

Os outros intestinos: a escrita experimental-visceral de Miguel Jorge

Prof. Dr. Ravel Giordano Paz¹ (UEG)

Resumo:

*O trabalho empreende uma leitura do romance **Caixote** (1975), de Miguel Jorge (com um breve incurso comparativo por **Veias e vinhos**, de 1997), de Miguel Jorge, a partir, fundamentalmente, das duas linhas mestras de sua prosa: a experimentação formal e a exploração das situações extremas da realidade humana, ligadas sobretudo às formas de opressão psíquicas e à barbárie social contemporâneas. Marcados por uma concepção fundada na relação entre texto e corpo, os romances de Jorge se valem de estratégias de estranhamento que são também estratégias de **entranhamento**: entranhamento de alteridades no âmago de uma escrita cujas fraturas formais e materiais correspondem às fraturas existenciais que essas alteridades, com suas demandas por vezes insuportáveis, buscam em nós. São essas alteridades que designamos como “outros intestinos” – “intestinos” (ou seja, internos) a nós mas ainda assim irredutíveis em seu valor de outros: outros âmagos, outros corpos, outras vozes.*

Palavras-chave: Miguel Jorge, romance brasileiro, romance experimental, literatura e realidade

Introdução

Esta comunicação diz respeito a um trabalho em andamento – trabalho este desenvolvido como Projeto de Pesquisa na Universidade Estadual de Goiás e vinculado ao grupo de estudos “Linguística e Teoria da Literatura: problemas afins” – cujo objeto são dois romances de Miguel Jorge, escritor nascido Campo Grande, então Estado de Mato Grosso, mas desde a infância radicado em Goiás. Autor de uma obra já considerável e ainda hoje em plena atividade, Jorge iniciou sua produção literária em 1967, com o volume de contos **Antes do túnel**, ao qual seguiram-se vários livros, de contos, romances, poesias, teatro, ensaios e literatura infanto-juvenil. **Caixote**, obra sobre a qual nos deteremos neste trabalho, é seu primeiro romance, publicado em 1975 pela editora goiana Oriente, de Goiânia. O segundo, **Veias e vinhos**, também integra o corpus de nossa pesquisa, mas aqui nos ocuparemos dele apenas no final, à guisa de conclusão – a rigor, portanto, como *inconclusão* –, numa aproximação contrastiva com **Caixote**. Por enquanto, assinale-se apenas que, publicado pela Ática em 1981, **Veias e vinhos** constitui, ao lado de **Pão cozido debaixo de brasa**, vencedor do Prêmio Machado de Assis de 1997, um dos romances de Jorge que obteve certa repercussão nacional. Menos conhecido, **Caixote** é, certamente, o mais experimental desses livros. Em todos eles, no entanto, a experimentação formal é um elemento importante, ao qual se conjuga uma intensa preocupação com a realidade social.

Um dado relevante a respeito dessa intersecção é a participação de Jorge no Grupo de Escritores Novos (GEN), que atuou em Goiânia de 1964 a 1968 e cuja principal referência teórica foi a poesia-práxis do poeta paulistano Mário Chamie. Herdeira direta do concretismo, a poesia-práxis transportou suas experiências formais para o âmbito, justamente, de um fazer poético-reflexivo marcado por preocupações ou, mais propriamente, **implicações** sociais. Naturalmente, a noção de **práxis** ocupa aí lugar central: é ela que permite articular a materialidade da palavra poética, cultivada pelos concretistas, à idéia de um fazer-produção, ou seja, um fazer poético articulado de forma indissociável, para além de qualquer relação temática, com o mundo do trabalho. Não há espaço, aqui, para um estudo das concepções e contradições da poesia-práxis. Sublinhe-se apenas que tanto seus pressupostos gerais – sobretudo a autoconsciência do fazer literário – quanto algumas de suas estratégias específicas, como a exploração expansiva de núcleos temático-formais, marcaram profundamente a escrita de Jorge, para além, inclusive, de sua produção lírica.

Ao mesmo tempo, naturalmente, esta não é a única herança de peso nessa escrita. Outra, sobretudo na prosa, é a dos temas existencialistas. O próprio escritor definiu **Caixote** como um romance “na linha do existencialismo sartreano”, embora seja evidente que a radicalidade e as consequências das experiências temático-formais desse livro ultrapassem os limites de qualquer construto filosófico; sem esquecer que o “existencialismo” de Jorge é certamente filtrado por influências literárias, como, provavelmente, a de Clarice Lispector. Outra herança importante é a de elementos associáveis, em maior ou menor grau, à literatura e cultura locais, entre eles a temática da violência e um certo viés naturalista, aliança esta que informa o olhar de escritores goianos importantes, como Hugo de Carvalho Ramos e Bernardo Élis. **Caixote** e **Veias e vinhos** constituem sínteses muito singulares dessas e outras linhas de força da escrita jorgeana.

Em vista mesmo dessa singularidade, uma estratégia de aproximação do texto de Jorge que assumisse a perspectiva de quaisquer dessas “linhas” seria, necessariamente, empobrecedora. Ao invés disso, buscaremos os motivos – ou seja, os “motes” – dessa aproximação num campo discursivo que provavelmente não participa das influências e concepções estético-ideológicas do escritor, que é a reflexão de Jacques Derrida, tomada aqui, sobretudo, no imbricamento – particularmente trabalhado no volume **Espectros de Marx** (1994) – de seu “pensamento das demandas” com sua “espectrologia” ou “espectropoética”. Ao mesmo tempo, é uma exigência dessa própria escolha que ela não implique em desprezar a importância do espectro de influências e concepções que constituem ou animam a escrita jorgeana; pelo contrário, uma espectropoética mais abrangente dessa escrita deveria sondar com atenção seus diálogos mais significativos. Assim, o que buscaremos aqui é simplesmente explorar alguns caminhos pelos quais tal escrita e os motivos derridianos possam se mostrar mais ou menos **afeiçãoáveis**.

1 Confusões, intersecções, opressão: o texto-caixote

Um primeiro traço importante – na verdade uma marca incisiva, quase agressiva – do primeiro romance de Jorge é o hermetismo. De entrada, o leitor se depara com uma configuração enunciativa das menos usuais, que é uma narrativa em segunda pessoa, e uma protagonista – ou seja, a personagem referenciada pelo “tu” (na verdade o “você”) – inominada, como aliás, à exceção de uma indicação pouco confiável a esse respeito, ela permanecerá até o final. O discurso situa explicitamente a protagonista, e com ela o leitor, num território oscilante entre o sonho e a realidade, na verdade quase sempre entre retalhos de pesadelo e fragmentos de supostas lembranças, sem que haja garantia, muitas vezes, de qualquer distinção segura entre esses campos. Tudo isso, como dissemos, é explícito desde o início, aliás, expressamente indicado nas primeiras linhas do livro:

Era necessário que contasse a alguém o que se passava entre um sonho e uma realidade. Era necessário andar por estas ruas e vielas, por entre edifícios edificantes, por entre o lixo amanhecido, tão cheio de moscas e de cães, e assim poder pensar que tal coisa existia, que aquela mulher, lutando com um cão, existia e que não era uma alucinação ou um sonho. (JORGE, 1975, p. 43)

Note-se que a última frase não pretende dissolver o entrelugar de sonho e realidade afirmado antes, mesmo porque já de início intuímos que seu objeto – a mulher lutando com um cão – possui uma feição onírico-simbólica; e de fato ela não integra o que poderíamos delinear, muito precariamente, como um enredo de **Caixote**. A verdade, porém, é que Jorge não pretende, absolutamente, “enredar” seu leitor. Não que seu texto não leve este último em conta, muito pelo contrário, mas é no âmbito de um compromisso ou – como aliás se deixa entrever nas linhas acima – uma **necessidade** para além da fruição estética que ele propõe uma espécie de pacto com o leitor; “pacto” este, como veremos, irredutível à noção de pacto ficcional, embora mais ainda à de um compromisso ideológico.

Como observou Antônio Manuel dos Santos Silva em seu prefácio a *Caixote*, há nesse livro uma espécie de “organização contrapontística de discursos”, mantida por uma tensão entre diálogo e narração (SILVA, 1975, p. 41). Alternam-se, ao longo do texto, passagens ou micro-capítulos que constituem sondagens (em segunda pessoa) ou, mais raramente, discursos interiores (em primeira pessoa) de uma figura feminina, tendo como principal objeto seu passado e processos diversos – por exemplo de reconstrução ou revestimento mágico – operados sobre ele, com micro-capítulos nos quais ela conversa com um interlocutor e amante desconhecido, do qual sabemos apenas, pelos retalhos narrativos, ser alguém, ao que tudo indica um jornalista, que ela conheceu numa passeata ou outro protesto coletivo. Pela **concepção cênica** que, como veremos, preside a esse romance, nos permitiremos chamar esses micro-capítulos de **cenas**: os primeiros cenas interiores e os segundos exteriores.

À primeira vista, nas cenas exteriores, ou seja, as constituídas por diálogos, o registro discursivo – supostamente objetivo – e a definição temporal e espacial – o “presente” da personagem, vivido num quarto de hotel – são mais estáveis que nas narrativas. Isso é verdade até certo ponto, mas também é relativizado por diversos elementos. Em primeiro lugar, pelas **confusões** que se operam entre as falas, confusões estas que o leitor pode atribuir, a princípio, a um problema técnico de leitura: afinal, a introdução das falas apenas por meio de travessões, sem outra indicação dos personagens senão suas referências mútuas, cria uma dificuldade aparentemente natural, que pode levar o leitor zeloso a contar os travessões para assegurar-se de quem é o enunciador de certas falas. O fato, porém, é que justamente nessa contagem se verifica que há quebras na alternância das falas em quase todas as cenas, e aí a tentação é de atribuir a dificuldade a um defeito do texto. Vide, no entanto, uma afirmação como esta, enunciada no momento em que os personagens procuram um hotel que os aceite sem a declaração do nome, a qual a protagonista se recusa a fazer: “Não podemos esquecer de que você é você e de que eu sou eu” (JORGE, 1975, p. 59). A frase é tanto mais sugestiva na medida em que se reconhece que essa é uma das passagens nas quais é praticamente impossível determinar quem é o dono da fala. Note-se, também, que se a princípio é a protagonista quem se recusa a declarar o nome, tal decisão parece “contaminar” o outro, a cujo nome, em todo caso, tampouco temos acesso. Tudo isso parece sugerir que o que temos aqui é uma estratégia formal consciente, seja visando produzir uma vertigem no leitor ou criando espécies de espaços de intersecção enunciativa – ou seja, de **encaixe intersubjetivo** – entre os dois personagens.

A segunda hipótese, que naturalmente não exclui a primeira, se reforça com a constatação de que há momentos em que as confusões ou intersecções discursivas recebem um evidente tratamento artístico. É o caso de uma cena exterior na qual as falas de ambos narram ou reconstroem um sonho que um deles, aparentemente ela, teve momentos antes, sonho este, além disso, que se confunde com a situação vivida ou imaginada por eles no hotel (cf. JORGE, 1975, p. 123-124). Vale a pena acompanhar o início desse processo, numa cena, aliás, que tem algo de um absurdo, um sentimento opressivo e mesmo um “cenário” kafkianos. Ela começa com a afirmação, por um dos personagens, de que “Alguém está subindo a escada”, à qual o outro responde que “Deve ser o gerente”, suposição esta que o primeiro não só incorpora a seu discurso como um fato como **constrói outro** a partir dele: “Vem-nos avisar que nosso tempo terminou” (JORGE, 1975, p. 123). Variações desse jogo prosseguem até o início da conversa sobre o sonho, aliás introduzida pela fala “Me parece que **havíamos** sonhado” (grifo nosso); e se o outro personagem afirma que “**Você** sonhou” (idem), sua fala seguinte já intervém no sonho desse “você”. O extrato a seguir tem início exatamente nessa fala interventora, e vai até o momento em que o gerente é reintroduzido no diálogo, ou seja, no próprio sonho:

- A luz havia-se apagado. A cidade agitava-se.
- Os gritos continuavam.
- E nós com uma chave encrocada na porta.
- E o velho correndo a nos cobrar o horário do hotel.
- Parou assustado quando nos viu tentando abrir a porta.

(JORGE, 1975, p. 124)

No entanto, é sem dúvida nas cenas interiores que essas “confusões” – mas se as aspas são afinal necessárias, elas não devem elidir o fato de que o sentimento de confusão permanece aqui um dado essencial, se é que a palavra não é mesmo a mais adequada para os processos criados por Jorge – ganham uma complexidade particular, tanto mais que seu conteúdo diz respeito a lembranças que vão da infância à vida adulta da protagonista, acrescidos de situações sonhadas, imaginadas, reinventadas etc.; enfim, uma gama de eventos de natureza nem sempre definível e além disso dispostos numa cronologia bastante instável. Uma das primeiras situações desse tipo, ou seja, das “confusões interiores” com que o leitor se depara, são as duas narrativas do casamento da protagonista. Na primeira dessas narrativas, a personagem é abordada, de forma gentil mas um tanto incisiva, por um desconhecido, que a convida para conhecer sua família ou acompanhá-la até em casa, convites que ela aceita com certo encantamento mas também, nas palavras do narrador, “um quê angustioso” (JORGE, 1975, p. 61). Em todo caso, daí até o casamento, passando por um namoro e um noivado festivos mas convencionais, as coisas se desenrolam com certa tranqüilidade, apesar da crescente mortificação interior da personagem, mortificação esta em boa medida ligada aos ambientes de luxo em que o noivo a introduz. Após o casamento, no entanto, esse ambíguo clima de contos de fadas dá lugar à franca opressão e mesmo violência do marido, da família (sobretudo a sogra) e das convenções sociais.

Na segunda narrativa, a violência emerge desde o início. Aparentemente mais jovem que na anterior, a protagonista, nessa “versão”, é entre seduzida e violentada pelo futuro marido, por sua vez aparentemente mais velho, que só se casa devido à pressão da família dela, em ameaças fundadas sobretudo na posição social. E a violência, sobretudo psíquica, continua imperando após o casamento, que acompanhamos – em retalhos entremeados por eventos de outros tempos-espacos – até a morte sinistra do marido, que agoniza exigindo sangue, “muito sangue” (JORGE, 1975, p. 105).

Um dado importante, nesse caso, é a sutileza do processo. A segunda versão se segue quase imediatamente à primeira, sem qualquer distinção explícita entre elas, e como ambas redundam na mesma opressão social e familiar, não é impossível que as discrepâncias escapem ao leitor. Jorge não opõe, simplesmente, um conto de fadas a um conto sombrio, mas funde-os em versões de uma mesma história cujas nuances realistas culminam, diante das incongruências, por constituir mais um fator de estranhamento. Ao mesmo tempo, é praticamente impossível eleger uma dessas versões como a “verdadeira” – tanto a primeira pode constituir uma atenuação da segunda quanto a segunda uma hiperbolização da primeira –, de modo que esse tipo de decisão não ajuda a explorar seus sentidos mais interessantes. Destes, certamente, participa o tipo de dinamismo que se pressente na escrita jorgeana, cujo caráter altamente autoconsciente não parece impedir – mas, pelo contrário, potencializar – um exercício da escrita como processo ou movimento vivo, para além, como já indicamos, da programação de um enredo. Ao mesmo tempo, sem dúvida um tipo de programa preside a esse exercício, programa este certamente relacionado à concepção de um **texto-caixote**, que, como intuímos desde a capa – obra de Roosevelt de Oliveira (figura 1), sem dúvida um dos elementos de significação do livro – e não demoramos a confirmar na leitura, é também um **texto-opressão**; algo, portanto, a que a liberdade da escrita viva tem como que **prestar contas** – e certamente a imagem do gerente-cobrador não é, nesse sentido, gratuita.

É justamente no âmbito dessa dialética tortuosa que, a nosso ver, processos como os que tentamos demonstrar fazem sentido, ou melhor, produzem seus efeitos de sentido. Assim, o deslizamento da primeira para a segunda versão do casamento, ou a reescritura da primeira na segunda, com tudo o que guarda da liberdade radical de uma escrita em movimento, também se prende ao lastro de uma escrita-

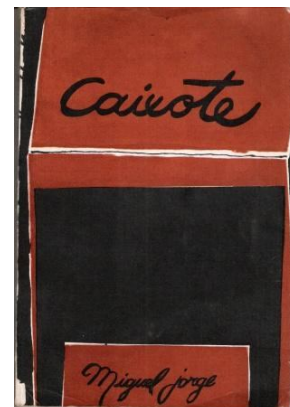


Figura 1

opressão, e por isso o lugar de intersecção das duas versões é a própria opressão. Exemplos semelhantes podem ser encontrados nos deslizamentos, estes quase sempre explícitos, que se operam entre as cenas interiores e as exteriores, e nos quais se evidencia o quanto o peso morto, ou melhor, morto-vivo do passado aprisiona a protagonista. Num deles, que de tão explícito parece cumprir uma função quase didática em relação aos processos que vimos sublinhando, a personagem abre as janelas do quarto do hotel para “sentir o ar lá fora”, numa cena exterior que sucede uma interior na qual a mãe do marido, já morto e em início de decomposição, se recusara a abrir as janelas do quarto do hospital, insistindo em que ele ainda vivia e que o ar lhe faria mal (cf. JORGE, 1975, p. 108-111). Para além dos jogos psicológicos, ou seja, da constituição de um enredo dotado de figuras humanas com uma determinada complexidade e coerência – que é a definição de personagem de Antonio Candido num ensaio famoso (cf. CANDIDO, 1968) – importa sublinhar, aqui, como o texto produz espécies de **dobras discursivas** que visam sugerir ou produzir o efeito de uma “materialidade” muito particular: justamente a materialidade opressiva de um texto-caixote.

2 As aspirações, os ritos e os corpos implicados

No entanto, a opressão não é o único lugar de intersecção entre as peças de encaixe, ou seja, as experiências e os personagens – ou, para sermos um pouco mais fiéis à constituição espectral destes, as **personas figurais** – desse livro-caixote, que também comporta inequívocos movimentos ou, quando menos, **aspirações** de abertura, como aliás o próprio episódio das janelas deixa entrever. A isso se liga, diretamente, a relação da protagonista com elementos como a natureza, a música e uma espécie de mentalidade mítica. E se o seu passado é constituído sobretudo por espectros opressivos, há também os fantasmas líricos e benfazejos, como certo pássaro, sobre o qual dificilmente podemos decidir se é simbólico ou “real”, ou o velho que a leva, numa “barca bela”, para assistir espetáculos ao mesmo tempo mágicos e naturais em alto mar, como a dança nupcial dos cavalos-marinhos, recheada de imagens que indicializam o sonho de uma outra conjunção entre os corpos, bem diferente da vivida com o marido: no fim dessa dança, a fêmea entrega os ovos ao macho, que os guarda numa bolsa com “uma abertura em forma de coração” até a hora em que ele mesmo – “o pobre mãe” – os dá à luz e à água (cf. JORGE, 1975, p. 133-137).

Não obstante, também essas aberturas estão sujeitas àquela “prestação de contas”, de modo que à viagem mítico-natural se segue o retorno à praia do mundo desencantado, onde a mãe recolhe siris que jogará vivos na água fervente enquanto os pescadores cogitam coçar a barriga de um peixe, um baiacu, “pra ver se ele arrebenta de verdade” (JORGE, 1975, p. 137). Da mesma forma, o pássaro é morto de forma cruel, e novamente em cenas sucessivas, com detalhes variáveis mas sempre atrozes.

Vale a pena, nesse ponto, sublinhar que a relação tensa com a natureza é um motivo recorrente na obra de Miguel Jorge. Ele emerge, inclusive, no volume de poesia em cujo núcleo temático se localiza justamente a natureza, **Os frutos do rio**. Embora sejam constantes visões “amenas” do rio Araguaia, por exemplo como “confidente, paz, calma, / alma, símbolo” (JORGE, 1974, p. 27), esse motivo emerge nos poemas que têm como tema pescas ou caçadas. Vejamos os últimos versos de um deles:

A tartaruga a tiracolo
somente o pescoço existia
a tartaruga enfeitando a mesa do jantar
e estava cheinha de ovos
(JORGE, 1974, p. 49)

O tipo de relação entre homem e natureza não difere muito, aí, da figurada na crueldade dos pescadores em **Caixote**. Uma diferença importante, no entanto, é que lirismo e tensão não se opõem no poema; pelo contrário, a imagem que o fecha ilustra uma possibilidade de síntese entre esses pólos da qual as próprias alternativas sêmico-sensoriais participam: tanto uma leve comoção quanto

um leve deslumbramento e mesmo um certo orgulho de caçador são sentimentos que circundam e, afinal, se conjugam nessa tartaruga “cheinha de ovos” que enfeita a mesa dos homens. Inversamente, em **Caixote** há uma espécie de solapamento programático de todo lirismo, não raro, inclusive, por meio das “interpolações líricas” – ou seja, os versos que pontuam o romance –, sobre as quais Santos Silva lançou certa suspeita em seu prefácio (SILVA, 1975, p. 41). A nosso ver, algumas dessas “interpolações” cumprem uma função bem precisa, que é indicializar ou reforçar isso que designamos como um solapamento do lirismo no livro. Embora por vezes se liguem de forma mais estreita a expansões ou aspirações sentimentais e sensoriais da protagonista, não raro é de forma irônica ou marcada pelo estranhamento que elas surgem.

Um exemplo evidente são os versos que parodiam o discurso das colunas sociais para “noticiar” o casamento da protagonista (na primeira versão), único momento, aliás, em que um nome – Carmen Selhano – lhe é atribuído. Não se trata, simplesmente, de um jogo entre prosaísmo e lirismo: no contexto de que participam, versos como “A cerimônia foi acompanhada por um coro / de lindas vozes celestiais” se revestem de um **ranço** muito particular, pouco afeito, por exemplo, às provocações do primeiro modernismo brasileiro. De um modo geral, o efeito de procedimentos desse tipo é o de transformar os elementos líricos do romance numa espécie de **lirismo truncado**, como truncadas permanecem as demandas mais íntimas da protagonista.

Isso, naturalmente, também afeta diretamente a relação da protagonista com o amante no hotel, relação esta que se por um lado deixa entrever possibilidades de plenitude, como os próprios “encaixes intersubjetivos” testemunham, é marcada, sobretudo, por uma distância irreduzível. É muito significativa, nesse sentido, a espécie de **simetria assimétrica** que se estabelece entre o personagem masculino e o narrador das cenas interiores, quase sempre, como já indicamos, narradas em segunda pessoa. O primeiro pede insistentemente que a protagonista lhe conte sua história, pedido este sempre negado, enquanto nós, leitores, temos pela voz do narrador um acesso invasivo, quase acusatório, à vida interior dela, tal contraste produzindo uma espécie de jogo existencial-enunciatório que a lança numa espécie de desamparo abissal: quem partilha de seu contato físico não pode tocá-la no âmago de sua interioridade, enquanto quem pode fazê-lo – nós, leitores, e a voz enunciativa, tão espectrais para ela quanto ela para nós – não pode tocá-la.

Uma pequena aproximação contrastiva pode nos ajudar a sublinhar esse ponto. O desenho narrativo de **Caixote** lembra muito o de **Hiroxima mon amour**, filme de Alain Resnais, onde também se alternam as cenas de um encontro efêmero entre uma mulher igualmente angustiada e um amante ocasional, igualmente desejoso de conhecer sua história, com imagens dessa mesma história. No filme, entretanto, o acesso que temos a essa história é o mesmo que o personagem tem: ou seja, a mulher efetivamente conta sua vida ao amante, o que gera, afinal, um conhecimento e um contato mais plenos, embora numa relação igualmente efêmera. Em **Caixote**, o desvelamento fragmentário e, a não ser para nós, leitores, meramente interior do passado morto-vivo da protagonista em nada a liberta do peso desse passado, mas, pelo contrário, a tolhe de forma implacável em suas demandas vivas. Note-se, a esse respeito, que é apenas no final, quando os amantes se separam, que o encontro é integrado à vida interior da personagem, ou seja, às cenas interiores, que a partir daí se tornam exclusivas, fundindo as temporalidades do texto – num processo, porém, que, longe de ser integrador, faz as fantasmagorias proliferarem ainda mais vertiginosamente.

Mas é preciso evitar a armadilha de uma leitura psicologizante, que credite a desolação impenetrante no livro a uma “dificuldade com o passado” da protagonista. Algo que alerta contra essa armadilha é o fato de que ainda no presente a opressão persiste. O próprio impulso da personagem pela vida exterior é minado pela violência que viceja lá fora, e da qual a reclusão no hotel é também uma fuga. É ou tenta ser, pois é inevitável que essa violência exterior se articule com vivências e processos interiores, tornando-se, portanto, uma **violência intestinal**. Verifica-se, nesse ponto, um dos traços mais interessantes desse romance em sua herança da poesia-práxis de Chamie: por um lado, o profundo subjetivismo da protagonista tem como contrapartida o que podemos denominar

uma **demanda de coletividade**, e que se manifesta em sua atenção insistente ao que se passa nas ruas; ao contrário, no entanto, do que ocorre em Chamie (pelo menos o Chamie “heróico”, das “fundações”), essa demanda não toma formas essencialmente positivas, mas – sem ser propriamente deslegitimada – é desconstruída internamente. Certamente, para além de questões de cunho estritamente ideológico, isso tem relação com as diferenças entre as pulsões que animam as formas líricas e as narrativas, na medida em que nestas os processos de subsunção dos conflitos em quaisquer elementos de síntese poético-ideológica são inviabilizados pela articulação insistente desses conflitos.

No caso de **Caixote**, isso se dá numa dialética entranhada com seus elementos dramáticos; pois se no drama essa propensão poético-subsunção dos conflitos se manifesta em sua feição ritualística, justamente a ritualística, no livro de Jorge, é uma instância de articulação e, mais do que isso, proliferação dos conflitos. Isso se dá de forma particularmente evidente através de uma imagem que atravessa o texto, e que é a de um rapaz ao que tudo indica linchado ou imolado pela multidão. Essa imagem, que evidentemente remete ao arquétipo da vítima sacrificial – mais propriamente, de uma vítima inocente, ou seja, de uma espécie de Cristo –, se articula a diversas outras, nas quais diferentes figurações se investem de um estatuto sacrificial. Aquilo, portanto, que num texto propriamente dramático poderia se investir de uma potência subsunção, torna-se aqui uma espécie de núcleo simbólico “explosivo”, que viabiliza a disseminação dos conflitos. Estratégias desse tipo reforçam o caráter autoconsciente das “confusões” que sublinhamos desde o início, e tornam mais clara uma função que elas cumprem no livro: a de realizar a **implicação mútua** das demandas que atravessam o texto, ou seja, de tornar seus corpos **corpos implicados**. A própria protagonista, nesse sentido, é uma instância de articulação desses corpos-demandas. Suas próprias demandas, em que pese sua singularidade, se constituem na radicalidade dessas implicações mútuas, as quais evidentemente a espectralidade identitária (e não mera **ausência** identitária) da personagem e de outras figuras humanas favorece e intensifica.

Trata-se, como se vê, de um efeito de sentido que rompe radicalmente com o pacto ficcional, na medida em que explicita a condição fictícia ou figural da protagonista e, ao mesmo tempo, a transforma – e por meio dela ao livro – numa espécie de núcleo ou caixa de demandas. Afinal, assim como **Caixote** está saturado de corpos-caixotes – a certa altura, por exemplo, o narrador diz à protagonista que “aquele corpo voltaria a fechar o seu” (JORGE, 1975, p. 71) –, seu texto-caixote também se pretende um texto-corpo, e como tal habitado por inúmeras demandas “alheias” que ajudam a constituir suas “próprias” demandas. Mas um pensamento das demandas não permite uma distinção absoluta entre esses campos. O caixote, nesse sentido, pode ser visto como uma metáfora da protagonista, com sua interioridade e exterioridade constitutivas; mas isso também faz da própria interioridade uma metáfora da exterioridade, e vice-versa.

E naturalmente que também nós, leitores, estamos implicados nos **encaixes de corpos** desse romance – se é que essa classificação lhe é pertinente. Em todo caso, talvez seja nisso que resida o efeito mais radical de sua concepção cênica: na extensão ao próprio leitor de suas implicações, ou seja, na concepção do próprio leitor como uma possível **caixa cênica** onde as demandas e experiências alheias possam ecoar e ser encenadas de forma radical – ou seja, de forma entranhada –, em interseções com as nossas próprias. E é nesse sentido que talvez se possa propor que Miguel Jorge propõe ao leitor **um pacto dialógico-abissal**, o primeiro termo indicando a demanda-exigência (ou seja, a **injunção**) de uma dialogicidade radical – demanda esta que ao mesmo tempo emerge e está fadada a se frustrar em tempos de reificação extrema –, e o segundo sublinhando, por um lado, um abismo constitutivo entre nós e a singularidade irreduzível do outro mas também, por outro lado, justamente a distância imposta por uma incomunicabilidade que tolhe de forma dolorosa o contato humano, tornado estranheza de contato em falso com alteridades ao mesmo tempo intestinas e impalpáveis. Olhar para esses corpos-abismos interiores-exteriores, quem sabe com a esperança de reduzir essa distância, é o convite radical e propositalmente exigente desse livro, desse pequeno e

incômodo corpo que se deposita em nossas mãos como uma “Som.B.Ra” partida, tal e qual a palavra que o fecha e reabre para nossos corpos-consciências.

3 Veias e vinhos, ou embriaguez e sacrifício (ou Cristos e Judas)

Hermetismo, radicalidade experimental e concepção artística cênico-narrativa, correspondente, por sua vez, a uma concepção fenomenológico-existencial das relações humanas em uma condição de crise extrema: estas são, em síntese, as linhas gerais que a nosso ver orientam a composição de **Caixote**. Sem se dissolverem, elas ganham um novo desenho no segundo romance de Jorge, **Veias e vinhos**, ao mesmo tempo marcado por uma fluidez narracional e uma comunicabilidade mais intensas que o primeiro. Tais elementos, inclusive, também se plasmam na capa da edição da Ática, trabalho de Antônio do Amaral Rocha que realiza um processo de mediação entre as figuras sombrias de uma pintura de Siron Franco e o “contexto” mais amplo que a envolve (fig. 2). Um esforço de mediação ou “contextualização” semelhante pode ser reconhecido na construção estilística do romance, ao fim do qual é inclusive oferecido ao leitor um glossário com as gírias e quicá neologismos que pontuam as falas do personagem Flecha. Isso, porém, não significa abandono das experiências formais e das estratégias de estranhamento, as quais no entanto se articulam, ainda que ambigualmente (o próprio glossário, aliás, deixa de fora diversas palavras que pedem “tradução”) a um propósito comunicativo mais direto, o que por sua vez não deixa de corresponder, como vimos, a uma demanda já presente em **Caixote**.

Um exemplo radical dessa duplicidade experimental-comunicativa é o monólogo interior que abre o romance, a cargo de uma criança de colo que narra, em linguagem e acuidade perceptiva paradoxalmente “adultas”, o massacre de sua família por dois assassinos. No estranhamento peculiar dessa inverossimilhança proposital, o entrelugar de sonho e realidade do livro anterior cede vez à tentativa de fazer das figurações imaginárias e das estratégias enunciativas inusitadas um suporte para o horror da realidade, enquanto os personagens são de configuração nitidamente mais objetiva. Tudo isso assinala uma guinada, na prosa de Jorge, no sentido de uma subordinação dos aspectos experimentais às finalidades realistas.

Mas também importa fixar, aqui, a noção de **fluidez**, especificamente articulada à de narratividade, ou seja, em relativa oposição à feição fortemente dramática do primeiro romance. Relativamente porque a noção de drama não deixa de ser fundamental em **Veias e vinhos** – e mais ainda, aliás, a de tragédia: como disse Fábio Lucas (1981, p. 6) em seu pequeno prefácio, trata-se de uma “tragédia do cotidiano” –, o que é inclusive indicado internamente. A certa altura, por exemplo, a família de Matheus janta e discute à mesa, e o narrador intervém na cena para afirmar que ela “Dava a impressão de uma peça de teatro” (JORGE, 1981, p. 42). Justamente a continuidade dessa cena, no entanto, traz um exemplo do que queremos assinalar. Um dos assuntos que surgem na pequena discussão é a vinda para a casa da velha mãe de Matheus e Pedro, exigida por este e um tanto temida pelo primeiro. Num corte temporal abrupto que “resolve” a indecisão de Matheus (“E agora, o que o rei sem dinheiro iria dizer?”) e marcado apenas pela indicação de que “O outro ato da peça teria que ter início”, a personagem é subitamente introduzida como que no interior da mesma cena: “Uma atriz velha, dura, espigada, aproximava-se das pessoas que jantavam” (JORGE, 1981, p. 43). Processos de ruptura temporal desse tipo não são raros em **Caixote**. A relativa tranquilidade com que eles se dão no segundo romance, porém, inversa à turbulência das cenas interiores do primeiro, tornam esses “cortes”, como os nomeamos talvez apressadamente, sobretudo estratégias de **continuidade** narrativa. Outro exemplo é o monólogo interior de Altino da Cruz no fim do livro, em cujo fluxo se condensam, evidentemente contra a verossimilhança externa, nada menos que vinte anos de prisão. Também aqui se verifica uma dialética singular de estranhamento e comunicabilidade: se em alguma medida

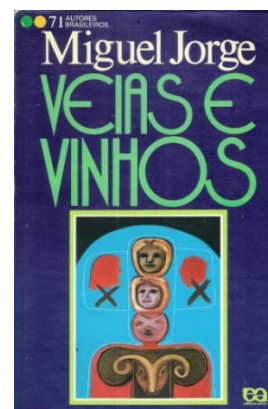


Figura 2

esses processos produzem uma vertigem ou mesmo confusão semelhantes à do romance anterior, não é menos importante a função que eles cumprem, aqui sim, de “enredar” o leitor na espécie de diegese viva da narrativa. As próprias idas e vindas e alternâncias espaço-temporais do texto produzem sobretudo esse efeito, para o qual a imagem da embriaguez, sugerida no título, é bastante pertinente.

A retomada de alguns núcleos temático-formais de **Caixote em Veias e vinhos** também permite algumas comparações interessantes. Dois deles, essenciais em ambos os romances, são os motivos do nome e do anonimato e os ligados a uma espécie de mentalidade mítica partilhada por alguns personagens (no segundo romance, sobretudo Ana, Mário e Altino da Cruz). No primeiro caso, aquilo que antes se configurava primordialmente sob um viés filosófico-existencial (a recusa identitária da protagonista, como que espelhada nos demais personagens), agora se articula a questões de cunho mais marcadamente mundano, por exemplo a necessidade de encontrar um culpado para a chacina, “necessidade” esta, em certo sentido – para além de qualquer questão policesca (esta, aliás, como que suspensa ao longo da narrativa) –, o verdadeiro tema do livro, na medida em que se sobre põe violentamente à necessidade de justiça. E é nessa sobreposição que o episódio da acusação, falsa e sob tortura, de Altino da Cruz por Pedro repõe em contexto mais prosaico as temáticas do sacrifício e da reificação. No início do capítulo 23, Pedro se inquieta:

Nomes? Nomes? O que eles querem com nomes? Se Maria, se Joaquim, se Beny, se Joana, se Amália, se Geraldo, se Sousa. Nomes. Nomes. Nomes. Tantos nomes insignificantes tomando forma, num passe de mágica. E de repente s chocalha nomes no fundo da memória, e as pessoas saltam para fora, de dentro das nossas órbitas, e falam, e conhecem, e denunciam, e acusam. Tantas e tantas questões dolorosas. Pedro é meu nome. (JORGE, 1981, p. 42)

Entremeadado por um capítulo dedicado ao amor (tão carnal quanto espiritual) do pequeno Mário pela palmeira do quintal de sua casa, o capítulo 23 é retomado no 25, onde a certa altura vemos Pedro (num discurso interior que desliza para o exterior) formular sua acusação falsa: “Eles querem um nome. Insistem num nome. Altino. Lembra-se do Altino da Cruz? Senhores e senhoras. Senhor Promotor. Emeritíssimo Juiz: Altino é o assassino. Altino. Altino” (JORGE, 1981, p.154). Pouco antes, no início desse capítulo, Pedro afirmara não uma recusa, mas sua **anulação** identitária-existencial após as sessões de tortura: “Eu até nem sei o que sou. Eu não sou Pedro” (JORGE, 1981, p. 152). Não é difícil entrever nessa afirmação o motivo naturalista da animalização, tão fundamental aqui quanto em **Caixote**. O próprio Altino soma à anulação que recairá sobre ele uma recusa identitária prévia em cuja esfera tal animalização é mais marcada que na protagonista desse primeiro romance; isso, obviamente, porque anulação e recusa estão aqui ainda mais fortemente entranhadas: “Um animal cheirando a inferno, Altino da Cruz, um bicho acuado, mordido, arrastando-se pelo chão, negando-se a dizer seu nome, sua profissão, de onde veio, para onde ia” (JORGE, 1981, p. 196).

E como em **Caixote**, também aqui os elementos “míticos” se articulam, positivamente ou não, a um viés naturalista, o que é evidente, por exemplo, na relação de Mário com a palmeira, cuja voz o menino “jurava ouvir” enquanto lhe cantava versos como “oh! meu mundo entre nuvens e pássaros”, mas com a qual ele não se furta à simulação de um ato sexual que lhe despertará o temor do inferno (JORGE, 1981, p.146-148). Para além disso, no entanto, aqui tal motivo se fragmenta ou dialetiza numa espécie de painel sociológico de crenças e superstições populares. Assim, para nos atermos a dois extremos dessa dialética, ainda no início do romance nos deparamos com as espécies de êxtases místicos do próprio Mário – “Eu vi Deus bem de perto. Quase desapareci no Infinito” (JORGE, 1981, p. 35) – e, quase ao final, com as mistificações grosseiras de um certo Raimundinho, pseudo-feiticeiro que invoca “Kabala e Nostradamus” e mais “Xangô-Xapanã, Ogum” e por aí afora (JORGE, 1981, p. 182-183). Na variedade das formas intermediárias que habitam entre esses extremos, ou seja, as formas que a religiosidade assume nas crenças dos diversos personagens, per-

cebe-se uma “extensivação” – no sentido que Lukács (2000) confere à idéia de **vida extensiva** – desse núcleo temático no segundo romance de Jorge.

Naturalmente, isso não significa que **Veias e vinhos** se furte a processos de simbolização semelhantes aos do primeiro romance. Já no título, aliás, esses processos são visíveis, na ambígua referência ao dogma da transubstanciação do sangue em vinho, que no contexto da narrativa se avizinha da violência e da vida mundanas: como em **Caixote**, também nesse romance o que escorre das veias é um “vinho” do qual se embebem seres sedentos de sangue. Em todo caso, como se vê, também aqui a figura de Cristo é uma metáfora central, naturalmente metaforizando a delação: mais de um personagem se pergunta se é Cristo ou Judas, entre eles o próprio Altino, talvez porque traia a si mesmo com sua confissão em falso, induzida pela tortura e os artifícios de Raimundinho. Mas o que importa fixar é que isso que no primeiro romance ganhava quase sempre a configuração nebulosa ou alegórica de imagens que nem sempre sabíamos quão “reais” eram de fato, ou seja, isso que em **Caixote** surge sobretudo como uma metáfora sacrificial, no romance seguinte como que se desdobra na violência e na injustiça “efetivamente” disseminadas e como que partilhadas pelos diversos personagens. Assim, os elementos simbólicos, alegóricos e “arquetípicos” do primeiro romance se articulam aqui a uma exploração mais detalhista dos temas humanos e sociais.

Articulada, porém, àquilo que denominamos fluidez narrativa ou narracional, essa “extensivação” ou disseminação temática – sobretudo do tema do sacrificalismo – tem outro efeito: o de tornar o próprio texto algo próximo de um “corpo sem órgãos” (DELEUZE & GUATTARI, 1992), ou seja, um “corpo” como que unificado pelo fluxo de embriaguez e violência que o atravessa inteiro. Para isso contribui novamente uma certa concepção fenomenológica da escrita de Jorge, que pode se aplicar tanto às elevações extáticas de Mário quanto ao sensualismo grosseiro dos fregueses do bar de Matheus, mas também se articula à espécie de utopia implícita de uma comunicabilidade humana plena da qual os próprios movimentos “fusionais” da prosa jorgeana, com seus deslizamentos ora sutis ora explícitos entre vozes e perspectivas narrativas – com a conseqüente “implicação mútua” dos corpos-demandas figurados –, se fazem portadores; “utopia” esta, por sua vez, não menos esgarçada pelas demandas singulares e radicalmente exigentes – para além de qualquer utopia – das alteridades que povoam essa prosa.

Nesse esgarçamento, evidentemente, a objetivação humana dos personagens de **Veias e vinhos** constitui um elemento fulcral. Ao contrário de **Caixote**, onde tínhamos um drama central que prismatizava outros, **Veias e vinhos** se constrói numa espécie de movimento em fuga, no qual o foco dramático se desloca sucessivamente de um personagem para outro, sem que nenhum possa subsumi-los numa visão de totalidade ou, muito menos, num rito catártico. Nesse deslocamento sucessivo de protagonistas, aliás, esse livro lembra bastante a estrutura da telenovela (ou, ainda, “teledramaturgia”) brasileira, com a diferença, obviamente, de que Jorge recusa as sínteses subsunoras dos finais felizes e infelizes: tanto que ao final do romance, no qual acompanhamos o monólogo de Altino, não temos notícias dos, digamos, protagonistas anteriores (os sobreviventes, é claro), ou seja, a pequena Ana e seu tio Pedro.

Mas um outro elemento contribui para o esgarçamento da utopia comunicativa jorgeana pelas demandas singulares das alteridades figuradas, e que é a própria objetivação da temática, digamos, “antropológica” do sacrificalismo no tema, digamos, “sociológico” da Justiça, ou melhor – nos termos da epígrafe do livro (JORGE, 1981, p. 7) –, das “terríveis coisas” que se cometem em nome dela. Aqui, um outro e dúplice núcleo temático ganha relevo nesse romance: o dos olhos e da cegueira. Desde o final do êxtase místico em que Mário julgara ver nada menos que Deus, para ser em seguida abordado por um cego trôpego, violento e animalizado – “parecia que farejava” – que tenta arrastá-lo para “esmolar na Festa do Divino” em Trindade (JORGE, 1981, p. 35), esse núcleo não cessa de eclodir na narrativa, por exemplo quando mendigos invadem a casa de Matheus após o massacre e um deles, sentido-se assombrado pelos fantasmas dos ex-moradores, pede a “Santa Lu-

zia, pelos meus olhos quase cegos, que não quero ouvir nada” (JORGE, 1981, p. 224), ou quando Altino sente que “As autoridades fechavam os olhos e os livros” (JORGE, 1981, p. 112) diante das evidências de sua inocência.

Na figuração dessa cegueira compartilhada pelos que não querem ver nem ouvir protestos de vivos e mortos, instaura-se, para além das diferenças, o solapamento de quaisquer projetos utópicos, um solapamento que apenas a reivindicação de uma Justiça que recuse e ultrapasse qualquer demanda sacrificial – ou seja, que atinja as bases sociais e antropológicas da injustiça – pode tornar menos intenso. Nessa reivindicação, transparente em **Veias e vinhos**, o próprio hermetismo jorgeano se esgarça na dialética de lucidez e embriaguez desse romance, deixando entrever algo como um sempre problemático mas nem por isso menos radical projeto iluminista.

Conclusão

A trajetória que acompanhamos é mínima diante do volume em que hoje avulta a obra de Jorge, mas mesmo nela já se delineia nitidamente um caminho e, sobretudo, a fidelidade a esse caminho: o caminho de uma escrita que se esgarça radicalmente na duplicidade (ou multiplicidade) dos recursos e potências que não cessa de explorar e aplicar à sua exploração do mundo e de si mesma. Nesse sentido, a fidelidade/infidelidade ao praxismo de Chamie que marca o início da produção jorgeana pode ser visto como um impulso primordial que se desdobra ao longo dessa produção. Para atestá-lo, naturalmente, seria preciso acompanhar esses desdobramentos, o que exige o aprofundamento do diálogo iniciado aqui. E assinala-se desde já que esse aprofundamento exige atenção a uma riqueza formal, temática e simbólica que não cessa de se ampliar, numa conjunção tão corajosa quanto – mas por isso mesmo – arriscada com uma demanda comunicativa aparentemente avessa a tal riqueza, ou quando menos ao fechamento estético que se acostumou exigir da arte literária.

Referências Bibliográficas

- [1] CANDIDO, Antonio. A personagem no romance. In: CANDIDO, Antonio et alii. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 1968.
- [2] DELEUZE, Gilles. GUATTARI, Félix. **Mil platôs**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.
- [3] DERRIDA, Jacques. **Espectros de Marx**. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994.
- [4] JORGE, Miguel. **Caixote**. Goiânia: Oriente, 1975.
- [5] JORGE, Miguel. **Os frutos do rio**. Goiânia: Oriente, 1974.
- [6] JORGE, Miguel. **Pão cozido debaixo de brasa**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1997.
- [7] JORGE, Miguel. **Veias e vinhos**. São Paulo: Ática, 1981.
- [8] LUCAS, Fábio. A tragédia do cotidiano na ficção de Miguel Jorge. In: JORGE, Miguel. **Veias e vinhos**. São Paulo: Ática, 1981, p. 6.
- [9] LUKÁCS, Georg. **A teoria do romance**. São Paulo: Duas Cidades, 2000.
- [10] SILVA, Antônio Manuel dos Santos. Os fantasmas e o espelho. In: JORGE, Miguel. **Caixote**. Goiânia: Oriente, 1975, p. 40-42.

Autor

¹ **Ravel GIORDANO PAZ, Prof. Dr.**
Universidade Estadual de Goiás (UEG)
ravelgp@yahoo.com.br