

NOS CAMINHOS DA HISTORIOGRAFIA: CONFIGURAÇÕES DO ESPAÇO NO CONTO “DÉCIMA QUARTA ESTAÇÃO”, DE MIGUEL JORGE

IN THE WAYS OF HISTORIOGRAPHY: SETTINGS OF SPACE IN THE SHORT
STORY “DÉCIMA QUARTA ESTAÇÃO”, BY MIGUEL JORGE

Laura Rodrigues da Silva⁸

Nismária Alves David⁹

RESUMO: Este artigo analisa o conto "Décima quarta estação", presente no livro *Avarmas* (1978), de Miguel Jorge. Salientam-se, no construto do enredo, as configurações do espaço sob a perspectiva de uma trama intertextual entre o sagrado e o profano. A análise será conduzida desta maneira, pois são possíveis duas leituras do espaço: uma intertextual, com base na narrativa bíblica, e outra metaficcional historiográfica, em diálogo com a história da Inconfidência Mineira. Nestas duas leituras, emergem ainda outras figurações dos espaços da casa e do corpo, sinônimos de lugar seguro, bem como dos lugares de memória, por meio da descrição de suplícios praticados ao longo das quatorze estações do conto. Tais estações reativam na memória coletiva cristã os suplícios infligidos ao Cristo ao longo da Via Sacra. Para tanto, no decorrer da abordagem, apresentam-se considerações teóricas e críticas a respeito do autor, da obra e da narrativa metaficcional historiográfica, com base nos estudos de Certeau (2017), Carvalho (2000), Denófrio (1997), Halbwachs (2004), Kristeva (1974), White (1995; 2001), entre outros.

PALAVRAS-CHAVE: Espaço; Memória; História; Intertextualidade; Miguel Jorge.

ABSTRACT: This paper analyzes the short story "Décima quarta estação", published in the book *Avarmas* (1978), by Miguel Jorge. It is emphasized, in the plot construct, the configurations of space under the perspective of an intertextual plot between the sacred and the profane. The analysis will be conducted in this way, because two readings of space are

⁸ Mestranda em Língua, Literatura e Interculturalidade na Universidade Estadual de Goiás – Brasil. E-mail: laura.rodrigues10@gmail.com

⁹ Doutora em Letras e Linguística pela Universidade Federal de Goiás – Brasil. Mestra em Estudos Literários pela Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – Brasil. Realizou estágio pós-doutoral em Estudos Culturais na Universidade Federal do Rio de Janeiro – Brasil. Docente da Universidade Estadual de Goiás - Brasil. E-mail: nisdavid@yahoo.com.br

possible: one intertextual, based on biblical narrative, and another metafictional historiographic, in dialogue with the history of the Inconfidência Mineira. In these two readings, other figurations of the spaces, the house and the body emerge as synonymous with a safe place, as well as the places of memory, by means of the description of tortures practiced throughout the fourteen stations of the narrative. Such stations reactivate in the Christian collective memory the tortures inflicted on Christ along the Sacred Road. For this, in the approach of the approach, theoretical and critical considerations about the author, the work and the historiographic metafictional narrative are presented, based on the ideas of Certeau (2000), Carvalho (2000), Denófrio (1997), Halbwachs 2004), Kristeva (1974), White (1995; 2001), among others.

KEYWORDS: Space; Memory; History; Intertextuality; Miguel Jorge.

1. INTRODUÇÃO

O espaço na narrativa, segundo Claudia Barbieri (2009, p.105), muito além de caracterizar os aspectos físico-geográficos, registra dados culturais, descreve costumes e individualiza tipos humanos a fim de promover a verossimilhança literária. Com isso, cria também uma espécie de cartografia simbólica em que se cruzam o imaginário, a história, a subjetividade e a interpretação. Nos estudos sobre os aspectos característicos da literatura ou da estilística, esse cruzamento que se produz entre ideias em textos e contextos diferentes é denominado pelo termo "intertextualidade".

A criação e a utilização do termo "intertextualidade" nos meios literários só se deram na década de 60 por Júlia Kristeva, teórica literária francesa. Em seus estudos, Kristeva (1974) menciona a existência de três elementos que dialogam na dimensão espacial do funcionamento poético da linguagem, que são: o sujeito da escritura, o destinatário e os textos exteriores. Estes três elementos habitam um mesmo espaço, denominado pela autora como espaço intertextual, que é aquele em que "o significado poético remete a outros significados discursivos, de modo a serem legíveis, no enunciado poético, vários outros discursos" (1974, p.174).

O presente artigo propõe-se a analisar o conto "Décima quarta estação", presente no livro *Avarmas* (1978), do escritor Miguel Jorge. Para tanto, buscar-se-á salientar, no construto do objeto estudado, as configurações do

espaço, que doravante será analisado sob a perspectiva de uma trama intertextual entre o sagrado e o profano, o lugar e o não-lugar, numa percepção da memória coletiva, considerando-se duas leituras do espaço: uma intertextual, com base na narrativa bíblica, e outra metaficcional, com vistas à história da Inconfidência Mineira. Entretanto, essas leituras não se apresentam de forma explícita no texto, é preciso fazer com que elas se revelem, num processo semelhante àquele empreendido no manuseio das bonecas Matrioscas (Matryoshka – do russo: матрёшка) à medida que se abre uma boneca, ao invés de esgotar-se seu conteúdo, surge uma nova versão, menor apenas na forma, pois o conteúdo revelado é prenhe de significados.

Para tanto, será tomada de empréstimo a fala de Laurent Jenny (1979) para quem, fora da intertextualidade, a obra literária seria incompreensível, e que só se apreende o seu sentido e a sua estrutura quando a mesma é relacionada aos seus arquétipos. Assim sendo, a análise a seguir dar-se-á mediante comparações entre o conto "Décima quarta estação" e o seu arquétipo, isto é, o seu texto base, que é a narrativa bíblica da Via Sacra de Cristo.

2. DÉCIMA QUARTA ESTAÇÃO

O conto lança mão do texto bíblico e por meio de um processo intertextual constrói uma trama de citações, que com algumas diferenças, servirá de pano de fundo para o desenvolvimento de sua narrativa. Narrativa esta que ora se mostra ora se esconde, sendo necessário abrir nesses momentos uma nova "Matriosca" e revelar suas interioridades apenas suspeitas até então.

O objeto desse estudo é composto por um total de quatorze estações, cada uma delas, possivelmente, representando uma passagem de Cristo rumo ao calvário. Neste artigo, para efeito didático, tais estações serão divididas e

analisadas em ímpares e pares. As estações ímpares, de um a treze, são apresentadas em primeira pessoa através do fluxo de consciência da personagem, um condenado que, preso a um cárcere, espera a possível execução de sua condenação – a forca.

Quanto às estações pares, de dois a doze, são narradas em terceira pessoa por uma espécie de narrador onisciente, que conhece todos os espaços em que se desenrola o suplício da personagem; nestas, ao contrário daquelas, o tempo não é mais subjetivo, guiado pelo fluxo de consciência da personagem, mas sim, cronologicamente marcado. Em ambas, estações pares e ímpares, as configurações físico-espaciais se dão de acordo com a percepção, ora do narrador ora do condenado. Tal mescla, como será visto, tece uma trama intertextual entre o espaço sagrado do imaginário coletivo sobre as narrativas bíblicas, com o registro da história, diga-se profana, referente à Inconfidência Mineira, e à personagem Tiradentes.

3. OS LUGARES DE MEMÓRIA

O conto "Décima quarta estação" é dividido de forma que suas estações sejam correspondentes às passagens da caminhada de Jesus rumo ao Calvário. Cada uma dessas estações em que houve, ainda que, brevemente, uma parada do Cristo, tornou-se sagrada para os povos cristãos. Isto se dá porque esses espaços, agora sacralizados pela presença do elemento instaurador de hierofania, Cristo (o enviado de Deus), passaram a compor a memória coletiva dos seus fiés. Segundo Maurice Halbwachs (2004), as lembranças de determinado grupo religioso se dão pela visão de certos lugares, pela localização e disposição dos objetos. Para estas sociedades, a separação entre o mundo sagrado e o mundo profano se realiza materialmente por meio do espaço.

Quando entra numa igreja, num cemitério, num lugar sagrado, o cristão sabe que vai encontrar lá um estado de espírito do qual já teve experiência, e com outros fies, vai reconstruir, ao mesmo tempo, além de uma comunidade visível, um pensamento e lembranças comuns, aquelas mesmas que foram formadas e mantidas em épocas anteriores, nesse mesmo lugar. (HALBWACHS, 2004, p. 161)

Assim sendo, a via que é mencionada na narrativa jorgeana torna-se sacra porque a memória de toda uma coletividade instaura nesta a sacralização do espaço. Entretanto, as vias, de modo geral, tal como as estradas, os terminais de aeroportos e ônibus, as praças de alimentação, as salas de espera dos consultórios médicos, etc. não se configuram como lugares propriamente ditos, menos ainda espaços. “O espaço é um lugar praticado” (CERTEAU, 2001, p. 202), isto é, o lugar posto em movimento pela permanência do elemento humano.

Marc Augé (2003, p. 73) ressalta que a supermodernidade é produtora desses não-lugares, isto é, de espaços que não são em si lugares antropológicos, e que, portanto, não integram os lugares de memória, mas, sim, ocupam um lugar circunscrito e específico. Isto significa dizer, de forma crua, que as vias são especificamente lugares de passagem e não de permanência. Porém, a presença do elemento hierofânico na narrativa em análise torna esse não-lugar um espaço de memória religiosa que permaneceu no imaginário coletivo e que permite, por sua descrição, que a mesma seja compreendida como um lugar sagrado. O passeio público em que é empreendida a forçada peregrinação do filho de Deus sacraliza o rito dessa passagem e, por conseguinte, o espaço físico, tornando-o um espaço praticado pela memória coletiva cristã.

Em um artigo intitulado *Entre memória e história*, Pierre Nora (1993, p. 09) aborda a problemática dos lugares, numa perspectiva dos lugares de memória. Segundo esse autor, “a memória instala a lembrança no sagrado”.

Entretanto, como não há uma memória espontânea, faz-se necessária então, a criação de lugares de memória, a fim de tornar as lembranças duradouras e mais concretas, bem como integrantes do imaginário e da memória coletiva.

No conto em estudo, a primeira estação trata-se de uma narrativa em primeira pessoa, em que é apresentada ao leitor a personagem que, mais tarde, se se mostrará dupla, isto é, ora como se fosse Cristo ora como se fosse Tiradentes, e ainda uma junção dos dois, como abaixo:

vejo por entre sombras eles arrastarem tábuas martelos pregos cordas e eu estou diante da forca e tenho uma visão de meu corpo de minha língua dos braços estendidos do pescoço estalado de um mutilamento de órgãos que não demoraria a vir e moscas voejando e regozijando com o banquete. (JORGE, 1978, p. 19)

A construção das sentenças de forma ininterrupta, sem a pausa das pontuações indica tratar-se de uma narrativa em fluxo de consciência e essa forma de narrar não permite uma exatidão da identidade dessa personagem, sendo esta analisada apenas por meio da descrição do espaço e dos elementos que o compõe. A presença dos itens “martelos, pregos”, e da imagem dos braços estendidos e do pescoço estalado reativam na memória cristã a crucificação de Cristo. Já os elementos simbólicos das cordas e da forca trazem para o espaço da narrativa a presença da história do mártir da Inconfidência Mineira, Tiradentes. Fatos como estes justificariam o pensamento de Borges Filho (2009, p. 36). Segundo este autor, situações como esta ocorrem porque “inúmeras vezes, o espaço é a projeção psicológica da personagem. E essa projeção pode ser de uma característica intrínseca da personagem ou de um estado momentâneo”. No excerto seguinte, vê-se a comprovação desta assertiva, visto que a personagem acaba por identificar-se como um condenado, um prisioneiro, por meio da descrição do espaço físico - um cárcere.

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 meus algozes e não me deixam descansar [...]. (JORGE, 1978, p. 20)

Voltar às origens, mais precisamente ao útero materno, revela uma necessidade da personagem de sentir-se seguro e acolhido. Mircea Eliade (1992, p. 85) coloca que “habita-se o corpo da mesma maneira que se habita uma casa ou o Cosmos que se criou para si mesmo”. No conto, o condenado à força cria para si um refúgio no próprio corpo, que neste momento é o último vestígio de ligação com a ideia de segurança que o corpo materno trazia.

Segundo Raissa Cavalcante (1997), o útero é o símbolo da fecundidade da natureza e da regeneração espiritual. Pensando-se sobre este prisma, o retornar ao útero materno seria também um desejo de refazer o caminho trilhado, ser uma nova pessoa, de ter uma nova vida. O espaço do corpo materno figuraria, então, como o reduto mais profundo do ser humano, sinônimo de proteção e espaço de regeneração.

O útero é um lugar de mistério, onde é gestado e adquire forma um novo ser; é um lugar de preparação e de iniciação de uma nova vida. Os lugares iniciáticos se assemelhavam simbolicamente ao útero, como o interior das montanhas e as cavernas, onde o adepto era preparado para o novo nascimento. (CAVALCANTE, 1997, p. 164)

No auge de sua angústia a personagem vê seu espaço seguro limitado ao próprio corpo e para potencializar essa sensação de segurança, abraça as próprias pernas com os braços. Tal posição do corpo, ocupando o espaço do chão fétido e frio do cárcere, apesar de a personagem encontrar-se sentada, equivale ao decúbito fetal, isto é, posição semelhante à do feto dentro da cavidade uterina.

Ao lado desta figuração do espaço do corpo, a casa da infância ressurge numa espécie de devaneio do condenado, no qual o espaço, em que se circunscreve o cárcere, traz à tona toda uma sorte de reminiscências relacionadas à casa velha da infância. Essas lembranças também são tentativas de retorno à segurança, ao abrigo primeiro, que, nesse caso, seria o da casa paterna, como é descrito pelo narrador, na Décima Estação:

A agonia novamente. A casa velha. Teu cárcere era como a casa de tua infância, onde te prendiam para não fugires, e onde também aprendias a saltar para a liberdade, e tinhas um cajueiro com cajus amarelos e um pé de manga coração-de-boi e muitas cigarras e algumas borboletas. [...] E cada vez mais se aproximava o final e cada minuto é o começo de tudo, como se tu nascesses ou voltasses ao útero de tua pobre mãe, naquela posição que não conseguias encontrar. (JORGE, 1978, p. 25)

Para Bachelard (1989, p. 202) “quando se sonha com a casa natal, na profundidade extrema do devaneio, participa-se desse calor primeiro, dessa matéria bem temperada do paraíso material. É nesse ambiente que vivem os seres protetores”. A lembrança da pobre mãe e a posição assumida pelo condenado é uma tentativa de retorno a essa segurança da casa paterna e ao corpo materno, sendo o corpo visto mais uma vez enquanto morada sagrada, pois ele também é um espaço hierofânico.

Em mais um trecho do conto, outra parte do corpo humano também é instauradora do espaço, porém, profano. Trata-se da língua, ou melhor, metonimicamente, da fala. A fala delimita o espaço e o contexto histórico em que a obra foi escrita e no qual, possivelmente, desenrola-se a narrativa, isto é, a década de 60 (período correspondente ao da ditadura militar no Brasil). O travo da censura obstrui a fala tanto dos indivíduos no campo do real quanto do ficcional, interpondo-se de forma autoritária aos espaços praticados pela literatura e pelas artes em geral. No conto, a fala é cerceada pela força posta no pescoço do condenado.

Darcy França Denófrio (1997, p.98-99) faz uma análise interessante sobre a palavra "forca". Segundo a autora, a fala é a marca do ser humano e também de nossa existência; por meio dela, exercitamos o nosso direito de livre expressão de pensamentos. Quando Miguel Jorge lança mão desse termo, evidencia a negação desse direito à personagem.

e quem melhor do que eu poderia dizer que eles sentenciavam minha sorte me condenavam [...] e tudo isso em nome de uma justiça que eles disseram ser verdadeira e essas mulheres e homens e crianças são os mesmos que amanheceram mais cedo para ver um homem morrer na forca. (JORGE, M. 1978, p.19)

Outros trechos da narrativa, como: "eu buscava a todo momento dizer alguma palavra uma só palavra que fosse mas a palavra não vinha não vinha" (3ª Estação), "Sabes mais, que poderás gritar sua inocência. Mas sentes um travo na garganta e tua língua ficará presa ao céu da boca" (6ª Estação) e "e minha voz gruda à garganta" (9ª Estação) revelam a incapacidade da personagem de se defender. Logo, a "forca", além de ser um meio de execução, associa-se à interdição da fala, não só do condenado, mas de todos aqueles que, como ele, não tiveram o direito de se defender. Morrer da forca instaura na narrativa a morte pelas palavras proferidas em espaços e contextos proibidos. Todos aqueles que ousaram levantar sua voz contra o poder ditatorial foram, de uma forma ou de outra, silenciados. E no fim, tudo se dava "em nome de uma justiça que eles disseram ser verdadeira" (JORGE, 1978, p. 19). Nesse caso, o travo da censura metaforicamente se transforma na forca que é colocada na garganta do condenado.

Entretanto, apesar da referenciação clara à forca, o ritual de suplício que predomina nas entrelinhas do conto é o da crucificação, que por ter sido o castigo infligido a Cristo, já está registrado no imaginário coletivo cristão, permitindo assim, que este seja reconhecido logo de início.

Os romanos herdaram o hábito de crucificar seus prisioneiros, principalmente o povo judeu, do povo cartaginense, e essa era a forma mais lenta e dolorosa de executar os povos subjugados. Miguel Jorge, com a frase: "som seco do martelo martelando pregos" (JORGE, 1978, p. 27), faz com que seu leitor reative em sua memória, o momento em que Cristo é pregado na cruz por seus algozes, numa espécie de profanação do espaço sagrado do corpo de Cristo. Alguns trechos das estações pares também evidenciam o ritual da crucificação.

4. A METÁFORA DA "ESTAÇÕES"

Quando se fala em "estação", a relação inicial que se estabelece é com o tempo e não com o espaço, uma vez que as estações determinam as mudanças climáticas e não, necessariamente, geográficas. Entretanto, segundo Chevalier e Gheerbrant (2017, p. 401), a sucessão das estações, assim como das fases da lua, marca o ritmo da vida, isto é, correspondem às etapas de um ciclo de desenvolvimento, que compreendem, em si, o nascimento, formação, maturidade e declínio tanto do ser humano individualmente, quanto de suas sociedades e de suas civilizações. Para os autores, as estações ilustram, igualmente, o que se conhece por mito do eterno retorno, pois simbolizam a alternância cíclica e os perpétuos reinícios.

Mas, com base na escritura sagrada cristã, a Bíblia, as estações correspondem às paradas no trajeto espacial-físico, pelo qual Cristo, o enviado de Deus, transitou. Logo, as estações seriam também sinônimo de permanência no espaço físico. Metaforicamente, a via, e suas estações, são espaço de hierofania, pois nela se manifestou o elemento mais sagrado de que se tem memória e registro histórico, isto é, Jesus Cristo.

Nas estações pares do conto, de 2 a 12, por serem narradas em terceira pessoa por um narrador onisciente, o tempo não é mais subjetivo, guiado pelo

fluxo de consciência da personagem, mas sim cronologicamente marcado e delimitado, bem como o espaço. Neste jogo paralelístico de narrativas alternadas, ora em primeira pessoa, ora em terceira, Miguel Jorge também invoca em seu conto outros elementos simbólicos presentes na narrativa bíblica da Via-Sacra. O trecho a seguir, retirado da Sétima Estação mostra isto:

Estou andando novamente com a agonia vindo para dentro da alma ouvindo o próprio grito e vendo aquele vulto amigo fechar a janela e distinguir uma outra pessoa caminhar compassadamente com uma bacia na mão e ainda uma segunda levando uma jarra com água e vejo que o vulto amigo surge inteiro pela porta da frente aclamado pela multidão e vejo também que ele lava as mãos e que lhe oferecem uma toalha branca para enxugá-las. (JORGE, 1978, p.22)

Percebe-se que algumas palavras e expressões utilizadas neste trecho, como "água" e "ele lava as mãos", remetem a uma passagem presente no Evangelho de São Mateus (27: 23- 24): "Porém, cada vez clamavam mais: Seja crucificado! (...) Vendo Pilatos que nada conseguia, antes, pelo contrário, aumentava o tumulto, mandando vir água, lavou as mãos perante o povo". Lavar as mãos, mais do que tentar purificar o corpo, expurgando deste qualquer mal é uma forma de abster-se de qualquer responsabilidade sobre o destino do condenado.

Outras cenas significativas da Paixão de Cristo também são resgatadas ao longo deste conto. Em outro momento, mais precisamente quando Cristo clama pelo auxílio do Pai: "Deus meu, Deus meu, por que me desamparaste?" (MATEUS, 27: 46), Miguel Jorge, fazendo coro com a voz do narrador na "Décima quarta estação", indaga com arremates de ironia refinada: "E o pai, por onde andaria?" (JORGE, 1978, p. 27). Nota-se nessa passagem que a palavra "pai" é apresentada pelo autor em letra minúscula, o que reforçaria a ideia de ironia, uma vez que na escritura Sagrada da Bíblia, tudo o que se refere a Deus é sempre apresentado em letras maiúsculas, em sinal de

respeito. O pai, aqui lembrado, estaria metaforicamente referindo-se ao papel das autoridades, da justiça, ou seja, onde andaria a justiça pra os excluídos da sociedade de um modo geral? Estariam eles, como Pilatos, lavando as mãos para os aliados da dignidade?

O fragmento a seguir foi retirado do Evangelho de São Lucas e retrata o exato momento em que Jesus deixa o corpo, cujas carnes haviam sido cruelmente flageladas pelo azorrague ao longo do percurso da Via-crúcis, e entrega Seu espírito ao Pai.

Já era quase a hora sexta, e, escurecendo-se o sol, houve trevas sobre toda a terra até a hora nona. E rasgou-se pelo meio o véu do santuário. Então, Jesus clamou em alta voz: Pai, nas tuas mãos entrego o meu espírito! E, dito isto, expirou. Vendo o centurião o que tinha acontecido, deu glória a Deus, dizendo: Verdadeiramente, este homem era justo. (LUCAS, 1996, 23: 44-47)

A descrição do espaço nesse trecho da narrativa bíblica é fortemente subjetiva e perceptual, sendo influenciada pelas mudanças nas condições do clima à medida que se faz noite. As imagens de uma noite trevosa e de um céu que se “rasga” como um véu instauram na construção espacial da cena narrada um princípio de caos, de apocalipse. Já no conto analisado, Miguel Jorge reporta-se ao momento da morte do Cristo de forma a promover uma quebra nesse status apocalíptico mencionando que “o dia e a noite permaneceram, os mesmos, menos o céu que se cobria de negro” (JORGE, 1978, p. 260), e as trevas, descritas na narrativa bíblica como algo que se abateu sobre a terra, no conto de Miguel Jorge, instalam-se sobre o corpo:

A agonia da noite. Trevas por teu corpo. Agonia das horas. O corpo envelhecendo dentro dos segundos. (...) E sabes bem, que esse lento arrastar do tempo se transformará dentro em breve e se erguerá como um furacão, e te levará pelas ruas, te conduzindo por entre pedras e pontas e paus e pedras, e teus pés crescerão e tuas mãos e tua língua também. E alguém iria propor nova iniciação de insultos,

e os açoites recomeçariam, e o dia e a noite permaneceriam os mesmos, menos o céu que se cobriria de negro. (JORGE, 1978, p. 260)

Ainda que as palavras “trevas” e “negro” caracterizem a escuridão da noite, poder-se-ia dizer que o mote que determinou a escolha de uma em detrimento da outra revela um desejo do autor de dessacralizar sua narrativa bem como o espaço, instaurando o profano ao banalizar o momento e o espaço sagrado.

Analisando os excertos supracitados, pode-se dizer que os mesmos são uma espécie de cruzamento de superfícies textuais, no qual Miguel lê o contexto histórico da Bíblia Sagrada e nele se insere no momento da escritura, de modo que seu processo criativo passa a ser o de uma escritura-leitura, no qual o escritor transgride a história, deixando a mesma ser contada pela ficção. Assim, “no fazer poético de Miguel Jorge, a intertextualidade implica uma perspectiva histórica. Em seus textos, descobre-se uma maneira de ler no texto da realidade, uma maneira de ler a história” (CARVALHO, 2000, p.69).

Partindo da premissa histórica da Inconfidência Mineira, este mesmo conto ainda permite uma segunda leitura entrecruzada com esta sobre a Via-Sacra de Cristo. Como já mencionado em outros momentos dessa análise, pode-se dizer que a personagem deste conto, condenada à forca, seria ninguém mais do que Tiradentes, herói da Inconfidência Mineira. Diante disto, para se abrir uma nova Matriosca, faz-se necessário que, primeiro, entenda-se o que é a história e de que modo esta se inscreve na narrativa metaficcional, uma vez que a Inconfidência Mineira, assim como Tiradentes fazem parte de um fato histórico brasileiro.

5. UMA NOVA MATRIOSCA: A HISTÓRIA METAFICCIONAL

Hayden White, em estudos desenvolvidos no livro *Trópicos do Discurso* (2001) expõe que alguns historiadores consideram o início do século XIX como o período em que houve uma estreita relação de trabalho e intercâmbio entre a história, a arte, a ciência e a filosofia. Nesse período, muitos artistas voltam seus olhares para a história, em busca de seus temas e apelam para a "consciência histórica" como uma justificativa para suas tentativas de palingenesia cultural, isto é, na tentativa de tornar o passado uma presença viva para os seus contemporâneos. Para tanto, White (1995, p.11) salienta, em sua obra *Meta-história*, que todo trabalho histórico passa a utilizar como seu "veículo" a narrativa, isto é, utiliza uma representação ordenada e coerente de eventos/acontecimentos em um tempo sequencial.

Brasigóis Felício Carneiro (1975, p. 55), citando uma observação feita por Fábio Lucas no prefácio do primeiro livro de Miguel Jorge, *Antes do Túnel* (1966), considera inclusive que este voltar-se para a história é, na verdade uma missão da qual o escritor não pode desobrigar-se, que é a de refletir sobre a historicidade do tempo em que vive, para traçar, em sua arte, o seu diagnóstico e o seu depoimento.

Considerando-se tal assertiva, pode-se dizer que Miguel Jorge tem cumprido sua missão. Seja por meio da intertextualidade bíblica, ou pela referenciação a personalidades históricas, como Tiradentes, empreendida no conto "Décima quarta estação", seu livro *Avarmas* promove uma reflexão acerca da história, que, aliás, "nunca é apenas história, mas sempre a "história-para", a história escrita no interesse de algum objetivo ou visão infracientíficos". (WHITE, 2001, p.71).

Mas, em que medida poder-se-ia estabelecer a trama intertextual do conto analisado, quando este referir-se, em uma primeira leitura, a Cristo e, numa segunda leitura, a Tiradentes? Para responder a tal questionamento, faz-se necessário esclarecer os fatos que permitiram que se levantasse a hipótese

de que Miguel Jorge estaria fazendo, além da referência à Paixão de Cristo, uma alusão à história de Tiradentes. Segundo, o historiador Pedro Doria (2013),

embora conhecido mais por Tiradentes do que qualquer outra coisa, na vida o alferes Joaquim José da Silva Xavier ganhou inúmeros apelidos, como “o República” ou “o Liberdade”. Não à toa: era um empolgado. Falava sobre os planos de sedição com quem pudesse nas estradas, estalagens e tabernas, com os companheiros de quartel. (DÓRIA, 2013, p. 22)

Joaquim José da Silva Xavier (1746-1792) nasceu na Fazenda do Pombal, entre São José (hoje Tiradentes) e São João Del Rei, Minas Gerais. Filho de um pequeno fazendeiro, Tiradentes não fez estudos das primeiras letras de modo regular. Ficou órfão aos 11 anos, foi mascate, pesquisador de minerais, médico prático. Tornou-se também conhecido, na sua época, na então capitania, pela habilidade com que arrancava e colocava novos dentes feitos por ele mesmo (o que possivelmente rendeu-lhe a alcunha com que figura na memória histórica). Sobre sua vida militar, sabe-se que pertenceu ao Regimento de Dragões de Minas Gerais, entretanto, envolve-se na Inconfidência contra a Coroa portuguesa e acabou sendo preso como conspirador no Rio de Janeiro em 1792, quando foi enforcado em praça pública e depois esquartejado. Seus membros foram deixados em diversos pontos da cidade a fim de que sua morte servisse de aviso para aqueles que, como ele, estavam imbuídos de ideais contrários àqueles defendidos pela Coroa.

A Inconfidência Mineira não foi o único movimento pela independência brasileira nas décadas anteriores a 1822. Talvez sequer tenha sido o mais bem organizado. Mas possivelmente foi o movimento pela independência que envolveu mais gente em mais estados. Nenhum outro grupo contou com tantas mentes brilhantes, tantas personalidades carismáticas ou terminou de forma tão simbólica, na forca, com um mártir esquartejado. E dificilmente

outro movimento ensinou tanto a Portugal sobre os limites de seu poder. (DORIA, 2013, p. 22)

E, é justamente a partir desses dados particulares da história de Tiradentes, "ter sido enforcado e esquartejado", que surgiu a hipótese de que ele pudesse ser o condenado à forca de "Décima quarta estação", uma vez que este personagem teve final semelhante ao daquele. O fragmento a seguir, retirado da Décima Estação, ilustra esta hipótese: "Vias o lugar onde haveriam de chegar, passando por todas as ruas, caindo e levantando. E as coisas deveriam iniciar-se novamente, passo a passo. E haveriam de te despir, e pedaços de tua carne ficariam pelas esquinas, ou numa curva, ou numa reta". (JORGE, M. 1978, p.25)

Outro fato interessante neste conto, trata-se da alusão ao filho e à esposa do condenado à forca. Apesar de não ter sido casado, Tiradentes teve um relacionamento estável do qual teve dois filhos - Joaquina e João. Portanto, à referência a família, mais especificamente, à mulher e ao filho, teria mais a ver com Tiradentes do que com Cristo. Isto é abordado no fragmento a seguir, tirado da Sexta Estação:

[...] e minha mulher e meu filho e meu pai tentavam socorrer-me mas seriam impedidos pela força da malta e eles iriam ficar um pouco mais afastados da praça à sombra de uma árvore e a massa cobria-me de pancadas e eu não compreendia o desejo meu de nunca mais chegar de ficar por ali mesmo [...] (JORGE, 1978, p.23)

Com este paralelismo tanto das personagens, quanto do enredo, o leitor do conto é levado ao entendimento de que Miguel Jorge não fez apenas uma mera imitação da narrativa intertextualizada, mas sim, que o autor apresenta um novo contexto metadiscursivo focado na representação da realidade. A cada novo elemento que o autor imprime à narrativa sagrada, ele também acaba por encaminhar seu leitor a um universo profano, como pode ser

observado no excerto acima. A alusão a família, que é uma instituição humana, promove uma dessacralização do espaço que é tido como sagrado.

Verifica-se então, que o construto intertextual deste conto de Miguel Jorge possibilita uma duplicidade de interpretações que emergem conforme as informações implícitas são processadas, no abrir-se de uma nova “Matriosca”. Dessa feita, apelando para a consciência histórica de seu leitor, o autor de *Avarmas* (1978) reorganiza essas informações com um texto do passado, neste caso, a Bíblia e de forma autoreflexiva possibilita uma nova leitura do texto sagrado. Com isso, ao refazer a trajetória bíblica, as personagens jorgeanas estão, mediante uma construção inversa, moldando os preceitos, segundo a crença cristã, de que a humanidade já traz internalizados em si e em sua memória coletiva, desde tempos idos. Assim, conforme Hutcheon (1991, p.163), a incorporação textual desses passados intertextuais funciona como uma marcação formal tanto histórica quanto literária dos espaços narrados.

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Desse modo, chega-se ao ponto crucial de entendimento em que a obra de Miguel Jorge, em sua quase totalidade, está sempre voltada para o social e o humano. Na busca por esse objetivo, no conto em análise, empreende sua caminhada pelo espaço da memória do sagrado, e dos resquícios historiográficos que permaneceram no imaginário coletivo cristão. E, ao revistar estes lugares de memórias, não espera tornar sacra sua escrita, ao contrário, reescreve-a numa perspectiva mundana, irreverente, e mesmo profana, por ser subversiva do real.

Mas, essa postura subversiva não é intencionalmente desrespeitosa, ainda que seja escrita tendo como texto base a narrativa bíblica. Há que se atentar para o subentendido, o não dito que emerge numa segunda leitura atenta, daquilo que se supõe uma profanação. O lugar de onde se posiciona o

autor é o lugar da autorrefletividade, da autocrítica, do leitor humano que busca por justiça, num jogo nem sempre imparcial. Logo, essa postura, mais do que apenas explicar a construção física, mental e comportamental de suas personagens marginalizadas, justifica-as como elemento instaurador de uma escrita moderna, social e historicamente atuante nos espaços de memória.

REFERÊNCIAS

- AUGÉ, Marc. *Não-lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Trad. Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Papyrus, 2003.
- BACHELARD, Gaston. A poética do espaço. In: _____. *Os pensadores*. Trad. Joaquim José Moura Ramos. São Paulo: Abril Cultural, 1978. p. 181-354.
- BARBIERI, Claudia. Arquitetura literária: sobre a composição do espaço narrativo. In: BORGES FILHO, Ozires. BARBOSA, Sidney. (org.). *Poéticas do espaço literário*. São Carlos, SP: Editora Claraluz, 2009.
- BÍBLIA. A. T. Lucas. In: BÍBLIA. Português. *Bíblia Sagrada - Antigo e novo testamento*. Trad. João Ferreira de Almeida. Suécia: Alfalit Brasil, 1996.
- _____. Mateus. In: BÍBLIA. Português. *Bíblia Sagrada - Antigo e novo testamento*. Trad. João Ferreira de Almeida. Suécia: Alfalit Brasil, 1996.
- CARNEIRO, Brasigóis Felício. *Literatura Contemporânea em Goiás*. Goiânia: Editora Oriente, 1975. 176 p.
- CARVALHO, Maria Luiza Ferreira Laboissière de. *Tradição e Modernidade na prosa de Miguel Jorge*. Goiânia: Editora UFG, 2000.
- CAVALCANTE, Raissa. *Mitos da Água: as imagens da alma no seu caminho evolutivo*. São Paulo. São Paulo: Ed. Cultrix, 1997.
- CERTEAU, Michel de. Relatos de Espaço. In _____. *A invenção do cotidiano*. Trad. Ephraim Ferreira Alves. Rio de Janeiro: Vozes, 2001. p. 199-2017.
- DENÓFRIO, Darcy França. *Lavra dos Goiasés: Gilberto e Miguel*. Goiânia: Fundação Cultural Pedro Ludovico, 1997.
- DORIA, Pedro. *1798: a história de Tiradentes, contrabandistas, assassinos e poetas que sonharam a Independência do Brasil*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013.

ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano*. Trad. Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

HALBWACHS, Maurice. A memória coletiva e o espaço. In: _____. *A memória coletiva*. Trad. Laís Teles Benoir. São Paulo: Centauro, 2004. P. 137-167.

HUTCHEON, Linda. Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991. 331 p.

JENNY, Laurent. A estratégia da forma. Intertextualidades. *Poétique*. 27. ed. Trad. Coimbra: Livraria Almedina, 1979.

JORGE, Miguel. Décima quarta estação. In: *Avarmas*. Coleção de autores brasileiros. São Paulo: Ática, 1978.

KRISTEVA, J. *Introdução à semanálise*. Trad. Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1974. 258 p.

NORA, Pierre. *Entre memória e história: a problemática dos lugares*. Trad. Yara Aun Khoury. Projeto História. São Paulo: PUC-SP. Nº 10. 1993.

WHITE, Hayden. *Meta-história: A imaginação histórica do século XIX*. Trad. José Laurênio de Melo. 2. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1995.

_____. *Trópicos do Discurso: ensaios sobre a crítica da cultura*. Trad. Alípio Correia de Franca Neto. 2. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.

Recebido em 01/12/2018.

Aceito em 15/02/2019.