será que foi assim; Chegamos da festa do Lions. ... Eu entrei primeiro no quarto. ... Acendi a luz e o vi. Vi mesmo, por tudo quanto era santo. Era ele mesmo, o José, num deboche que me causou mal-estar sentado em minha cama, e me olhava como dizendo: Sou eu, o José, não está vendo ? Gritei. Gritei tanto, que Maria Corina correu assustada, perguntando se tinha visto um fantasma. ... Será que o José morreu mesmo ? Ou não ? (“Dálton, o Bom Burguês”, 1985, p.43-4)

Outra maneira de escapar do absurdo é explicá-lo; dissolvê-lo racionalmente, integrando-o a um absoluto. Camus nega todo o sentido global à história assim como também à religião. Quando escreve o *Mito de Sísifo* está criticando a Kierkegaard por seu salto do absurdo à esperança; quando escreve *A Peste*, está criticando o Padre Paneloux que explica o mal da peste, como um castigo pelo pecado (em seu primeiro sermão). O mal é um escândalo que Camus não crê que possa ser resolvido em um sistema explicativo. Camus recusa a Deus e a história e só busca viver o absurdo no relativo.

Afirma Camus (s.d., p.49-50) que “o absurdo depende tanto do homem quanto do mundo”. Na medida em que depende do homem, dá ao homem sua própria medida: - de não-coisa - e lhe entrega o sentido geral de sua ética: a descoisificação de si mesmo e a serena aceitação do limite que lhe impõe a morte-coisa. O limite não é aquilo em que alguma coisa termina; é, antes, como os gregos haviam observado, aquilo a partir do qual, alguma coisa começa a ser.

A consciência alcança a descoisificação por meio da luta incessante, por permanecer imanente a si mesma, rejeitando os mitos de transcendência religiosos, filosóficos, científicos, históricos, políticos. Tais mitos arrastam o homem para fora do seu ser de agora, tentando diminuir-lhe o peso do mundo e o peso da própria vida. Tais transcendências falam sempre de *outra vida* como se fosse possível tirar de Prometeu o rochedo e, de Sísifo, a pedra. É a revolta que dá vida à consciência. A salvação da consciência está justamente no peso do mundo.

A imaginação vê-se também no labirinto de espelhos. A coisa-espelho reflete a consciência restituindo-lhe a própria imagem. Ali onde está sua morte-limite, na fronteira, está também a oportunidade de seu triunfo: o reencontro - seu próprio rosto. Por isso, na exaltação de sua consciência desatada pelo absurdo, Calígula, diante do espelho: "... pousa um dedo sobre o espelho e, com o olhar fixo, diz numa voz triunfante: Calígula". (Camus, s.d., p.44)

A linguagem labiríntica é essa paisagem-espelho diante da qual a consciência se depara com o absurdo - a indiferença do mundo - e recebe de volta, integral e iluminado, seu próprio semblante. É um voltar consciente. No absurdo, a nudez do mundo, da palavra, desmascara a consciência ao desmascarar o mundo — por mostrar-se ele aí. Uma vez atingida essa extrema situação da consciência, só restam dois caminhos: o de não ser, o de entregar-se definitivamente à morte, ou, então, o de persistir na vida, com obstinação, exatamente porque da vida se conhece o limite que lhe confere plenitude e significado.

Na verdade, só existe um caminho, somente uma via é a do ser: *a de ser*. O espelho devolve o rosto porque impenetrável; devolve a consciência à consciência, a vida à vida, a palavra à palavra. Assim, chegando-se ao limite intransponível da coisa-ou-morte, somente resta voltar, aceitando o peso do mundo, a vida e a consciência. Como Sísifo, que aceita sua pedra e, afinal, consegue ser feliz, num estoicismo militante e obstinado, sem passividade. O absurdo-limite é a morte que vivifica, a fronteira que dá o sentido limitado da vida. Limitado e, por isso, pleno, único e verdadeiro.

Só se vai ao absurdo para dele sair, agora como seu sumo paradoxal: o *sentido* que se colhe do absurdo. O *sentido*, que é o da ética de Camus, é também aquele explicitado por Smart (1993, p.124-5): “o sentido do sem-sentido” da vida. Analisada em Miguel Jorge, essa ética equivale à rejeição do suicídio e à exaltação da vida, mesmo absurda. É como sentir-se em pleno inverno com o peito carregado de um verão invencível. Esclarece Camus que o absurdo é ponto de partida e não conclusão negativista, essa a grande diferença. Ao contrário de fazer a apologia do absurdo como resposta final para o problema de conhecimento e da ação, Camus o enfatiza para vencê-lo, para de seu cerne amargo extrair o verdadeiro sentido da vida. A visão do absurdo em Miguel Jorge desencadeia a catarse. Seu papel é exorcizar certo otimismo e dar início à heróica assunção do humano pelo próprio homem. A própria história sugere, intratextualmente, o absurdo.

Nos textos surrealistas, o que mais chama atenção é a importância extraordinária concedida à existência e seus problemas. O teatro surrealista só se preocupa com o homem pensante e por suas faculdades imaginativas. Duvida do real, enfocando-o através do absurdo. Recusa os modos de pensamentos tradicionais. O problema está em descobrir novos métodos de racionamento que permitam compreender as situações aparentemente arbitrárias. Uns procedem a uma crítica irônica do conformismo burguês, outros nos apresentam um verdadeiro caos. Mas nenhum tem uma visão angustiante da humanidade; estão muito longe do niilismo no sentido mais profundo do termo; ou seja, se denunciam o absurdo do universo, é com alegria evidente que exclui toda possibilidade de desespero

absoluto. O suicídio não é a solução. É desse pensar surrealista que o absurdo de Miguel Jorge vem embebedar-se e estabelecer sua estética. Por uma questão de precedência, por sua historicidade, o surrealismo é uma vanguarda que precisa ter sua bandeira hasteada. O absurdo de Miguel mira-se no espelho do surrealismo mas é uma outra imagem que recebe de volta: a imagem da consciência.

Em sua densa e significativa obra, *Arte abstrato y literatura del absurdo* (1972, p.13-38), Leo Kofler estabelece jogos contrapontísticos entre o realismo estético e a arte do absurdo, aproximando essa última da arte abstrata, por considerar que, ambas, arte abstrata e arte do absurdo, trabalhem com a noção de abstração do real. Nessa relação contrapontística, e pelas conseqüências daí advindas, a estética do absurdo, proferida por Kofler, ameaça distanciar-se da de Camus.

O realismo estético, na visão de Kofler, contrapõe-se à arte do absurdo por esta última trabalhar o homem assocializado, de forma adialética, anti-humanista. No realismo estético o homem está inserido num processo social, humanista, e é neste processo que Camus insere o homem do absurdo. Para Kofler (1972, p.20), o absurdo é uma concepção estética de um “pseudomovimento” porque é tendência dominante da literatura moderna reduzir a riqueza dialética e estabelecer a contraditoriedade da vivência espaço-temporal. Configura-se, então, a literatura do absurdo, na perspectiva de Kofler, como uma inatividade compreendida fora do social e como uma estética do “pseudomovimento”. Com estas características encontramos, como já assinalado anteriormente, a peça de Miguel Jorge, *O visitante*.

Kofler ressalta em seu livro a importância do contexto sócio-histórico, uma vez que a linguagem, por si só, não caracteriza os gêneros. Basta examinarmos detalhadamente os monólogos usados na literatura realista e na do absurdo. A inovação da literatura do absurdo, do teatro do absurdo, não consiste na observação da psicologia interna como acontece no realismo estético, mas, sim, em sua deformação. Em *Kybui* (1995, p.33-4), Miguel Jorge trabalha o aspecto deformador dos xipófagos para então tecer a escritura crítica de uma “poética da deformação”¹, empregando para tal propósito, técnicas antimiméticas de representação. O grotesco surge na ficção de Miguel como uma metáfora também de deformação. O trecho de *Kybui* ilustra bem o propósito do escritor:

PÁTRIA

Como, meu Deus, criar esses meninos que nasceram presos pelos corpos? Adamastor queria abandoná-los em alguma parte deste mundo. Mas como abandoná-los se estamos presos a eles pelos fios, pelos grampos, pelas teias, pelo cordão umbilical? Não posso me inquietar com isso, nem criar mais desassossego para eles, para mim, para Adamastor. Eu não tenho comigo a verdade, mas os tenho como uma punição e não posso escapar dela. (Foco de luz em Adamastor). (*Kybui*, p.33)

ADAMASTOR

Não, Pátria, não há motivos para que você fale. Quem seria o culpado por esse malefício? É uma luta desigual. Veja-os na sombra é uma sombra sem fim. Parece que a natureza zomba de nós, de nossos males, do nosso amor. E vamos continuar assim, como se

¹ Expressão utilizada por Jorge Schwartz (1983, p.73) para se referir à retórica antimimética de representação.

esperássemos sempre algo de terrível. E não são eles que devemos temer é, sim, os outros, o espanto, as legítimas opiniões que poderão aparecer à luz do dia. Sabe, Pátria, já presenciei, em minha vida, coisas amargas, coisas terríveis. Mas é perverso demais ver esses meninos ligados um ao outro por amarras invisíveis, e um dependendo do outro para suportar a vida. No que me toca, Pátria, posso mostrar-lhe as minhas razões, o meu desespero, a minha tortura interior, mas vou procurar trocar trocar tudo isso por um pouco de amor. (*Kybui*, p.33-4)

PÁTRIA

Ora, por Deus, Adamastor, isso me foi profetizado e eu não consigo me livrar dessa agonia. Quem sabe, teremos alguma recompensa em outra vida. Deus é justo. (*Kybui*, p.34)

ADAMASTOR

Você sabe muito bem da minha decisão. Poderemos ficar com um só. A ciência faz milagres. Que tal? Um só, mas inteiro. (*Kybui*, p.34)

O aspecto deformador é também trabalhado em “Bona Monzona”(1993, p.130-1), conto analisado no capítulo anterior. As descrições da personagem Bona Monzona, como mostra o excerto abaixo, ofuscam qualquer tipo de representatividade porque impregnadas de uma retórica de imprecisão e de dúvida.

Mas na cidade, falava-se à boca pequena, ser ela portadora de terrível doença. Por isso guardava rancor de tudo e de todos, escondendo-se da luz do próprio dia. Já um grupo menor alimentava a ilusão de que ela *era de uma beleza perturbadora*, ofuscadora do próprio sol, rivalizando-se com o frescor das romãs. Por isso mesmo banhava-se nua em noites de lua cheia, deixando escapar, vez por outra, um canto tão suave como o de uma sereia. Uma terceira

figura, que em nenhum momento deixava transparecer o alvoroço do seu coração, jurava ser a Bona Monzona de estatura mediana, um pouco roliça nos braços de mármore, *puxava mais para o feio*, com uma boca grande, rasgada, e um nariz adunco. Mas, quando chegava à meia noite, os tecidos do seu corpo tornavam-se de uma coloração violácea e ela era tomada de uma formosura estranha: estranhamente bela e cruel: uma espécie de mulher altiva, fria, capaz de odiar mortalmente o primeiro homem que a olhasse de perto. E quem pensasse em tocá-la estava condenado aos infernos. No entanto uma velha bruxa afirmara tê-la visto em sonhos, ou num desenvolvimento através de uma mistura excêntrica de pós, em que entrava a maldição dos deuses, veneno de serpente, de escorpiões e lacraias. A pitonisa vira-a em transe e dizia, em coro, que era dona de um rosto redondo, bexinguento, com a decisão do egoísmo de ser-meio-bicho-meio-árvore-uma-espécie-de-animal-com-forma-de-olhos-miúdos-e-escamas-pelo-rabo. Mais tarde afirmaria tratar-se, talvez, de um facínora disfarçado de gente, com um enorme charuto na boca. Mas, um certo senhor Albanoz, metido numa túnica tão comprida quanto a sua barba, jurava *tratar-se de um jagunço*, desses fugidos e escondidos em algum fim de mundo, uma ferazinha de algum político mandante de matados traiçoeiro, ou, quem sabe, um perseguidor de almas condenadas aos infernos. Outra pessoa contradizia aquele contracanto, levando a verdade mais para o lado do mistério do corpo daquela mulher estranha, caprichosa, languidescente, rústica, e nem se podia constatar se se tratava de fêmea-fêmea, ou de um homem travestido de madona, visto cantarem tantas valentias, mandos, desmandos, mandalas, tudo em nome de Bona Monzona? Isso é lá nome de gente? (“Bona Monzona”, 1993, p.130-1)

A identificação das leis antropológicas e estéticas faz surgir uma nova determinação que já não mais se refere ao objeto, mas ao sujeito da arte. Esta postura foi, revolucionariamente, adotada pelas estéticas romântica e surrealista. A estética do realismo e a do absurdo retomam-na porque não têm como estudar o homem a não ser pelo próprio homem.

O sujeito da arte, no realismo estético, encontra-se centralizado e se vê impregnado pela dialética do bom e do mal, responsável pelas questões da decisão e da responsabilidade.

Descentralizado, assocializado, adialético, o sujeito da arte, na literatura do absurdo, proferida por Kofler, depara-se não mais com uma culpa individualizada, mas com uma culpa generalizada do mundo. Daí o fato de hoje verificarmos a difícil sobrevivência das tragédias. Nelas, a culpa é fundamental assim também como a indigência, a medida, a transparência e responsabilidade. Ausente a tragédia, instaura-se o trágico. É que no desatino do nosso século já não existem mais culpados nem mais responsáveis. Somos demasiado culpados em grau coletivo.

Segundo Kofler, o aspecto responsável pela “pseudo-crítica” empreendida pela ideologia niilista — conformismo mascarado em um inconformismo — é devido à equiparação radical entre os fenômenos da alienação e da patologia, uma vez que recomendável seria encarar a alienação como aspecto normal neste contexto da literatura na sociedade burguesa.

A deficiência da literatura do absurdo, visão de Kofler, não reside no fato de que descreve o homem alienado como um ser patológico, mas porque valoriza a alienação como um fenômeno compreendido em si mesmo, no patológico, e a coloca em cena. Não compreende que o fenômeno da alienação e da coisificação, ao contrário do que sucede com o especificamente patológico, deve valorar-se como fenômeno normal. Sua normalidade se depreende do simples fato que, novamente ao contrário do patológico, constitui um fenômeno histórico-objetivo e não subjetivo.

Como “normal” considera-se o que está fundado histórico-socialmente, vale dizer, o que surge da base originária histórico-social. Neste sentido é que se entende uma situação normal porque tem suas raízes na história e na sociedade. Uma segunda determinação do conceito de “normal”, é de que a existência do homem acontece num tempo e num espaço estruturado histórico-sociologicamente.

Ao conceito de tempo, segundo Kofler, corresponde a distinção entre a temporalidade física e a temporalidade histórica. O tempo físico é o tempo externo que transcorre independentemente da história. O processo histórico não é determinado pelo transcorrer dos séculos. A profundidade e o significado do suceder histórico estão determinados pelas condições sociais existentes no tempo histórico. O tempo histórico e o tempo físico têm em comum sua independência do subjetivo; a eles corresponde exclusivamente uma significação objetiva. O espaço histórico normal surge da convergência do tempo histórico com o processo social concreto.

A equiparação do tempo subjetivo ao objetivo se realiza mediante a “abstração” deste último e dos processos que nele se desenvolvem. A tendência à abstração é uma das raízes mais importantes que caracteriza a literatura do absurdo. O conceito do normal não se define senão por sua oposição ao esteticamente absurdo e abstrato. O ser abstrato, na visão de Kofler, é uma categoria do absurdo.

No teatro do absurdo, o tempo normal é suprimido por uma representação patológica do tempo, de uma noção do tempo correspondente às dimensões das vivências subjetivo-anormais. Perde aqui todo

sentido a dimensão temporal normal. Em *Esperando Godot* e em *O visitante*, o tempo é trabalhado dentro do aspecto do absurdo acima analisado: diluído e incomensurável. Em *Esperando Godot*, a espera é sempre uma espera, até ao final da peça. Ali também a questão do tempo perde os liames da objetividade e se desfaz como símbolo de um pseudomovimento.

POZZO (subitamente furioso)

Você não cessa de me atormentar com suas histórias sobre o tempo!? É abominável. Quando! Quando! Um dia, será que isso não lhe basta, um dia como qualquer outro dia, um dia ele ficou mudo, um dia eu fiquei cego, um dia vamos ficar surdos, um dia nascemos, um dia morremos, o mesmo dia, o mesmo segundo, será que isso não lhe basta? (Mais calmo) O nascimento ocorre com um pé na cova, a luz brilha um instante, e depois surge novamente a noite. (Puxa a corda.) Em frente! (Beckett, 1976, p.176)

A teoria dialética do absurdo, na visão camusiana, corresponde de modo inelutável à imagem humanista do homem com direito à revolta e ao processo de conscientização. A teoria adialética do absurdo, na concepção de Kofler, esbarra na omissão da imagem humanista do homem.

Não é exclusivo da literatura moderna do absurdo o recorrer conseqüentemente ao fenômeno da alienação do homem e à concepção do indivíduo como ser patológico. O teatro e a literatura modernos estão dominados pelo tema da existência patológica do indivíduo atual. A patologia de suas figuras deixa de ser simplesmente uma preferência casual e passa a ser imposta pela própria sociedade. Com isso, a ideologia niilista

que, na verdade, não critica realmente as condições existentes, mas se limita o lamentá-las, é obrigada a seguir aquele caminho que permite o mascaramento (in)conformista. A literatura do absurdo tem escolhido o homem como objeto por antonomásia, por substituição reducionista, e não tem feito distinção entre o fenômeno do patológico, que é um fenômeno subjetivo, e o fenômeno da alienação, o qual pertence ao âmbito dos processos objetivos.

O que nos chama atenção na teoria de Kofler é a sua forte tendência à análise das questões do tempo-espço e à redução ontológica das personagens da literatura do absurdo. Da questão do social, Kofler extrai o conceito de alienação, responsável primeiro pelas reduções ontológica e espaço-temporal. Tais reduções constituem características da literatura não realista. É que na emergência do absurdo, o real sofre muitas abstrações. Os aspectos de reducionismo e de abstração são analisados na teoria camusiana mediante o recurso da ironia. Nessa via irônica, geradora do distanciamento, Miguel estrutura sua ficção e a mantém numa linha humanista e dialética. As outras análises feitas em relação às questões ontológica e espaço temporal são realizadas sob o ponto de vista também dialético-humanista. A revolta, parte integrante da estética do absurdo de Camus, provoca o renascimento do ser humano. A ausência da revolta, na concepção de Kofler, faz gerar o niilismo. O que Kofler sugere é uma visão separatista entre as linhas do real e do absurdo. Camus, por sua vez, assegura que absurdo e realidade não podem aparecer como categorias excludentes. Outro aspecto que merece destaque é a questão do niilismo. Presente na teoria de Kofler, o niilismo não atinge o sentimento do absur-

do camusiano, porque esse atribui ao ser humano o direito à revolta e à vida.

Considerando as abordagens de Camus e de Kofler no que se refere à estética do absurdo, percebemos que na tentativa de abstrair o real, Kofler corre o risco de desreferencializar e de descontemporizar a questão ôntica. Com a abstração do real como analisar a questão do social?

A teoria do absurdo, defendida por Camus, não menciona, de igual forma, a questão do reducionismo, mas fala de um certo distanciamento embutido na estética da “ironia” e da “razão cínica”. O uso da ironia, num estudo pormenorizado da linguagem, tem também o poder de distanciar. A linguagem, preponderantemente irônica de Miguel Jorge, exerce um poder imensurável de distanciamento. E é pela ironia que as duas teorias sobre o absurdo começam a entrar num processo de convergência. A ironia que Miguel utiliza em suas narrativas tem o alcance de sempre reduzir o homem. Abstrair, distanciar acabam, por fim, deixando de ser pontos divergentes. Mudam-se as perspectivas de enfoque, nas concepções dos dois teóricos, Camus e Kofler, mas prevalece o princípio da convergência, porque a literatura do absurdo está ligada a uma estética maior e se vê impregnada da visão de um pluralismo “harmônico” da ótica pós-modernista em que obras e verdades contrapostas coexistem entre si. Miguel Jorge, como já foi afirmado na introdução, atinge a esfera do pós-moderno por transitar nas áreas da tradição e da ruptura. O discurso intratextual, empreendido pelo escritor, figura-se como reflexo de uma ideologia do absurdo por deixar sempre ao homem o legado de sua existência.

Se boa ou ruim, não cabe ao homem optar por não vivê-la. Encarado como um compromisso, o “sem-sentido” da existência humana precisa ser cumprido, também de forma fictícia.

5.2 - METALINGUAGEM E POLIFONIA EM ZAGAIA: O CONTO NO CONTO

Se há alguns críticos que ainda duvidam da competência da lingüística em abarcar o campo da poética, tenho para mim que a incompetência poética de alguns lingüistas intolerantes deve ter sido tomada por uma incapacidade da própria ciência lingüística. Todos nós que aqui estamos, todavia, compreendemos definitivamente que um lingüista surdo à função poética da linguagem e um especialista de literatura indiferente aos problemas lingüísticos e ignorante dos métodos lingüísticos são, um e outro, flagrantes anacronismos. (Roman Jakobson, *Linguistique et poétique, Essais de linguistique générale*, p.248)²

O conto “Zagaia”, do livro *A descida da rampa*, publicado em 1993, tem uma estrutura narrativa polifônica e metalingüística e, por isso, possibilita ao autor que eleja seus narradores e, implicitamente, mostre e conte ao seu leitor como se faz um conto. E, nesse “contar feito mostrar”, expressão tomada, como empréstimo, de Booth (1980, p.227), figura um narrador dramatizado e fidedigno, como “porta-voz” do autor

² - Tradução do original “Pour la poétique”, in *Langue française*, 3, setembro, Larousse, Paris, 1969. O trecho foi usado como epígrafe de um artigo de Henri Meschonnic intitulado “Pela Poética” no livro *Teoria da literatura em suas fontes*, de Luiz Costa Lima, vol.1, 1983, p.26.

implícito. Na visão de Booth (p.92), o autor implícito é aquele que controla o narrador, é um segundo eu, é aquele que “escolhe consciente ou inconscientemente aquilo que lemos”.

Para facilitar o entendimento da análise do conto, dentro das estruturas acima mencionadas, três aspectos serão levantados e, teoricamente, comentados: o “contar feito mostrar”, a importância do caráter do autor implícito e a coerência formal das intrusões autorais. Tais aspectos são observados, considerando a competência lingüística de Miguel Jorge bem como seu domínio poético no desempenho da abordagem temática proposta. A epígrafe inicial, de Roman Jakobson, “anuncia” a essência desta análise; o texto que se lhe segue, de certa forma, “resgata” o sentido da epígrafe.

A expressão, “contar feito mostrar”, remete aos conceitos de cena e sumário, com ênfase específica no tipo de narrador que se permite contar e mostrar. Percebe-se que essa problemática do “modo” de narrar não constitui uma novidade; a questão já fora levantada por Aristóteles que define, em a *Poética*, as espécies de poesia imitativa, segundo o “modo” da imitação:

Há ainda uma terceira diferença entre as espécies imitativas, a qual consiste no *modo* como se efetua a imitação. Efetivamente, com os mesmos meios pode um poeta imitar os mesmos objetos, quer na forma narrativa (assumindo a personalidade de outros, como o faz Homero, ou na própria pessoa, sem mudar nunca), quer mediante todas as pessoas imitadas, operando e agindo elas mesmas. (Aristóteles, 1984, p.242, grifos meus)

Definindo os modos de narração como dramático, narrativo e misto, Aristóteles provoca o desencadeamento da distinção moderna dos modos de narrar. Esta, por sua vez, é feita com base na diferença entre mostrar e contar que significam, respectivamente, deixar falar os personagens e, ocasionalmente, falar por eles. É à mesclagem existente entre “mostrar” e “contar”, que se atribui o termo de narrativa mista. E “Zagaia” é um conto que se permite mostrar e contar como conto. “Zagaia” é uma história mediada por um autor implícito que manipula, por sua vez, seus narradores, controla a perspectiva narrativa, organiza o tempo, manobra os diversos tipos de distância e estabelece a metalinguagem como fio condutor da narrativa. Além de afirmar-se como responsável pela narrativa específica a ser narrada, enquanto história, como relato de suas experiências, ainda elege o tipo de retórica cabível, uma vez que a história, tese defendida por Booth e, estabelecida aqui como suporte teórico desta análise, não pode chegar sem uma mediação. Na tessitura da metalinguagem, o narrador se faz interessante e apropriado ao contexto, começando por dizer ao seu leitor que ele é um “captador de emoções” e que, por isso, está, angustiado, à procura de uma personagem para contar a sua história. Já, no início, o leitor se insere, também, implicitamente.

Voltaram então. Vinham vindo devagar, os ruídos, como zumbidos na cabeça. Feito vozes no sonho. O que queriam? Dobrei, com cuidado, a página do livro. Esperei. Quem sabe se fingir-me de morto, segurar as emoções, não respirar. Mesmo assim continuaria a ouvi-los, ainda que fosse por alguns instantes. Cessaram? Mas, por que assim num repente? Restou o teto abaixo, como se de baixas nuvens fosse. ... *Quem sabe devo acrescentar um “não” à minha*

história feito o personagem do romance que conservo nas mãos? Quem sabe, devo livrá-la dos cercos, do peso dos pensamentos, associá-la a outros destinos, com todos os meus sentidos? O que tinha feito eu nesta semana de taurina nudez, senão dar vida à minha história? Fiz-me útil. Amável. Captador de emoções. Havia algo resplandecendo nos meus olhos. Alguma coisa poderosa como um personagem: era uma mulher, de rosto moreno e anguloso, sobrelhas grossas, e de palavras certas. Uma mulher de passagem, que agitou em mim a tempestade ruidosa da criação. (“Zagaia”, 1993, p. 81, grifos meus)

Personagem criada de uma real lembrança: uma mulher pedindo-lhe dinheiro para tratar do filho numa clínica, as implicações daí advindas e a “angústia” pela expressão, deixada pelo autor, são as marcas do trecho a seguir:

Não, não encontrava o tom exato para narrar a história daquela mulher. Buscava alternativas, tentava alcançar, com cuidado, aquele momento que se formava dentro de mim. Contemplava-a. Contemplava seu destino e o meu. A ânsia de não deixá-la escapar sem que lhe desse vida tomava-me o peito. Dei-lhe o dinheiro pedido: cinco mil cruzeiros para um dos filhos internados na clínica. Era muito pouco para uma personagem viva, pensei. (“Zagaia”, 1993, p.82, grifos meus)

O autor implícito passa a controlar a narração da mulher porque é para ele que ela conta a sua história e é ele que estabelece os cortes e as intrusões, manipulando falas, tempo, espaço e distâncias. A personagem criada transforma-se em um narrador heterodiegético dramatizado; o que ele fala, é o que o autor implícito autoriza. O que ele narra, é uma

história que conhece pela sua experiência de testemunha direta dessa história.

(Ela falará de seus amores, seus temores, de suas lembranças. Falará mais de seu destino. De todo o acontecer que convergia para ela. Alguns há que se surpreenderiam, eu não. ... Ela buscava um tempo, uma coragem, para dar sentido à sua narrativa. Na crença do meu pensamento, esperava que de astúcia e de espera eram feitos aqueles momentos.) (“Zagaia”, 1993, p.81)

O que aparece entre parênteses é um “controle” de cena, de pensamento e de fala. Normalmente, assim aparece em textos teatrais. Neles, há o predomínio do modo dramático de narrar; as personagens falam por si mesmas, sem intermediação à vista, embora saibamos que, implicitamente, ela exista. O trecho de “Zagaia” não é o de uma peça teatral, mas é, contudo, o de uma narrativa que se apresenta dramatizada.

A escolha dos narradores é, como já afirmamos, feita por um autor implícito que tudo vê e tudo sabe. Ele dá voz à personagem que escolhe pelo grau de importância que tem na narrativa. Percebe-se que em “Zagaia”, o Coronel, o compadre Lauzito, não têm a voz porque também não têm presenças marcantes. Não é sob o ponto de vista deles que Miguel Jorge deseja relatar a história. É por esses controles exercidos com êxito e, pela propriedade contextual, que se pode avaliar o segundo aspecto da análise proposta inicialmente: a importância do caráter do autor implícito. É, justamente, esse ponto relevante do caráter que vai promover a coerência formal da narrativa; terceiro aspecto aqui abordado. A coe-

rência formal da narrativa “Zagaia” deixa-se perceber pelo enredo consistente e pelo tom satírico que denunciavam a “servidão” humana e os abusos sexuais, em épocas de coronéis, e em seus limites mais absurdos. A coerência formal deixa-se, também, perceber pelo retrato consistente da angústia de um escritor e pela apresentação dramática do ato da escrita; completa metalinguagem que se estabelece como fio condutor e como elemento de coesão textual.

Em “Zagaia”, a personagem central não tem nome. Como se sabe, o nome tem por função identificar e caracterizar. A ausência dele, desestabiliza o ser que, uma vez inominado, torna-se manipulado por também não possuir a palavra. O discurso dessa personagem é sempre marcado por um verbo inicial “É”, seguido sempre por um ponto final. Em seguida, uma conclusiva. O uso de tal conjunção é um recurso de argumentação polifônica. É como se a personagem não quisesse assumir sozinha o que fala, ou melhor, como se retratasse, dessa forma, sua condição de vida, sempre servil e sempre tão sem direitos. Ao outro, sempre a primeira palavra; a ela, sempre a condição de concordar.

É. Pois foi. Quando o dia passou e a noite chegou o escuro era o mesmo. Só se viam as águas subindo o rio, e as nuvens engrossando o céu. A chalana, meio desgovernada, navegava pesada de orações, de promessas, de salve-rainha, de Deus nos ajude, Nossa Senhora que nos salve. Amém. *E assim foi.* E assim encostamos no cais daquela cidade, que conhecia só de nome, e nunca de passagem. A chuva e o vento pareciam querer arrastar a gente para os infernos. Desci no cais como se descesse num terreno alagado. A cidade parada na chuva, na chuva ficou. Ninguém me olhava a não ser eu mesma, pondo sentido no vestido colado no corpo. Ninguém me olhava, pensava eu, pois não tinha ninguém para olhar a gente, a

não ser um outro menino desgarrado da mãe, ou os olhos d'água fincados na areia. Ainda que meio tonta, andei, dei alguns passos, e parei, com alguém me examinando como se examinasse uma novilha. Era ele, o coronel, e me espiava de lado, de frente, com um modo diferente de olhar uma mulher molhada. ("Zagaia", 1993, p. 81-2, grifos meus)

Aquela mulher chegara ali, no Rio Araguaia, sem um teto para ficar. Sem dono, sem destino certo, resolve aceitar a ajuda do Coronel. A ele, ela passou a guarda de seu destino; fazia-lhe a comida, arrumava a casa e satisfazia os seus desejos carnaais. Afinal, em troca, ela tinha comida e um teto. Mas, o tempo foi lhe mostrando caminhos bem diferentes; e ela passou a ser usada por outros homens, amigos do Coronel. O padre também freqüentava aquela casa. A ausência de malícia daquela mulher fez com que ela de nada desconfiasse e, quando percebeu, aquele padre, com mãos e desejos de homem, também estava ali para servir-se dela como mulher. Às voltas com os filhos, de diferentes pais, aquela mulher foi presenciando crimes, contrabandos, até que se viu novamente na rua, sem teto e sem dinheiro para cuidar de um dos filhos na clínica. Foi, nesse momento, que o autor de "Zagaia" encontrou-se com ela, deu-lhe o dinheiro de que precisava, deu-lhe uma voz, e trouxe-a como personagem e tema para seu livro. Dessa maneira, ela passa a contar e a mostrar a sua história, sempre sob o controle do autor que, implícita e explicitamente, se encarrega da tarefa, também dupla, de "mostrar" e de "contar" como se faz um conto.

A voz da personagem segue até o final do conto com a mesma simetria apresentada nos inícios dos enunciados. Na página 83 temos:

“É. Pois foi. Desde sempre foi assim”; “É. Pois foi. Quando o sol vinha mesmo, grande e redondo, secava tudo, até a gente” (p. 84). “É. Foi. Não escondia mais a barriga crescida, nem o coração já um pouco sem forças” (p.86). “É. Pois foi. A primeira conversa chegou junto com a manhã” (p.88). A construção do discurso da personagem segue numa forma de paralelismo poético e de uma sintaxe desprovida de sujeitos que denuncia a absurdidade da vida. A incidência de conjunções conclusivas espelha a constatação da personagem de que a vida sempre fora assim e que vai continuar sempre assim, cíclica, repetitiva: sempre absurda.

Introduzido por Bakhtin, conforme análise feita anteriormente, o termo polifonia designa o coro de vozes que se manifesta normalmente no discurso. O mesmo termo vem sendo utilizado por Ducrot e Carlos Vogt em *O intervalo semântico* (1977) como sendo “a incorporação que o locutor faz ao seu discurso de asserções atribuídas a outros enunciados ou personagens discursivos, aos interlocutores, a terceiros ou à opinião pública em geral”. Segundo os autores, a polifonia oferece ao locutor a possibilidade de tirar conseqüências de uma asserção cuja responsabilidade não assume diretamente; atribuindo-a, por esse motivo, a um anunciador estranho.

O enunciado negativo da personagem de “Zagaia” torna-se conseqüência de um estado de desestabilização e de descaracterização do ser humano. Ao afirmar: “Eu olhava aquilo e palavra não dizia, porque a palavra não me protegia. Nem ao menos inventava de invejar a dona da casa azul com jardim na frente, folhagens e flores” (p. 84); o que se entrevê é um lado afirmativo de um outro enunciado, o da opinião pública e o

do poder, representados na narrativa pelo padre, por Lauzito e pelo Coronel. A personagem é castigada pelo não domínio da palavra. A palavra não a protegia porque a personagem não sabia fazer uso dela. Mas, o Coronel, o padre, os compadres, sim. Representantes do poder, eles exploravam a palavra e a mulher. Dela abusavam do sexo e dos serviços domésticos. Percebe-se, na página 82, como consequência do não domínio da palavra, uma completa zoomorfização: “ Ainda meio tonta, andei, dei alguns passos, e parei, com alguém me examinando *como se fosse uma novilha*”. *Novilha, mulher sem dono, sem lar, novilha desgarrada. Por que não seguir o Coronel?* Coronel significava abrigo, comida, dinheiro para tratar do filho no hospital.

A leitura polifônica é, com frequência, determinada por fenômenos discursivos. Miguel Jorge utiliza em “Zagaia” certos operadores argumentativos em proposições introduzidas por “se”, no chamado paradoxo do condicional, em que não há conexão real entre o antecedente e o conseqüente e que consiste num modo enfático de se negar o antecedente. Exemplos dessa utilização, o escritor nos proporciona na página 83: “Se pelo menos ela falasse mais e muito. *Se* aquela fogueira que levava consigo nas entranhas se acendesse. *Se ... Poderia* pular num fio condutor, *não podia? Poderia* intervir feito um Juiz, um padre, um promotor, um algoz, *não poderia?*” O uso do futuro do pretérito no enunciado faz com que o locutor atribua a asserção a terceiros que se fazem presentes no discurso. Tal fato permite-lhe um maior distanciamento e uma inevitável transferência de responsabilidade pelo que está sendo asseverado. Mediante esse recurso, o autor implícito restaura a verossimilhança da narrativa. Na ver-

dade, as indagações acordam o leitor como se querendo dizer que a voz narrativa ameaça ser passada para um outro controle. Nessas indagações metalingüísticas, instaura-se a intervenção do autor implícito; a personagem eleita ganha voz, espaço e tempo.

“Zagaia” é metalinguagem; é o conto explicando a própria tessitura do conto. E é com esta função que o autor implícito tece toda sua trama. Ao escrever o conto, o autor vai tecendo as estruturas da narrativa curta, contrapondo-as às do drama e às da narrativa longa. O trecho da página 99 exemplifica bem: “(Agora, sim, ela podia descansar da narrativa. Já me bastava. Mais um pouco e teria a extensão de uma novela, quem sabe, um romance, quando, na verdade, queria um conto)”. Sendo o conto uma narrativa curta, de um único núcleo dramático, estava, portanto, pronto “Zagaia”. Ainda e sempre metalinguagem, o autor trabalha a questão do tempo diegético e do tempo narrativo. Na página 90, o autor afirma: “Voltei uma página, retomei a leitura. Parecia que o tempo de agora se encolhia, (porque é justamente um tempo exigido pela leitura, um tempo diegético) enquanto o outro tempo, o do romance, aumentava de tamanho e explodia em rumores” (porque é um tempo da instância narrativa, o tempo em que se situa e se processa a própria escrita do romance). O tempo diegético, quer seja extenso, quer seja curto, é possível de ser medido. O tempo da narrativa ou do discurso não é de fácil medição. A tais desencontros, entre a ordem dos acontecimentos no plano da diegese e a ordem pela qual aparecem narrados no texto, Genette (1979, p.33-4) atribui a designação de “anacronias”.

Conversando com o leitor implícito, numa metalinguagem provoca-



dora, o autor, numa atitude pós-moderna de auto-reflexividade, puxa esse leitor especial de sua posição de receptor e fá-lo participar de sua criação, de suas incursões pelos campos teóricos da literatura e da busca incessante por um personagem, um tema e um tom. O leitor se embrenha no processo da escritura de “Zagaia” e desbrava, juntamente com o autor, o sertão promissor da imaginação. “Zagaia” é o título do conto. E, principalmente, nessa escolha do título, vamos entrever o dedo do autor implícito. Zagaia, variação de azagaia, é faca de arremesso, faca que desbrava, que caça. “Zagaia” é a caneta que procura, que escreve, e que busca o tom certo para o conto:

Encontro o tom exato para a minha narrativa, que ficou guardada na memória” (p.91). “Faço-lhe notar que a única arma que tenho é a caneta. Tenho a certeza do meu desarmamento, embora idéias e desejos vaguem por aí. (“Zagaia”, 1993, p.95-6, grifos meus)

Leitor e autor implícitos. À atitude reflexiva do primeiro, une-se a reflexividade do segundo. Nessa tessitura, o leitor é estranhamente sacudido pelos espirros do autor. “Somente a poeira fina, um aviso do tempo, desloca-se do quadro para o meu nariz, fazendo-me espirrar três vezes” (p.84). Nessa passagem, percebe-se que o autor tira a máscara de personagem e, polifonicamente, diz ao leitor que alguém, numa biblioteca, em meio a poeira e livros, promove a escritura de um conto. Percebe-se, no trecho citado, a mestria do escritor em estabelecer a ruptura temporal dos processos de leitura e de escritura.

A narratividade em “Zagaia” resgata um enfoque moderno de estruturação do narrador: o de buscar, não mais a idéia de um narrador estático, mas a do “funcionamento” do narrador dentro da narrativa. A palavra funcionamento tem um peso significativo, visto ser o narrador um sujeito lingüístico, com atribuições de “função” e não de “pessoa”. A teoria do narrador se faz presente no estudo da enunciação. Benveniste (1991) atribui, à enunciação, dois planos: enunciação “objetiva-histórica”, caracterizada pela ausência de marcas e pelo ocultamento do sujeito; enunciação “subjativa-discursiva”, caracterizada pelas marcas do sujeito presente. A enunciação vê-se marcada, então, pela subjetividade porque a natureza do discurso é ser subjetivo. É, justamente, nesse segundo plano da enunciação — o das marcas de autoria — que a teoria de autor implícito (Booth, 1980) se assemelha. Afirma Benveniste:

É na linguagem e pela linguagem que o homem se constitui como sujeito ... a linguagem é, pois, a possibilidade da subjetividade pelo fato de conter sempre, as formas lingüísticas apropriadas à sua expressão; e o discurso provoca a emergência da subjetividade. (Benveniste, 1991, p.286-9)

O que se procura defender é a ausência de autonomia de um plano de enunciação sobre o outro: o que pode haver, é a predominância de um deles. O que se percebe, é que as marcas de autoria textual estão cada vez mais visíveis àquele leitor que já se propôs implícito ao texto. Frente às teorias e normas sobre a narratologia, o que se recomenda é uma

postura de relativização³, principalmente sobre a questão do ponto de vista. Teorias vastas se destacaram sobre este aspecto. Henry James e Percy Lubbock refutam a idéia de presença do narrador. Ambos partilham que a história se conta a si própria, tendo um narrador alojado na mente de um personagem-refletor. Lubbock destaca a importância da distinção entre *telling* (narrar) e *showing* (mostrar), sumário, cena, presença do narrador e ausência deste. Contudo, não se posiciona como defensor de nenhum deles. Argumenta, ainda, que qualquer opção se justifica pela adequação à forma, tema e efeito. Benveniste assevera que a mestria do escritor está em justamente trabalhar os dois modos *telling* e *showing*. Desta forma, percebe-se a pertinência da expressão, “contar feito mostrar”, de Booth, tomada nesta análise como pressuposto teórico. Booth mostra uma nova postura crítica afirmando que a história pode ser contada de várias maneiras e posiciona-se contra a idéia de desaparecimento do autor.

Como a questão da relativização impera sobre a da dogmatização, verifica-se, como uma inadequação, a estratégia da objetividade. Segundo Jean Cervoni (1989, p.44-7), a objetividade e a subjetividade não estão “ligadas inseparavelmente a tal forma de pronome ou de morfema verbal”. Por isso, devem ser avaliadas priorizando a questão de “função” e não de “pessoa”.

Booth afirma que, de acordo com a especificidade da obra, o autor implícito varia de posição como também varia de narradores pelos “graus” de distância focalizados, separando-os ou aproximando-os do

³ Terminologia usada pelo professor Dr. Ismael Ângelo Cintra em seu Curso intitulado “Teoria da narrativa: Romance”, primeiro semestre de 1994, IBILCE, São José do Rio Preto.



autor implícito, do leitor e dos personagens. Para cada romance existe um autor implícito específico; para cada romance, varia, também, a finalidade do autor. O autor implícito doa ao narrador um ponto de vista, uma postura visual de acordo com a direção ética que pretende conferir ao romance.

O narrador é um sujeito lingüístico, sujeito do enunciado e sujeito da enunciação. A ele é atribuída uma “função” que não a de “pessoa”. Usa máscaras manobradas pelo autor implícito e, por deter o discurso, ascende à categoria de narrador. A expressão “autor implícito”, bem como a sua função no texto, é a de discutir e analisar as instâncias ideológica e moral do texto narrativo sem a referência direta do autor biográfico. Usando a expressão feliz de Maria Lúcia dal Farra (1978, p.128), o autor implícito é uma espécie de “andaime” dentro do texto narrativo. O que se pergunta é, se tais artimanhas e máscaras do autor diminuem a autenticidade da narrativa. Joseph Beach responde à questão, dizendo:

Se o autor conseguir apresentar o seu tema eficazmente ... não objetaremos às suas entradas pessoais; o que ele não pode fazer é fazer da sua entrada pessoal um substituto para a apresentação artística do tema, julgando que falar sobre o tema equivale a apresentá-lo. (Beach *apud* Booth, 1980, p.43)

O autor pode, na visão de Booth (1980), escolher suas artes e manhas, máscaras e disfarces; o que ele não pode fazer é optar por não estar presente e por não construir sua retórica discursiva. E é pelas marcas deixadas no texto que o estudo da poética de Miguel Jorge tornou-se viável.

6 - CONSIDERAÇÕES FINAIS

A importância da obra de Miguel Jorge reside nos variados procedimentos criativos literários que realiza a partir da linguagem. Detentor de um discurso crítico, o escritor recicla as tradições mediante atos de desconstrução e de reconstrução e prefere trabalhar a idéia de cultura como processo, rejeitando, por isso, a existência de um centro cultural puro. Desse aspecto emerge a postura pós-moderna do escritor: criativa, perquiridora e extremamente compromissada com o seu tempo. Escritor consciente de seu papel no meio sociocultural em que vive; está sempre presente, procurando mobilizar idéias estagnadas e acelerar a emergência da conscientização do ser humano. Os trechos de entrevistas feitas com o escritor, e que fazem parte desta pesquisa, mostram claramente os sinais de engajamento aos quais faço alusão.

Gratifica-me ter a produção literária de Miguel Jorge como objeto de estudo. Ressalto que a perseguição desse *corpus* literário teve início em 1984, quando fazia Mestrado na Universidade Federal de Goiás, sob orientação de Doutora Moema de Castro e Silva Olival. Ensaísta e tenaz pesquisadora da literatura produzida em Goiás, Professora Moema transferiu-me o gosto e o prazer pela pesquisa literária do Centro-Oeste. A dissertação foi, posteriormente, adaptada para ensaio com o título *A transfiguração da realidade em José J. Veiga e Miguel Jorge*. Com ele inscrevi-me no concurso de publicações; o que garantiu-me o “Prêmio

Nacional Cora Coralina”, do Instituto Goiano do Livro e da Secretaria da Cultura do Estado de Goiás, ano de 1988. O retrospecto vale aqui como depoimento e certificação de que não se esgotou o meu prazer em ler e estudar Miguel Jorge. A cada releitura, novas percepções, culminando em um processo infindável de aprendizagem e de buscas teórico-literárias capazes de traduzir o ato de criatividade literária do escritor.

Ciente de que muito ainda havia para se estudar na obra de Miguel, fiz dela novamente objeto de pesquisa do projeto de Doutorado. Na seleção para o Curso, em São José do Rio Preto, trouxe o projeto e a delimitação do *corpus*.

Delimitado o *corpus*, difícil foi estabelecer os cortes teórico-literários. A leitura da obra de Miguel sempre me levava às buscas teóricas; a teoria fazia-me retornar à obra. O desejo de conhecer o processo criativo do escritor, levou-me à necessidade de pesquisar o entrelaçamento estético de que se compõe a sua literatura. Dessa mesclagem estética, dois momentos foram considerados marcos imprescindíveis: o do estabelecimento da tradição e o do instante da ruptura. Vistos, a princípio, como movimentos distintos, passaram a fazer parte de toda a transição estético-literária.

O segundo capítulo desta pesquisa procurou fazer esse percurso: estabelecer o escritor na esfera criativa, em projetos poéticos que visam a romper com o tradicional, sem desconhecer que, nesse empenho de ruptura, está implícito o resgate do veio erudito. Cumpre salientar que o segundo capítulo estabeleceu o fio condutor desta pesquisa e traçou a metodologia de análise teórico-literária da obra de Miguel Jorge. Como fio



condutor, foram adotadas as teorias de Schiller (1991), a de gênio ingênuo e a de gênio sentimental, moderno, ressaltando a reflexividade desse último em suas relações com o pós-moderno. Como metodologia de trabalho, servimo-nos das teorias de Hutcheon (1991), enfatizando as perspectivas pós-modernas de produção e de recepção textuais.

Duas obras de Miguel Jorge são analisadas no segundo capítulo: *Amor: poldro que se doma* (Fogo de outra chama), 1997, e *Kybui*, 1995. A escolha das peças deveu-se ao fato de serem práticas literárias que nos levaram às teorias de produção textual propostas por Schiller. O gênio natural manifesta-se, predominantemente, na primeira peça; na segunda, destaca-se a reflexividade do produtor textual em se trabalhar o objeto poético-temático. A idéia de reflexividade na produção textual pós-moderna de Miguel Jorge acompanha toda esta pesquisa.

Visto que o moderno em Miguel Jorge é composto por vanguardas, ainda, nesse segundo capítulo, procurou-se mostrar a influência das vanguardas cubista e surrealista no processo de montagem e de encaixes das narrativas. O conto “Décima quarta estação”, do livro *Avarmas* (1978), aí analisado, procurou mostrar o processo de montagem de uma narrativa que se apresenta como quadros discursivos oriundos de um intertexto bíblico, a Via Sacra de Cristo. A escolha do título do livro também evidencia os procedimentos cubo-surrealistas de (des)encaixes pelos quais passa o produtor textual.

O terceiro capítulo objetivou-se a situar o pós-moderno como uma “descontinuidade estética”, sugerindo que a noção de pós-modernidade não implica a morte da modernidade, mas um repensar críti-

co e irônico dessa mesma modernidade; uma maneira diferente de nos relacionarmos com as condições modernas.

Procurou-se enfatizar, nos capítulos três e quatro, a estrutura poética do escritor dentro das questões do intra e do intertexto. Como discurso do próprio autor, que se repete e se reafirma pela presença constante, constatou-se, em algumas narrativas, o discurso intratextual da retórica do absurdo, ativado pela recorrência da visão especular e pelo processo de conscientização. O discurso intertextual encarregou-se da produção meta-ficcional historiográfica, procurando demonstrar que os textos de Miguel Jorge fazem leituras de outros textos, leitura ficcional, político-social, de seu tempo e de sua mente de pesquisador, sempre interessada pelos procedimentos humanos e culturais. A intertextualidade pós-moderna, segundo Hutcheon (1991, p.157), é uma manifestação formal de um desejo de reduzir a distância entre o passado e o presente do leitor, e também de um desejo de reescrever o passado dentro de um novo contexto". Com esse sentido, foram analisados os contos "Décima quarta estação", "Putein", do livro *Avarmas* (1978). O conto "Putein" insere-se na análise de paródia crítica, como uma repetição que se deixa marcar pela diferença, procurando, ao mesmo tempo, (des)sacralizar e questionar o passado. A paródia pós-moderna, segundo os estudos de Hutcheon, promove a abertura do texto e não o seu fechamento; a intertextualidade pós-moderna contesta, também, o fechamento e o sentido único e centralizado. Problematicando a representação narrativa, os romances pós-modernos, designados meta-ficção historiográfica, transgridem os códigos de representação e, por essa transgressão, acabam perturbando a ordem estabelecida e atraindo mais a

atenção do leitor. Observou-se que os romances, *Veias e vinhos* (1981), e *Nos ombros do cão* (1991), transformaram-se em outros discursos pelos quais as versões da realidade foram elaboradas. Verificou-se, pelas análises dos romances, a contestação pós-moderna no que diz respeito ao literário e histórico, fortalecendo a idéia de confronto paradoxal da representação fictícia/histórica, particular/geral e presente/passado. O evidente paradoxo existente no título desta pesquisa, “tradição e modernidade”, procurou revelar, mais uma problemática da poética de Miguel Jorge, do que um estabelecimento inquestionável da mesma. Reafirmou-se, também, nessa escolha, que a lógica pós-moderna opta por não trabalhar com a exclusão.

Demonstrou-se, no quinto capítulo, na prática de análise do conto “Zagaia” (1993), a pós-modernidade dos conceitos de mimese e de auto-reflexividade. Verificou-se o empenho do escritor em mostrar o seu projeto de captação de realidade transfigurada e fragmentada e de deixar registrados os traços relevantes de seu estilo. Seguindo a linha da metaficção e da auto-reflexividade, Miguel Jorge não apenas “conta” o conto a seu leitor; também “mostra” como se faz um conto.

Pretendeu-se com esta pesquisa avaliar as noções pós-modernas de “opção”, “auto-reflexividade” e de “pluralismo”, desenvolvidas por Miguel Jorge em seu ato de criatividade literária e diversidade de gêneros. As referidas noções, como se viu, provocam um entrelaçamento descontínuo das estéticas mencionadas, e reforçam a idéia afirmada no início: a de que o escritor norteia-se pela tradição e pela ruptura. Acatando o projeto de aceitação das tradições, Miguel assume uma postura pós-

moderna e vê-se com a tarefa de combinar tradições, muito mais que apenas apregoar uma tradição do novo, que termina por deixar-se minar pelo caráter gratuito da mudança pela mudança.

Dessa forma, como imaginamos que pudemos demonstrar, o pós-moderno não se encaixa dentro da busca de novidades; mas na reescrita como “perlaboração”, como modo de o homem se libertar de mecanismos meramente repetitivos. Questionada a idéia de novo, de origem e de originalidade, altera-se o conceito tradicional de imaginação, depositando nas linhas estéticas literárias a tarefa de remover e de aperfeiçoar atitudes, estados de espírito que traduzam a sensibilidade das categorias estéticas. No instante em que surge a ocasião de refletir sobre a experiência da modernidade, instaura-se o estado de reflexão estética sobre a natureza da pós-modernidade e, conseqüentemente, são ultrapassados os umbrais da modernidade.

Os textos de Miguel Jorge demonstram uma ausência de razão da sociedade apesar de, paradoxalmente, serem construídos sob tentativas concentradas na razão. O escritor elege, como ponto de vista para emoldurar suas narrativas, a leitura política da recente história brasileira. Refletindo uma sociedade autoritária, criada sob dualismos maniqueístas reificantes: o Bem e o Mal, a Liberdade e a Escravidão, Miguel Jorge procura a voz de pessoas marginalizadas e excomungadas ideologicamente e que, por não poderem ser ouvidas, são submetidas às sanções de expulsão, tortura, confinamento e morte.

A ficção pós-moderna, como se entrevê em diversos estudos, parece destituída de valores metafísicos e é tida como uma forma de dar

sentido ao real; problematiza a representação da realidade e recusa-se a ser mimese, em seu sentido primeiro, o da representatividade externa, ou seja, o da representação dos objetos belos. Procurou-se também salientar as formas de transfiguração do real utilizadas por Miguel, projeto que delineia o conceito moderno de mimese — o da bela representação dos objetos — e emoldura o ato de criatividade literária do escritor dentro de uma sensibilidade pós-moderna, capaz de observar as diferenças, manter contradições, explorar tensões e paradoxos.

A perspectiva pós-moderna, por valorizar a heterogeneidade, é a de trabalhar com a pluralidade de teorias e modos de representação, manter e explorar a tensão entre eles. Também repensa o modernismo e as vanguardas, bem como o tratamento que tiveram em relação à tradição. O desejo de inovar e de construir uma identidade nacional, anseios modernistas, deixam mascarada a idéia de transgressão. Importa salientar, em contrapartida, o caráter de abertura deixado nas análises dos textos de Miguel. Vale repetir o trecho de Paul Valéry, extraído de seu “Discurso sobre a Estética”:

Mas a caça dialética é uma caça mágica. Na floresta encantada da linguagem, os poetas entram expressamente para se perder, se embriagar de extravio, buscando as encruzilhadas de significação, os ecos imprevistos, os encontros estranhos; não temem os desvios, nem as surpresas, nem as trevas - mas o visitante que se afana em perseguir a “verdade” em seguir uma via única e contínua, onde cada elemento é o único que deve tomar para não perder a pista nem anular a distância percorrida, está exposto a não capturar, afinal, senão sua própria sombra. Gigantesca, às vezes; mas sempre sombra. (Paul Valéry, Discurso sobre a Estética. In: Lima, 1983, p.12-3)

O que se constata nesta releitura é que Miguel Jorge não persegue uma via única e contínua de produção literária; o escritor não teme os desvios, nem as surpresas; e nem teme se perder na floresta encantada dos signos de que se compõe a linguagem. Tamanha ousadia lhe confere o direito à uma caça mágica e dialética da palavra e lhe permite perseguir caminhos variados, sem correr o risco de capturar sombras.

Pretende-se dizer que o caminhar atento do escritor pelas múltiplas estéticas literárias permite-lhe romper a barreira do tradicional modo de narrar, sem contudo, ignorar sua importância, fazendo uso dela quando o momento de criação exigir. Na expressão do significado e do significante, Miguel contextualiza a sua linguagem e, dessa forma, contesta a possibilidade de uma posição neutra. O seu projeto, entre outros importantes, é o de fazer, ficcionalmente, uma releitura social e política da história brasileira. Miguel Jorge não persegue um texto de ausências. Sua meta é buscar a reflexividade do gênio sentimental, moderno; não se descuidando de que a ele, de acordo com a idéia de Schiller (1991, p.15), atrela-se o gênio ingênuo ou antigo. E, dessa forma, o escritor galga as extremidades da tradição e da ruptura, delineando dessa forma o seu projeto poético.

Sem pretender minimizar as diferenças existentes entre as categorias estéticas mencionadas; o que se enfatiza nesta pesquisa são os aspectos convergentes das estéticas literárias em seus estágios de “modernidade”. Repensar tais aspectos, enfrentar teorias diversas, conviver com os textos de Miguel Jorge, buscar apoio teórico-literário para ten-

tar deslindar o fazer poético do escritor, constituiu a intenção primeira desta abordagem. Como todo ato de leitura pressupõe outras tantas leituras e reescrituras, constata-se que o campo interpretativo não se fecha e não se esgota. Mais uma vez certifica-se o espaço de abertura e de inesgotabilidade no campo dos estudos literários. Mais uma vez tomou-se consciência de que o aspecto de não fechamento da pós-modernidade permeou também esta pesquisa.

_____. *B. Miguel: Conto de Miguel Ângel e a vida de um homem*. Goiânia: Orlans, 1970.

_____. *O visitante e Os angélicos: poemas para teatro*. Goiânia: Universidade Federal de Goiás, 1974.

_____. *Canções*. Goiânia: Orlans, 1975.

_____. *Anarquia*. São Paulo: Ática, 1978.

_____. *Pelas e vinhas*. São Paulo: Ática, 1981.

_____. *Urubanda*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

_____. *Nos ombros do céu*. São Paulo: Siciliano, 1991.

_____. *A descida do rio*. São Paulo: Estação Liberdade, 1993.

_____. *Kyôka*. Goiânia: Kalpa, 1993.

_____. *Décima quarta estação e Amor: poema que se dá em 14 dias de outro chama*. Goiânia: Kalpa, 1997.

_____. *Pão cozido debaixo da brasa*. Porto Alegre: Mercúrio Aberto, 1997.

7 - BIBLIOGRAFIA

7.1- OBRAS DE MIGUEL JORGE

JORGE, Miguel. *Couto de Magalhães: a vida de um homem*.

Goiânia: Oriente, 1970.

_____. *O visitante e Os angélicos: peças para teatro*. Goiânia: Universidade Federal de Goiás, 1974.

_____. *Caixote*. Goiânia: Oriente, 1975.

_____. *Avarmas*. São Paulo: Ática, 1978.

_____. *Veias e vinhos*. São Paulo: Ática, 1981.

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

_____. *Nos ombros do cão*. São Paulo: Siciliano, 1991.

_____. *A descida da rampa*. São Paulo: Estação Liberdade, 1993.

_____. *Kybui*. Goiânia: Kelps, 1995.

_____. *Décima quarta estação e Amor: poldro que se doma (Fogo de outra chama)*. Goiânia: Kelps, 1997.

_____. *Pão cozido debaixo de brasa*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1997.



7.2 - BIBLIOGRAFIA CRÍTICO-SELETIVA SOBRE MIGUEL JORGE

- AIRES, A. S. *A metalinguagem do absurdo nos contos de Miguel Jorge*. Goiânia, 1996. 103p. Dissertação (Mestrado e Literatura Brasileira) - Instituto de Ciências Humanas e Letras, Universidade Federal de Goiás.
- ALMEIDA, N. A. Avarmas. *O Popular*, 7 jan. 1979.
- BORGES, H. H. C. *O romance em Goiás: construção e singularidades do seu processo narrativo*. Goiânia, 1986. 185p. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária) - Instituto de Ciências Humanas e Letras, Universidade Federal de Goiás.
- _____. Realidade e construção em *Veias e vinhos*. *Revista Goiana de Artes*, 5(1): p.27-42, Goiânia, jan./jun. 1984.
- BRUNO, H. O poético e o humano no romance *Caixote*. In: _____. *Novos estudos de literatura brasileira*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1980.
- CARNEIRO, P. A. *Veias e vinhos*, um fruto da realidade. *O Popular*, Goiânia, 9 out. 1985.
- CRUZ, G. D. Entre o romance, o conto, o teatro e a poesia. *O Popular*, Goiânia, 1982.
- DENÓFRIO, D. F. *Nos ombros do cão: considerações sobre o tempo*. Goiânia: UFG. ICHL, 1992. (Caderno de Letras. Série: Literatura Goiana, 17).

- DENÓFRIO, D. F. *Lavra dos goiases: Gilberto & Miguel*.
Goiânia: Fundação Cultural Pedro Ludovico, 1997.
- FERNANDES, E. M. F. *O processo de (des)construção na obra de Miguel Jorge: contos*. Goiânia, 1988. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária) - Instituto de Ciências Humanas e Letras, Universidade Federal de Goiás.
- FERNANDES, E. M. F. *O testemunho em turbilhão*. (Caderno de Letras, série: Literatura Goiana, 6). Goiânia: ICHL, UFG, 1988.
- FERNANDES, E. M. F. *Avarmas. O Popular*, Goiânia, 16 jan. 1997. Vestilivros, p.6.
- FERNANDES, J. *As (en)fiaduras do absurdo*. (Letras em revista, 12). Goiânia: ICHL, UFG, 1990.
- _____. *Dimensões da literatura goiana*. Goiânia: Goiás-Cerne, 1992. 433p.
- GODOY, H. *Kybui, ou O Um e o Outro*. In: Jorge, M. *Kybui*. Goiânia: Kelps, 1995.
- _____. *Avarmas: a fábula da linguagem*. *Opção*, Goiânia, 19 a 25 jan.1997. *Opção Cultural: Livros do Vestibular*, c-1-2.
- JOACHIN, Sébastien. *Pão cozido debaixo de brasa, ou a travessia dos migrantes e mutantes rumo ao novo milênio*. In: Jorge, M. *Pão cozido debaixo de brasa*. Goiânia: Mercado Aberto, 1977.

LABOISSIÈRE, M. L. F. *A transfiguração da realidade em José J. Veiga e Miguel Jorge*. Goiânia: Secretaria da Cultura de Goiás, 1989.

_____. *A transfiguração do real em José J. Veiga e Miguel Jorge*. (Caderno de Letras, série: Literatura Goiana, 8). Goiânia: ICHL, UFG, 1989.

LINHARES, T. Miguel Jorge e os contistas goianos. In: _____. 22 *diálogos sobre o conto brasileiro atual*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1973.

MAJADAS, W. *Avarmas: um tema para Mozart*. Opção, Goiânia, 19 a 25 jan. 1997. Opção Cultural: Livros do Vestibular, c-4.

MINDLIN, D. M. V. *Kybui, ou o mito reencontrado*. Viçosa (MG) Universidade Federal de Viçosa, 1997. 14p. (Mimeogr.)

OLIVAL, M. C. S. *A linguagem tridimensional de Miguel Jorge*. *Signótica*, v. 1, Revista do Mestrado em Letras e Lingüística, Goiânia: UFG, 1986.

_____. *Profugus: projeto cubo-surrealista na linguagem poética de Miguel Jorge*. *Signótica*, v. 2, 1991.

_____. Nos vãos dos signos. Apresentação do romance *Nos ombros do cão*. Opção. Goiânia, 15 fev. 1992, Opção Cultural.

_____. Miguel Jorge, em *A descida da rampa: a tessitura do conto e a magia de seu labor*. Opção. Goiânia, 01 jan. 1994 e 5 jan. 1994, Opção Cultural.

- OLIVAL, M. C. S. *O espaço da crítica*. Goiânia: Centro Gráfico Editorial, UFG, 1998, (no prelo).
- REALI, E. M. Tendências da nova narrativa brasileira: *Veias e vinhos* de Miguel Jorge. In: *Cadernos de literatura*. Instituto Nacional de Investigação Científica. Coimbra: Universidade de Coimbra. Centro de Literatura Portuguesa, 1982. p.25-33.
- SALVATORE, Solimeno. *La prosa sperimentale di Miguel Jorge*. Bari, 1981-1982. Tese (Licenciatura em Literatura Brasileira). Instituto Universitario Orientale, Facoltà di Lettere e Filosofia.
- SANT'ANNA, R. *O visitante, Os Angélicos*: prefácio-estudo. In: Jorge, M. *O visitante, Os Angélicos*. Goiânia: UFG, 1973.
- _____. *Veias e vinhos de Miguel Jorge*. In: Jorge, M. *Kybui*. Goiânia: Kelps, 1995.
- SANTOS, W. Os quatros ângulos do quadrilátero: a idéia da forma e a forma da idéia em Miguel Jorge. In: _____. *Os três reais da ficção: o conto brasileiro hoje*. Petrópolis: Vozes, 1978. p.152-9.
- SECCO, C. L. T. A linguagem armada de Miguel Jorge. *Minas Gerais*, Belo Horizonte. 24 nov. 1979. Suplemento Literário, vol. 14, n.686, p.3.
- SILVA, A. M. S. Miguel Jorge: o texto e os compromissos e os fantasmas e o espelho. In: JORGE, M. *Caixote*. Goiânia: Oriente, 1975. p.11-42.

SILVA, A. M. S. *A experiência da narrativa num contista brasileiro contemporâneo*. In: Mimesis (Revista de Letras), vol.4, 1978. IBILCE, São José do Rio Preto, p.123-56.

TELES, G. M. *O conto brasileiro em Goiás*. Goiânia: DEC, 1969.

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

_____. A (des)continuidade de Miguel Jorge. In: JORGE, M. *Avarmas*. São Paulo: Ática, 1978. p.4-13.

7.3 - BIBLIOGRAFIA CRÍTICO-TEÓRICA GERAL

ABASTADO, C. *Le surréalisme*. Paris: Hachette, 1975.

ABBAGNANO, N. *Dicionário de filosofia*. São Paulo: Mestre Jou, 1970. 976p.

ABRAMS, M. H. *The mirror and the lamp: romantic theory and the critical tradition*. New York: Oxford University Press, 1971. 406p.

ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Vincenzo Cocco et al. São Paulo: Abril Cultural, 1984. (Os Pensadores)

ARRIGUCCI JÚNIOR, D. *O escorpião encalacrado*. São Paulo: Perspectiva, 1973. 353p.

- ARTAUD, A. *O teatro e seu duplo*. Trad. Teixeira Coelho. São Paulo: Max Limonad, 1984. 226p.
- AUERBACH, E. *Mimesis*. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- BAHKTIN, M. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense, 1981. 239p.
- _____. *Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem*. Trad. Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 1986.
- _____. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. Trad. Aurora Fornoni Bernadini et al. 3.ed. São Paulo: Hucitec, 1993. 439p.
- BAL, M. Narration et focalisation: pour une théorie des instances du récit. In: _____. *Narratologie: essais sur la signification narrative dans quatre romans modernes*. Utrecht: Hes Publishers, 1984. p.19-58.
- BALAKIAN, A. *Surrealism: the road to the absolute*. Chicago: The University of Chicago Press, 1986. 256p.
- BARRETO, V. *Camus: vida e obra*. 2. ed. s.l: Paz e Terra, s.d. 209 p.
- BARTHES, R. *Novos ensaios críticos seguidos de o grau zero da escritura*. 3 ed. São Paulo: Cultrix, 1974.
- _____. *O rumor da língua*. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- BECKETT, S. *Esperando Godot*. São Paulo: Abril Cultural, 1976. 189p.

BENVENISTE, E. *Problemas de lingüística geral I*. Trad. Maria da Glória Novak e Maria Luiza Neri. 3.ed. Campinas:

Pontes, Universidade Estadual de Campinas, 1991. 387p.

BESSIÈRE, I. *Le récit fantastique: la poétique de l'incertain*.

Paris: Larousse, 1974.

BOOTH, W. *A retórica da ficção*. Lisboa: Arcádia, 1980. 443 p.

BORGES, J. L. *Otras inquisiciones: ensaios*. Buenos Aires:

Emecê, 1960.

BRETON, A. *Manifestos do Surrealismo*. Trad. Luiz Forbes. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. O surrealismo como mitologia moderna: a teoria dos grandes transparentes. In: DUROZOI, LECHERBONNIER, B. *O surrealismo*. Coimbra: Almedina, 1976. 366p.

BROCA, B. *Românticos, pré-românticos, ultra-românticos: vida literária e romantismo brasileiro*. São Paulo: Polis, INL, 1979. 356p.

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

_____. *O homem revoltado*. Trad. Virgínia Motta. Lisboa: Livros do Brasil, s.d.

_____. *A peste*. Trad. Ersílio Cardoso. Lisboa: Livros do Brasil, s.d.

_____. *Calígula*. Trad. Raul de Carvalho. Lisboa: Livros do Brasil, s.d.

_____. *A queda*. Lisboa: Livros do Brasil, s. d.



- CAMUS, A. Discursos da Suécia. In: BRISVILLE, Jean Claude. *Albert Camus*. Trad. Rui Guedes da Silva. Lisboa: Presença. 1962.
- CAÑIZAL, E. P. *Surrealismo: rupturas expressivas*. São Paulo: Atual, 1986. 116p.
- CARDOSO, O. L. *O elemento do absurdo na ficção da fase inicial de Huxley*. São Paulo, 1984. 216p. Tese (Doutorado em Letras) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.
- CAVALCANTI, R. *O mito de Narciso: o herói da consciência*. São Paulo: Cultrix, 1992. 237p.
- CERVONI, J. *A enunciação*. Trad. L. Garcia dos Santos. São Paulo: Ática, 1989.
- CHÉNIEUX-GENDRON, J. *Le surréalisme et le roman: 1922-1950*. Lausanne, L'Age d'Homme, 1983. 385p.
- _____. *O Surrealismo*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 1992. 228p.
- CHIAMP, I. *O realismo maravilhoso*. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- CHKLÓVSKI, V. A arte como procedimento. In: Teoria da literatura: formalistas russos. Porto Alegre: Globo, 1971.
- COHEN, J. *Estrutura da linguagem poética*. Trad. Álvaro Lorencini e Anne Arnichaud. São Paulo: Cultrix, 1974. 187p.

- COLERIDGE. Biographia literária. In: LOBO, Luíza (Org.).
Teorias poéticas do romantismo. Porto Alegre: Mercado
Aberto, 1987. p.188-207.
- DAL FARRA, M. L. *O narrador ensimesmado*. São Paulo: Ática,
1978.
- DÄLLENBACH, L. *Le récit spéculaire: essai sur la mise en
abyme*. Paris: Seuil, 1977. 248p.
- DELEUZE, G. *Diferença e repetição*. Trad. Luiz Orlandi e
Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1988.
- D'ONOFRIO, S. *Literatura ocidental: autores e obras
fundamentais*. São Paulo: Ática, 1990. 527p.
- DOMENACH, Jean-Marie. *Le retour du tragique*. Paris: Seuil,
1967.
- DUCROT, VOGT, C. *O intervalo semântico*. São Paulo: Ática,
1977.
- DUFRENNE, M. *O poético*. Trad. Luiz Arthur Nunes e Reasylyvia
Kroeff de Souza. Porto Alegre: Globo, 1969. 251p.
- DUPLESSIS, Y. *O surrealismo*. São Paulo: Difusão Européia do
Livro, 1956. (Saber atual, 35)
- DUROZOI, G. LECHERBONNIER, B. *O surrealismo*. Trad.
Eugênia Maria Madeira Aguiar e Silva. Coimbra: Almedina,
1976.
- ECO, U. *Arte e beleza na estética medieval*. Trad. Mário Sabino
Filho. Rio de Janeiro: Globo, 1989.

ESSLIN, M. *O teatro do absurdo*. Rio de Janeiro: Zahar, 1968. 405p.

FRYE, N. *Anatomia da crítica*. Trad. Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, s.d. 362p.

FURTADO, F. *A construção do fantástico na narrativa*. Lisboa: Livros Horizonte, 1980. 151p.

GENETTE, G. *Figuras*. Trad. Ivone Floripes Mantoanelle. São Paulo: Perspectiva, 1972 .

GENETTE, G. *Discurso da narrativa*. Trad. Fernando Cabral Martins. Lisboa: Arcádia, 1979. 276p.

GIDDENS, A. *As conseqüências da modernidade*. Trad. Raul Fiker. São Paulo: Editora da UNESP, 1991. 177p.

GOETHE. Conversações com Eckermann: excerto. In: LOBO, Luíza (Org.). *Teorias poéticas do romantismo*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987. p.25-34.

GOLDMAN, L. *Sociologia do romance*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1967. 223p.

____ et al. *Sociologia da literatura*. Trad. José Aguiar. Lisboa: Estampa, 1972. 165p.

HEIDEGGER, M. *Sobre o humanismo*. Trad. Emmanuel Carneiro Leão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1967.

HUTCHEON, L. *Poética do pós- modernismo: história, teoria, ficção*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991. 331p.



- HUTCHEON, L. *Uma teoria da paródia: ensinamentos das formas de arte do século XX*. Trad. Teresa Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, 1989. 165p.
- _____. *Narcissistic narrative: the metafictional paradox*. New York: Methuen, 1984. 168p.
- ISER, W. *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*. Trad. Johannes Kretschmer. São Paulo: 34, 1996. v.1, 192p.
- JAKOBSON, R. *Essais de linguistique générale*. In: LIMA, L. C. *Teoria da literatura em suas fontes*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983. v.1, 491p.
- KARL, F. *O moderno e o modernismo: a soberania do artista*. Trad. Henrique Mesquita. Rio de Janeiro: Imago, 1988. 627p.
- KOFLER, L. *Arte abstracto y literatura del absurdo*. Barcelona: Barral, 1972. 240p.
- KOTHE, F. R. *Literatura e sistemas intersemióticos*. São Paulo: Cortez, 1981.
- KRISTEVA, J. *Problemes de la structuration du texte*. In: _____. *Théorie d'emsemble*. Paris: Seuil, 1968.
- _____. *Introdução à semanálise*. Trad. Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1974. 199p.
- KUMAR, K. *Da sociedade pós-industrial à pós-moderna: novas teorias sobre o mundo contemporâneo*. Trad. Ruy Jungman. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997. 258p.

- LASCH, C. *O mínimo eu: sobrevivência psíquica em tempos difíceis*. 2 ed. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- LIMA, L. C. *Teoria da literatura em suas fontes*. 2. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983 v.1. 502p.
- LOBO, L. (Org.) *Teorias poéticas do romantismo*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987. 278p.
- LYOTARD, J. F. *O pós-moderno*. 3.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1988.
- LYOTARD, J. F. _____. *O pós-moderno explicado às crianças*. Lisboa: D.Quixote, 1987.
- MARTINHO, C. M. T. *Kafka, Borges e Cortázar: a linguagem da retórica fantástica*. Rio de Janeiro, 1986. 251p. Dissertação (Mestrado em Literatura) - Faculdade de Letras, Universidade Federal de Rio de Janeiro.
- MATHIAS, Z. M. *A felicidade em Albert Camus: aproximação à sua obra*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.
- MICHEL, J. C. *Les écrivains noirs et le surréalisme*. Sherbrooke: Naaman, s.d.
- MOISÉS, M. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 1988. 517p.
- MUECKE, D. C. *Ironia e o irônico*. Trad. Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Perspectiva, 1995. 134p.
- OLIVEIRA, B. J. *A revolta em Albert Camus*. Belo Horizonte, 1988. 121p. Dissertação (Mestrado em Filosofia) - Faculdade

- de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais.
- PAREYSON, L. *Os problemas da estética*. Trad. Maria Helena Nery Garcez. São Paulo: Martins Fontes, 1989. 180p.
- PAZ, O. *Conjunções e disjunções*. Trad. Lúcia Teixeira Wisnik. São Paulo: Perspectiva, 1979. 134p.
- PLATÃO, *Diálogos: A República III*. Trad. Leonel Vallandro. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, s.d. 415p.
- RAYMOND, M. *From Baudelaire to surrealism*. New York: Wittenborn, Schultz, 1950. 428p.
- ROBBE-GRILLET, Alain. *Por um novo romance*. São Paulo: Documento, 1969.
- ROSENFELD, A. *Teatro moderno*. São Paulo: Perspectiva, 1977. 249p.
- _____. *História da literatura e do teatro alemães*. São Paulo: Perspectiva, Edusp, 1993. 361p.
- RUSSEL, C. Postmodernism and the Neo-avant-garde. In: _____. *Poets, prophets, and revolutionaries: the literary avant-garde from Rimbaud through postmodernism*. New York: Oxford University Press, 1985. 303p.
- SANT'ANNA, A. R. *Análise estrutural de romances brasileiros*. Petrópolis: Vozes, 1984.
- SARTRE, Jean-Paul. *Situações I*. Lisboa: Europa-América, 1968. 301p.

- SCHILLER, F. *Poesia ingênua e sentimental*. Trad. Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1991. 150p.
- _____. Sobre poesia ingênua e sentimental: excerto. In: LOBO, Luíza (Org.). *Teorias poéticas do romantismo*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987. 280p.
- SCHLEGEL, F. Fragmentos do Athenaeum: excertos. In: LOBO, Luíza (Org.). *Teorias poéticas do romantismo*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987. 280p.
- SCHUWARTZ, J. *Vanguarda e cosmopolitismo*. São Paulo: Perspectiva, 1983.
- SILVA, V. M. de A. *Teoria da literatura*. Coimbra: Almedina, 1979.
- SMART, B. *A pós-modernidade*. Trad. Ana Paula Curado. Mira-Sintra: Europa-América, 1993. 199p.
- STAËL, Madame de. Da literatura. In: LOBO, L. (Org.) *Teorias poéticas do romantismo*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987. p.99-112.
- STAIGER, E. *Conceitos fundamentais da poética*. Trad. Celeste Aída Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1972. 199p.
- SUBIRATS, E. *Da vanguarda ao pós-moderno*. Trad. Luiz Carlos Daher, Adélia Bezerra de Menezes e Beatriz A. Canabrava. 4. ed. São Paulo: Nobel, 1991. 121p.
- TELES, G. M. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro: apresentação dos principais poemas, manifestos, prefácios e*

conferências vanguardistas, de 1857 a 1972. 6.ed. Petrópolis: Vozes, 1982. 446p.

THE OXFORD English dictionary. vol. I. p.8.

TIEGHEM, P. V. *Le romantisme dans la littérature européenne*. Paris: Albin Michel, 1969. 536p.

TODOROV, T. *As estruturas narrativas*. Trad. Leila Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 1975.

TODOROV, T. *Introdução à literatura fantástica*. Trad. Maria Ondina Braga. Lisboa: Moraes, 1977. 156p.

TORRE, G. *Historia de las literaturas de vanguardia*. Madri: Guadarrama, 1971. v.2, 334p.

VALÉRY, P. Discurso sobre a estética. In: LIMA, L. C. *Teoria da literatura em suas fontes*. 2.ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983. v.1. p.7-25.

VAX, L. *A arte e a literatura fantástica*. Lisboa: Arcádia, 1972.

WORDSWORTH. Prefácio às baladas líricas. In: LOBO, Luíza (Org.) *Teorias poéticas do romantismo*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987. p.169-187.

ZANOTO, S. A. *A Cantora Careca: um marco inicial do Teatro do Absurdo*. Assis, 1987. 135p. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura e Literatura Comparada) - Instituto de Letras, História e Psicologia, Universidade Estadual Paulista.

7.4 - MIGUEL JORGE POR ELE MESMO*

Eu nasci em Campo Grande, Mato Grosso do Sul, no dia 16 de maio de 1933. Minha mãe, Sarah Thomé Jorge, paulista, filha de libaneses; meu pai, Miguel Jorge, veio do Líbano e, como todo libanês, possuía uma vendinha.

Mas, aconteceu que meus pais vieram para Goiás, fixando residência em Goiabeira, atualmente Inhumas, uma pequena cidade que dista de Goiânia apenas quarenta quilômetros. Naquela época eu contava com apenas dois anos de idade.

Minha infância foi passada em Inhumas, numa casa de cômodos largos, quintal grande, entre bananeiras, mangueiras, laranjeiras. Na parte da frente ficava a loja (secos e molhados). Eu gostava do fundo do quintal, porque lá podia isolar-me com os meus sonhos, escapando dos olhos do pai, dos castigos, das obrigações da loja. Todos nós, pequenos e grandes (eu era o caçula de cinco irmãos) tínhamos nossas obrigações. Muito cedo conheci o sentido da palavra trabalho.

A vida transcorria monótona na simplicidade das pessoas, das casas, dos carros puxados a bois. Havia a igreja, um cinema, que tocava uma sirene chamando as pessoas para verem o filme.

* Trechos de entrevistas exclusivas para este trabalho, ao longo de 1997, colocados em prosa revista pelo escritor.



Ah! sim! os brinquedos: nas horas de folga brincávamos de construir casinhas debaixo das árvores: as mangas verdes, os abacates, serviam de bois, de vacas, de carneiros. Às vezes (disso eu gostava muito) fazia-se teatrinho no fundo do quintal. A entrada eram cinco palitos de fósforos. Criávamos pequenos textos, declamávamos poesia, fazíamos humor... Mais tarde, surgiram as figurinhas, as bolinhas de gude, a finca, o peão...

No Grupo Escolar 19 de Março descobri o valor da palavra, da encenação, do discurso. As professoras primárias foram as minhas primeiras incentivadoras, além de minha mãe, claro.

Em Inhumas descobri que o mundo era maior do que nos ensinavam. Que havia rumores de uma guerra. Que o mundo poderia acabar. Que as notícias vinham de longe, pelos jornais. Descobri também o valor da amizade, do amor, do deslumbramento do texto e das artes.

Lembro-me sempre de fatos que ficaram guardados em minha memória e que foram aos poucos ficando também registrados em meus escritos. Um deles marcou-me profundamente: a professora Maria Luíza Bastos levou-nos, alunos do terceiro ano primário, para um passeio na mata para buscar Ingá (fruto capsular, com uma massa branca, açucarada, envolvendo a semente). Saímos cedo, antes do nascer do sol, com a professora indicando o caminho, entre pedras, pedregulhos, mato, paus, árvores. Atravessamos um trieiro tortuoso, cercas de arame farpado, até chegarmos no

meio de um pasto, com capim alto, onde estava plantada a árvore, com os frutos pendentes em bagas verde-amareladas.

Euclides, que se parecia um pouco com macaco, subiu na árvore e foi quebrando galhos pesados de frutos, atirando-os ao chão. Nós, que estávamos em baixo, fazíamos a festa. Foi aí que surgiu uma vaca brava investindo furiosamente nos que estavam mais próximos dela: Carlinda e Carmela, duas japonezinhas, atiraram os sacos no chão e correram, passando debaixo da cerca de arame, onde já nos havíamos refugiado, com o coração aos saltos.

A professora Maria Luíza ficou vermelha de raiva com as japonezinhas que não quiseram voltar e apanhar os sacos que ficaram no meio do pasto: “Voltem lá e peguem os sacos de Ingá. Quando a gente sai para fazer alguma coisa, não se deve voltar para casa sem fazê-lo, mesmo correndo risco de vida”. Essa lição valeu-me para o resto da vida e marcou a minha literatura.

Naquela época não havia biblioteca em minha cidade. Lia e relia o meu livro de leitura que trazia poemas e alguns trechos em prosa de autores famosos do romantismo. Meu pai assinava o jornal *O Estado de S. Paulo*, que passou a ser uma das minhas leituras, principalmente o caderno de Arte. A ópera fascinava-me e pedia sempre para levarem-me a São Paulo. Em Goiânia, estudando no Ateneu Dom Bosco, passava horas buscando livros na biblioteca. Claro que era uma leitura dirigida, mas, às vezes, minha predileção recaía sobre os livros censurados, os quais lia às escondidas.



A “vocação” de escritor? Nem eu mesmo poderia imaginar que seria um dia escritor conhecido. Também acho que não foi fruto do acaso. Uma determinação talvez. Fui ator de teatro: no Grupo Escolar 19 de Março, nos colégios por onde passei e, depois, em Goiânia no Teatro Experimental de Vanguarda. Chegamos a montar com sucesso, *Esperando Godot*, de Samuel Beckett.

Mas foi na Faculdade de Direito, logo no primeiro ano de curso, que me aproximei de alguns colegas poetas. Nos reuníamos no fundo da sala, tanto assim que um professor o denominou de canto da poesia. Eu passei a fazer parte dessa turma; lia e comentava os textos. Surgiu, então, a idéia de se formar um grupo. Fundamos o GEN (Grupo de Escritores Novos). O GEN, a princípio, foi formado por Yêda Schmaltz, Ciro Palmerston Muniz, Luiz Fernando Valladares, Aldair da Silveira Ayres e Edir Guerra Malagoni. Eu fui levado pelas mãos de Luiz Fernando, logo na primeira reunião. Vários outros adeptos começaram a fazer parte do GEN: Célio Slyvith, Emílio Vieira, Heleno Godoy, Luis Berto, Maria Helena Chein, Maria Luíza Sisterolli, Natal Neves, Rosemary Costa Ramos, Maria Cunha, Reinaldo Barbosa, Tancredo de Araújo, Marieta Telles Machado, Luiz Araújo, e tantos outros que, de uma forma ou de outra se associaram ao Grupo, que se reunia às quintas-feiras para discutir Literatura, ler os poemas escritos e tecer comentários. 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. Foi o período da corrida louca às li-



vrarias, das leituras até altas da madrugada, porque eu deveria caminhar até onde meus colegas estavam, não poderia ficar para trás. Li muito: dos clássicos aos modernos. A linguagem da narrativa moderna exercia uma grande influência em mim. Então, busquei as obras de Jean-Paul Sartre, Kafka, Beckett, James Joyce, Nathalie Sarraute, Albert Camus, Faulkner, Clarice Lispector, Guimarães Rosa, Lígia Fagundes Teles, Nélida Pinõn e tantos outros. No entanto, demorei muito para ter coragem de mostrar o meu primeiro poema. Foi uma festa. Saudaram-me como poeta. Daí passei para o conto. Trabalhei a narrativa curta com maior liberdade. Para entender melhor da Teoria Literária e da própria Literatura, fiz o curso de Letras Vernáculas e, já no terceiro ano estava lecionando Literatura Brasileira na própria Faculdade. Foi o início de uma carreira que está se prolongando até hoje. Fiz parte da *Antologia de Poemas* do GEN e, logo em seguida, editei o meu primeiro livro: *Antes do Túnel*, contos. *Antes do Túnel* foi um marco em minha carreira literária. Foi uma pequena edição de mil exemplares, editado pela Editora da Universidade Federal de Goiás, que se esgotou rapidamente. O resultado foi bom, pois a crítica tomou conhecimento dele.

O GEN durou cinco anos. Foram cinco anos de intenso aprendizado, de viagens, estudos, entrosamentos com escritores de outros Estados e com a vanguarda literária do país. Nessa época eu já dirigia o Suplemento Literário da *Folha de Goiás*; depois, por convite da diretoria, passei para a coordenação do Suplemento



Cultural de *O Popular*. Desfeito o Grupo, em 1967, cada qual seguiu seu caminho.

Acho que não há nada estanque, que tudo se processa por etapas, como prolongamentos importantes para o trabalho criativo do artista. Sou inquieto por natureza, estou sempre em busca de algo inovador; não me interessa apenas contar, mas criar enquanto conto. Busco encontrar-me ou encontrar o que há de melhor no texto, o que não é fácil. Talvez, por isso, enveredo-me pelo romance, conto, poema, teatro.

Marcas? Sim! Várias. Uma deixou-me muito triste: a morte prematura de meu irmão Elias, aos dezesseis anos de idade. Extremamente bondoso e inteligente, era meu companheiro de papo, de fala, de botecos. Depois foram os anos terríveis da Revolução de 1964. Nós, escritores novos, sentíamos-nos amordaçados, vigiados, vilipendiados em nossos direitos. Goiânia era considerada Área de Segurança Nacional. Mas nunca deixamos de nos reunir. Eu, como presidente do Grupo, fazia questão de manter o GEN ativo em todos os sentidos. Talvez, por isso, me perseguiram, policiavam meus passos, até na Faculdade onde lecionava. Contudo, nunca tive a angústia de ser preso; permaneceram apenas as ameaças.

A censura cortou-me trechos de duas peças de teatro. A linguagem simbólica que usava, o silêncio na hora certa, a denúncia nas entrelinhas, tudo isso, felizmente, passou despercebido por eles. De *Avarmas* não entenderam nada: o clima surrealista, a lin-

guagem fragmentada, a poesia, existindo mesmo no meio do caos, a modernidade da narrativa dificultaram a compreensão deles.

É possível viver das escrituras? No Brasil, poucos conseguem. Sou professor, hoje aposentado, da Universidade Federal de Goiás, quarenta horas e, desse trabalho, tiro o meu sustento e o de minha família. Acho que é próprio do artista viver em corda bamba, conciliar duas, três, quatro coisas ao mesmo tempo. Ser escritor não implica somente o ato de escrever; é preciso estar no aqui e agora, por dentro, com sensibilidade, viver o momento histórico e testemunhar o seu tempo. Enquanto descanso das aulas, escrevo meus textos, à noite, pelas madrugadas, no final de semana, no meio da rua, viajando, mesmo que seja interiormente. Penso que a gente está escrevendo sempre, por dentro, nas vísceras, no corpo. O parto vem na hora certa.

O ato criador é cheio de mistérios. Não sei explicar bem o processamento. Só sei que, quando a coisa vem, desligo-me de tudo, desta realidade que me rodeia, partindo para outro plano. Desta feita, escrevo tudo à mão. Depois vem a fase do burilamento: reescrevo tudo de novo, à máquina, desta vez, ocupando-me também da técnica, do corte, da linguagem, do clima. Quando se trata de um romance ou de conto, a maior dificuldade é a de se achar o tom da narrativa.

O *Avarmas* contém 13 contos. Procuro sempre manter essa numeração; desafio, talvez! O livro foi em sua maior parte elabo-



rado de notícias recortada de jornais, ou de fragmentos cotidianos. Realidade marcadamente absurda, recontada de modo absurdo.

Já em *Veias e vinhos* parti de uma pesquisa feita em torno de uma tragédia ocorrida em Goiânia, no ano de 1957, quando uma família, de classe média, moradora no Bairro Popular, foi assassinada (pai, mãe, filhos).

Minha relação com a escrita é de fascinação perturbadora para com a palavra dentro da própria palavra: o desejo de domá-la com maior clareza, sem consegui-lo jamais. Uma luta intensa de domador para domador. O leve lúdico jogo de se tentar quebrar as armaduras, em meio a um espaço que pertence unicamente ao escritor.

As formas são encontradas somente com muito trabalho. O estilo é a força, a alma do artista. É, pode-se dizer assim, a marca que o identifica na busca incessante da perfeição. É uma busca circular de livro para livro. É deste emaranhado de teias, peias, mistérios, máscaras, conquistas, marcas de que se compõe o estilo de cada um.

Por que escrevo? Talvez para testemunhar fatos, reconstruir espaços, verdades perdidas. Talvez pelo mistério ambíguo colocado na voz do narrador. Pelo caráter peculiar de permanência, uma forma de marcar passagem ou testemunhar a própria vida. Uma função maior, quem sabe, algo assim como uma cumplicidade entre arte e artista.

Em 1985 colhia pesquisa para escrever um romance. A personagem central era um mito feminino de Goiás. Contudo, um outro escritor se lançou também na pesquisa do mesmo assunto. Abandonei o meu projeto em favor dele. Voltei ao branco, sem uma visão da concepção de um livro quando, numa bela tarde, esperando pelo meu filho caçula, que tratava de um dente, folheei uma revista *Veja* antiga e, para surpresa minha, ali estava o embrião do meu romance: uma reportagem sobre um caso dramático acontecido na Alemanha. Rasguei a página, guardei-a no bolso. As figuras acompanhavam-me, agora como personagens do meu romance que veio mais tarde chamar-se *Nos ombros do cão*.

Vontade de escrever ou neurose? Acho que a vontade motiva a escrita, mas a neurose já está lá, instalada. Não é uma situação de desequilíbrio. Pelo contrário, é de equilíbrio que só o autor sente em suas desordens interiores. Por isso, o prazer da inteligência e da fantasia nos remete para um espaço onde, além dos personagens e do autor, reina apenas a solidão. O fluxo contínuo dessa liberdade da liberdade só é possível com a invenção lúdica.

Momentos gratificantes? Vários! Um deles foi quando recebi o Prêmio da APCA (Associação Paulista de Críticos de Arte) para o livro *Veias e vinhos* como o melhor livro de ficção lançado naquele ano em todo o país. Quando subi as escadas do Teatro Municipal de São Paulo, senti a presença viva do Mário de Andrade, do Osvaldo de Andrade, do Ronald de Carvalho, do Manuel Ban-

deira, instaurando, naquela casa de espetáculos, a Semana Moderna de 22.

Outra vez que senti arrepios na espinha foi quando minha peça *O visitante*, sob direção de Romildo Sant'Anna, foi lida por um grupo do Rio para uma platéia composta de artistas, escritores, teatrólogos, com intenso debate no final do espetáculo. Por sugestão do diretor, o nome da peça foi registrado como *O visitante de Cabíria*. Estes momentos valeram pelos muitos anos de trabalho.

Onde encontro estímulos e pretextos para escrever? Os estímulos existem justamente na observação dos fatos de uma simples realidade. Certa vez eu estava no banheiro e vi, na pia, uma formiga presa numa gota de água: uma situação absurda, mas o que não é absurdo? Daí nasceu "Numa gota d'água", que está no *Avarmas*.

O país do imaginário é o maior e o mais fértil. E a obra de arte é puro dinamismo, labor do texto se fazendo, se escondendo, se refazendo no universo pleno dos personagens: espaço onde o homem se deixa radiografar por dentro, com seus erros, acertos, virtudes. O que resulta depois de tantas artimanhas é, ainda, o sabor doce e imperdível daquele Ingá resgatado lá na infância. Inesquecível aprendizado!

Keywords: Brazilian contemporary literature; Miguel Jorge; post-modernism; historiographical metafiction; bisexuality.

CARVALHO, M. L. F. L. *Tradition and modernity in Miguel Jorge's prose*. São José do Rio Preto, 1998. 260p. Tese (Doutorado em Letras) — Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista.

ABSTRACT

The main objective of the present study is to analyse the work of Miguel Jorge and extract from it the literary concepts which reveal the creative process experienced by the author. The analyses of his short stories, novels and plays leads to a search for approaches concerned with concepts of the naive and sentimental genius and also to post-modernist issues. These concepts are directly related to the reflexivity of the literary author, which expresses discontinuity, paradox, historiographical metafiction, intertextuality, and which values tradition and modernity.

Keywords: Brazilian contemporary literature; Miguel Jorge; post-modernism; historiographical metafiction; intertextuality.

BOA VISTA
Data 05/05/98
Procedência
R\$ 25,00

Autorizo a reprodução deste trabalho para fins de pesquisa.

São José do Rio Preto, 28 de abril de 1998.

MARIA LUÍZA FERREIRA LABOISSIÈRE DE CARVALHO



