

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE GOIÁS
CAMPUS ANÁPOLIS DE CIÊNCIAS SÓCIO-ECONÔMICAS E HUMANAS
MESTRADO INTERDISCIPLINAR EM EDUCAÇÃO,
LINGUAGEM E TECNOLOGIAS

ÁREA DE CONCENTRAÇÃO:
PROCESSOS EDUCATIVOS, LINGUAGEM E TECNOLOGIAS

**A BRASA QUE NÃO DORME: DIÁLOGOS ENTRE LITERATURA E
HISTÓRIA EM *PÃO COZIDO DEBAIXO DE BRASA*, DE MIGUEL
JORGE**

Isaias Martins de Souza

Anápolis-GO

2016

ISAIAS MARTINS DE SOUZA

**A BRASA QUE NÃO DORME: DIÁLOGOS ENTRE LITERATURA E
HISTÓRIA EM *PÃO COZIDO DEBAIXO DE BRASA*, DE MIGUEL
JORGE**

Dissertação apresentada ao Mestrado Interdisciplinar em Educação, Linguagem e Tecnologias da Universidade Estadual de Goiás, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Educação, Linguagem e Tecnologias.

Área de concentração: Processos Educativos, Linguagem e Tecnologias.

Linha de pesquisa: Linguagem e Práticas Sociais.

Orientador: Prof.º Dr.º Ariovaldo Lopes Pereira

Anápolis-GO

2016

Ficha catalográfica

S729b Souza, Isaías Martins de.
A brasa que não dorme [manuscrito] : diálogos entre literatura e história em Pão cozido debaixo de brasa, de Miguel Jorge / Isaías Martins de Souza. - Anápolis, 2016.

134 f. : il. ; 30cm.

Orientador: Prof. Dr. Ariovaldo Lopes Pereira.

Dissertação (Mestrado MIELT - Mestrado Interdisciplinar em Educação, Linguagem e Tecnologias), Universidade Estadual de Goiás, Campus de Ciências Socioeconômicas e Humanas, Anápolis, 2016.

Inclui bibliografia.

1. Literatura. 2. Literatura goiana – Acidente radiológico - Césio 137. 3. Metaficção e História – Césio 137 - Goiânia(GO). 4. Dissertações - MIELT – UEG/CCSEH. I. Título.

CDU 82:94(817.3 Goiânia)(043.3)

Elaborada por Aparecida Marta de Jesus Fernandes

Bibliotecária – UEG/Campus de CSEH

CRB1/2385

**A BRASA QUE NÃO DORME: DIÁLOGOS ENTRE LITERATURA E
HISTÓRIA EM *PÃO COZIDO DEBAIXO DE BRASA*, DE MIGUEL
JORGE**

Esta dissertação foi considerada aprovada para a obtenção do título de Mestre em Educação, Linguagem e Tecnologias pelo Programa de Mestrado Interdisciplinar em Educação, Linguagem e Tecnologias da Universidade Estadual de Goiás – UEG, em 30 de março de 2016.

Banca examinadora:

Prof.º Dr.º Ariovaldo Lopes Pereira (Universidade Estadual de Goiás – UEG)

Orientador/Presidente

Prof.ª Dr.ª Débora Cristina Santos e Silva (Universidade Estadual de Goiás – UEG)

Membro interno

Prof.º Dr.º Ademir Luiz da Silva (Universidade Estadual de Goiás – UEG)

Membro externo

Anápolis, 30 de março de 2016.

Dedico este trabalho ao meu pai, Paulino Martins Pereira, um grande homem de letras, que, no auge dos seus 82 anos de idade, continua a me inspirar com seu belíssimo hábito de leitor e escritor inveterado.

Dedico, também, à minha magnífica mãe, Josefa Pereira de Souza, que enriqueceu meu imaginário e mergulhou-me no reino das palavras, ainda na mais tenra idade, ao ler e contar, maravilhosas histórias antes de eu dormir.

AGRADECIMENTOS

“Então, Paulo, levantando-se no meio do Areópago, disse: Senhores atenienses! Em tudo vos vejo acentuadamente religiosos; porque, passando e observando os objetos de vosso culto, encontrei também um altar no qual está inscrito: AO DEUS DESCONHECIDO. Pois esse que adorais sem conhecer é precisamente aquele que eu vos anuncio” (Atos 17: 22-23).

Em verdade, em verdade vos digo, meu agradecimento inicial vai a este DEUS DESCONHECIDO, pois os conhecidos são muito débeis e chatos de dar dó.

Agradeço ao professor doutor Ariovaldo Lopes Pereira (Ary), meu orientador, que, com uma precisão fantástica, foi capaz de transformar minha escrita diletante em um texto minimamente aceitável.

Agradeço, também, ao professor doutor Lord Düsseldorf Ademir Luiz da Silva, que, ainda em 2013, com fé genuína (rsrsrs), como quem tem a “certeza de coisas que se esperam e a convicção de fatos que não veem”, incentivou-me a cursar o mestrado. Com toda a força do meu coração sou grato ao cínico, paradoxalmente, mais generoso e sensível da pós-modernidade.

Meus afáveis agradecimentos à professora doutora Débora Cristina Santos e Silva, por ter colocado à disposição todo o seu saber literário e inigualável sensibilidade poética, a fim de criticar e enriquecer este trabalho.

Agradeço, ainda, ao professor doutor Ewerton de Freitas Ignácio por ter caminhado comigo os primeiros passos dessa jornada, pelas primeiras e fundamentais indicações bibliográficas.

À professora doutora Nismária Alves David, agradeço pela, embora breve, mas cuidadosa e profícua orientação em certa etapa desta pesquisa.

Agradeço, por fim, ao grande escritor Miguel Jorge, por ter, um dia, invocado as mesmas Tágides que Camões invocou, permitindo, assim, que as musas gregas lhe inspirassem *engenho* e *arte* – obrigado por legar-nos *Pão cozido debaixo de brasa*.

O romance pós-moderno [...] faz parte da postura pós-modernista de confrontar os paradoxos da representação fictícia da história, do particular/geral e do presente/passado. E, por si só, essa confrontação é contraditória, pois se recusa a recuperar ou desintegrar qualquer um dos lados da dicotomia, e mesmo assim está mais do que disposta a explorar os dois.

Linda Hutcheon

RESUMO

SOUZA, Isaias Martins de. A BRASA QUE NÃO DORME: DIÁLOGOS ENTRE LITERATURA E HISTÓRIA EM *PÃO COZIDO DEBAIXO DE BRASA*, DE MIGUEL JORGE. 2016. 134p. Dissertação de Mestrado em Educação, Linguagem e Tecnologias, Universidade Estadual de Goiás – UEG, Anápolis-GO, 2016.

Esta dissertação apresenta uma abordagem analítica dos diálogos entre História e Literatura, capaz de fluir por meio de uma produção metaficcional historiográfica. Considerando que as interpretações dos mais variados eventos históricos podem ser gravadas, tanto por narrativas historiográficas quanto ficcionais, crê-se que a obra *Pão cozido debaixo de brasa* (1997), de Miguel Jorge, e objeto de nossa pesquisa, em sendo uma metaficção historiográfica, oferta ao leitor grande oportunidade de reler a História. Mais especificamente, ao recriar literariamente a história do desastre radiológico com o Césio-137, ocorrido na cidade de Goiânia, Goiás, em setembro de 1987, a obra em análise elabora uma recriação crítica e irônica deste espaço e deste evento. O objetivo geral desta pesquisa, assim, consiste em analisar a efetivação dos diálogos entre o real e o fictício, como um dos traços mais marcantes deste gênero literário próprio do pós-modernismo – a metaficção historiográfica. Mais especificamente, objetiva-se demonstrar o que caracteriza o romance *Pão cozido debaixo de brasa* como uma obra capaz de, paradoxalmente, aproximar História e Literatura, uma vez que longe está do romance histórico tradicional, e identificar quais recursos simbólicos viabilizam, na obra, a transfiguração literária da cidade de Goiânia e do desastre com o Césio-137. O trabalho aqui desenvolvido é de caráter bibliográfico do tipo analítico-interpretativo, uma vez que se deteve à análise, substanciada por relevantes aportes teóricos, de uma obra literária. Pelo diálogo que se estabelece entre o real e o fictício, tomou-se o cuidado para que a análise não se desse de modo a dissociar o texto de seu contexto; pelo contrário, buscou-se mais a sua fusão, como destaca o crítico literário Antonio Candido (2006). Para formar uma base de dados de caráter mais historiográfico a respeito da catástrofe com o Césio-137 e da história de Goiânia, de uma forma mais ampla e que dialogue com os referenciais teóricos elencados, informações jornalísticas e históricas foram consideradas nesta pesquisa e devidamente problematizadas. Dentre as diversas escolhas teóricas, valemo-nos, fundamental e inicialmente, dos estudos de Hutcheon (1991) e White (1995), que contestam a rigidez dos limites postos entre a ficção e a História, destacando as implicações ideológicas que são inerentes a todas as narrativas. Gagnebin (2006) ajudou-nos a compreender a respeito da conservação de memória e das narrativas históricas pós-modernas; Mumford (1965) reflete sobre o surgimento das cidades e a evolução para a metrópole, com suas contradições e desintegração. Para estudarmos como as catástrofes, a exemplo desta ocorrida em Goiânia, são transfiguradas em grandes produções estéticas, recorremos a Oliveira (2008) e, por fim, aos trabalhos primordiais de Carvalho (2000) e Olival (2009), autoras de profundo estudo sobre a poética de Miguel Jorge. Foi possível ratificar, pela análise de *Pão cozido debaixo de brasa*, que o estabelecimento de limites rígidos entre História e Literatura pode cooperar para um processo de alienação da realidade e ofuscamento da possibilidade de se proceder a uma leitura mais aprofundada e dialógica das narrativas de cunho histórico.

Orientador: Ariovaldo Lopes Pereira

Defesa: 30 de março de 2016.

Palavras-chave: Metaficção historiográfica. História. Literatura. Césio-137. Miguel Jorge.

ABSTRACT

This dissertation presents an analytical approach of the dialogue between history and literature which flows through a historiographical metafictional production. Considering the fact that the interpretations of historical events can be recorded by both historiographical and fictional narratives, we believe that the work "*Pão cozido debaixo da brasa*" (1997), written by Miguel Jorge and the object of our research, a historiographical metafiction, offers to the reader a great opportunity to re-read the history. More specifically, to re-read the history of the radiological disaster with Cesium-137 which took place in the city of Goiânia, state of Goiás, Brazil, in september1987. The work in question produces critical and ironic re-creation of this space and this event. The overall objective of this research, therefore, is to examine the effectiveness of the dialogue between the real and the fictional as one of the most striking features of this genre of postmodernism. More specifically, the objective is to demonstrate what characterizes the novel "*Pão cozido debaixo da brasa*" as a literary work which can paradoxically approximate history and literature, since it cannot be classified as a traditional historical novel. Besides that, we intend, with this research, to identify the symbolic resources which enable the literary transfiguration of the city of Goiânia and the disaster with Cesium-137. This is a bibliographical, analytical-interpretive research, since we focus on the analysis substantiated by relevant theoretical contributions of a literary work. Through the dialogue established between the real and the fictional, we took care as not to separate the text from its context; on the contrary, we sought its fusion, as highlighted by the literary critic Antonio Candido (2006). In order to build up a basis of more historiographical data about the catastrophe with Cesium-137 and the history of Goiânia in a broader sense and in dialogue with our theoretical references, journalistic as well as historical information was considered and problematized in this study. Among various theoretical options, we initially chose the studies of Hutcheon (1991) and White (1995). These authors contest the rigidity of the limits between fiction and history, highlighting the ideological implications which are inherent to all narratives. Gagnebin (2006) helped us to understand the memory conservation and postmodern historical narratives. Mumford (1965) reflects on the rise of cities and the development of the metropolis, their contradictions and disintegration. On a try to understand how disasters like the one in Goiânia are transfigured into great aesthetic productions, we accessed the works of authors such as Oliveira (2008), Carvalho (2000) and Olival (2009). These two last authors have made an important study on the poetry of Miguel Jorge. The analysis of the novel "*Pão cozido debaixo da brasa*" allowed us to perceive that setting rigid boundaries between history and literature can lead to a process of alienation from reality and prevents the possibility of a critical and dialogical reading of historical narratives.

Keywords: Historiographical metafiction. History. Literature. Cesium-137. Miguel Jorge

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura-1: Notícias sobre o desastre radiológica na cidade de Goiânia.	40
Figura-2: Escombros do então Instituto Goiano de Radioterapia-IGR, de onde foi retirada a cápsula de Césio-137, em Goiânia. Bomba radioativa e carcaça da qual foi retirada.	43
Figura-3: No alto, à esquerda, técnicos verificando nível de radiação no Ferro-velho para onde o equipamento de radioterapia foi levado. À direita Ferro-Velho. Abaixo residência de Roberto Santos.	45
Figura-4: Leide das Neves Ferreira à esquerda. À direita, de cima para baixo: Maria Gabriela Ferreira, Devair Alves Ferreira e Israel Batista dos Santos.	46
Figura-5: Muitos funcionários trabalhando diretamente com lixo radioativo, sem equipamentos de segurança adequados. Maria Gabriela levou a bomba de Césio-137 em um saco para a Vigilância Sanitária, que ficou alguns dias sobre uma cadeira.	47
Figura-6: Cerca de 3,600 m ³ de lixo radioativo foram gerados a partir de 19 gramas de Césio-137. Material enterrado na cidade de Abadia de Goiás.	49
Figura-7: Capa da obra Pão cozido debaixo de brasa (1997).	60

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
CAPÍTULO 1 – A METAFICÇÃO HISTORIOGRÁFICA: UM GÊNERO DO PÓS-MODERNISMO	19
1.1 Metaficção historiográfica: um percurso conceitual.....	19
1.2 Literatura e História: aproximações pertinentes	28
1.3 Literatura e memória na tradição narrativa.....	34
CAPÍTULO 2 – AS NARRATIVAS DA CATÁSTROFE: DA IMPRENSA À LITERATURA DE MIGUEL JORGE.....	39
2.1 A memória da catástrofe: resgate histórico e midiático.....	40
2.2 Abordagens literárias do desastre radiológico	50
2.3 Miguel Jorge e a brasa que não dorme	58
CAPÍTULO 3 – A BRASA QUE NÃO DORME: O <i>LOCUS</i> , O HOMEM, O EVENTO	73
3.1 <i>Pão cozido debaixo de brasa</i> : entre o real e o ficcional.....	74
3.1.1 O <i>locus</i> : a cidade de Goiânia em <i>Pão cozido debaixo de brasa</i>	97
3.1.2 O homem: as personagens envolvidas no desastre	116
3.1.3 O evento: a transfiguração da catástrofe.....	127
CONSIDERAÇÕES FINAIS	132
REFERÊNCIAS	135

INTRODUÇÃO

No segundo domingo de fevereiro de 1987 a cidade de Goiânia tornou-se cenário de um aterrador desastre radiológico com o Césio-137¹. Nesta dada, Wagner Mota Pereira e Roberto Santos Alves, moradores do centro da cidade e amigos desde a infância, tiveram acesso a uma cápsula, num centro de radioterapia desativado, contendo o pó radioativo. Nos dias que se seguiram, familiares dos jovens seriam contaminados e figurariam como vítimas daquele que se tornaria um famigerado desastre radiológico, conhecido internacionalmente.

Por negligência e excesso de burocratização, nem os responsáveis pelo Instituto Goiano de Radioterapia – IGR, nem o devido órgão público de fiscalização removeram dos escombros do IGR a bomba altamente radioativa de Césio-137. Tal omissão se desdobraria no referido desastre radiológico e marcaria profundamente a cidade de Goiânia, deixando uma nuvem de “poeira azulada” sobre a sua história. A propósito desse evento traumático, diversos trabalhos artísticos foram publicados, dentre eles, o romance metaficcional historiográfico *Pão cozido debaixo de brasa*, do escritor Miguel Jorge, lançado no ano de 1997, portanto, dez anos após o desastre com o Césio-137.

Como objetivo geral, este trabalho propõe-se analisar a efetivação dos diálogos entre Literatura e História, como um dos traços mais marcantes deste gênero literário metaficcional historiográfico, próprio do pós-modernismo. Mais especificamente, objetiva-se demonstrar o que caracteriza a obra *Pão cozido debaixo de brasa* como um trabalho capaz de, paradoxalmente, aproximar o real e o fictício, uma vez que longe está do romance histórico tradicional; identificar quais recursos simbólicos viabilizam, na obra, a transfiguração literária da cidade de Goiânia, fundada no ideal de modernidade, e do desastre com o Césio-137; e, por fim, demonstrar como se operam a recuperação de memórias e o posicionamento político-ideológico do autor, quando do tratamento dessa temática.

Pão cozido debaixo de brasa é formado por dois núcleos narrativos independentes, que apresentam como ponto de convergência o espaço urbano da cidade de Goiânia e a abordagem de dramas fundamentais da humanidade. Mesmo identificando o espaço escolhido pelo autor para o desenvolvimento do enredo, o tratamento conferido a ele é

¹ “Metal alcalino que possui número atômico 55 e número de massa 132,9. Seu nome em latim *caesium* significa céu azul. É dúctil, macio, muito reativo e à temperatura ambiente é líquido. Tem cor branco prateado, é o metal mais pesado dos alcalinos e é fonte dos raios gama. É altamente reativo em água fria e seus radioisótopos são muito perigosos para os seres humanos” (Só Q – Portal de Química, 2016, *online*).

diferente nas duas narrativas. Se, por um lado, no primeiro núcleo a cidade de Goiânia é apenas mais um elemento a figurar entre os que estruturam a narrativa e no qual o dia predomina; por outro, na segunda narrativa, este mesmo espaço, onde a noite é soberana e cria uma atmosfera de perigo constante, adquire vulto de personagem e transborda a sua referencialidade local para se tornar universal.

A obra *Pão cozido debaixo de brasa*, dando-se prioridade para o referido segundo núcleo narrativo que a compõe, pode ser vista como uma narrativa capaz de aproximar o real do ficcional sem qualquer prejuízo da construção estética própria do gênero e das produções de seu autor. O que se nota, ao longo da leitura, é um ciclo de eventos, no qual vão figurando espaços e personagens que permitem ao leitor conhecer uma recriação da cidade de Goiânia e da catástrofe radiológica com o Césio-137, ocorrida em 1987, bem como das principais figuras que foram protagonistas neste contexto.

Miguel Jorge não procura, com sua narrativa, fazer com que o leitor creia estar diante de uma reprodução da vida das pessoas envolvidas neste evento catastrófico, uma vez que há claras distinções entre estas e as personagens criadas. Ainda que alguém ile ser esta a intenção do autor, vale destacar que nem a narrativa historiográfica nem a literária possuem tal intencionalidade, seja no singular ou no coletivo dos grupos (CANDIDO, 1987). Contudo, tal jogo referencial serve para reforçar os intercruzamentos entre o real e o ficcional.

A cidade de Goiânia transfigurada em *Pão cozido debaixo de brasa* é uma cidade que, embora apresente problemas, sejam estruturais, políticos e econômicos, típicos de uma cidade tradicional, é caracterizada como moderna. Tal modernidade, contraditoriamente, é que apresentará o Césio-137 aos seus moradores e se tornará um grande desafio às autoridades médicas e políticas da época. Assim, fica exposto que Goiânia pode ser vista como uma cidade moderna, mas uma modernidade que ainda não fora consolidada.

Como uma cidade que se quer moderna, os mais variados vícios humanos, comuns a toda metrópole, aparecerão na Goiânia que se vê na obra de Miguel Jorge. Essa problemática pode ser notada tanto nos espaços centrais, com o caos que se instala, quanto nas pessoas automatizadas que por eles transitam.

Renato Cordeiro Gomes (1994), ao ler, literariamente, a metrópole, chama atenção para o fato de ela gerar uma ruína social, em meio à qual, os heróis que nascem são sempre inaptos. Nas ruas de Goiânia, que figuram na narrativa, pode-se perceber claramente essas figuras deslocadas, na relação que é travada entre a tríade: Felipa, João Bertolino e Nec-Nec e os espaços urbanos e centrais da cidade, como se nota no segundo núcleo narrativo.

Considerando que as cidades e os eventos podem ser gravados na História, tanto por meio de narrativas historiográficas, quanto por meios ficcionais, crê-se que esta metaficção historiográfica franqueia ao leitor grande oportunidade de conhecer as impressões de seu autor, seu posicionamento político-ideológico sobre determinado contexto histórico. Além disto, pode-se fruir em uma rica demonstração de uso criativo da linguagem literária legada pelas vanguardas e modernismo, a serviço de primorosa produção estética em forma narrativa.

Há, tanto em torno da história da cidade de Goiânia, quanto do desastre radiológico com o Césio-137, produções variadas, sejam de caráter historiográfico ou literário. Contudo, com o enfoque que aqui temos apresentado, há muito, ainda, o que se dizer. Algumas dessas produções serão, mesmo que de forma panorâmica, apresentadas em capítulo vindouro deste trabalho, mas, de antemão, convém destacar alguns relevantes trabalhos acadêmicos, com os quais o nosso demonstra mais aproximação.

Há três dissertações de pesquisadoras goianas que merecem destaque por utilizarem dentro do *corpus* selecionado, também, a referida obra do escritor Miguel Jorge. Vera Lúcia Alves Mendes Paganini (2008), pela Universidade Federal de Goiás-UFG, desenvolve sua pesquisa analisando quatro obras em prosa desse escritor, a fim de destacar em seus textos a ocorrência do dialogismo, da polifonia e da intertextualidade. Já a pesquisadora Suzane Vieira de Alencar (2010), pela Universidade de Campinas-UNICAMP, dedica-se à análise de narrativas de gêneros variados, com o propósito de compreender como o evento radiológico com o Césio-137 fora configurado em drama, para tanto, inclui no *corpus* selecionado o romance de Miguel Jorge. Por fim, a pesquisadora Luisa Alves de Mendonça (2011), pela Pontifícia Universidade Católica de Goiás-PUC/GO, embora faça breve análise de algumas narrativas de Miguel Jorge, atém-se ao romance *Pão cozido debaixo de brasa*. O objetivo desta pesquisadora não difere muito do que há na pesquisa de Vera Lúcia, uma vez que afirma que seu trabalho “[...] visa analisar a ficção deste autor [Miguel Jorge] com a intenção de identificar em seus textos a presença da intertextualidade, do dialogismo, da polifonia e dos gêneros discursivos” (MENDONÇA, 2011, p. 8).

Considerando cuidadosamente esses principais trabalhos sobre o tema, vemos a proposta que apresentamos como relevante, uma vez que os objetivos são outros; e, em sendo outros, este trabalho pode somar-se aos demais, formando um quadro que subsidie, de forma mais satisfatória, pesquisas futuras que queiram pensar a cidade de Goiânia no contexto do desastre com o Césio-137, bem como conhecer a poética do escritor Miguel Jorge.

A escolha de *Pão cozido debaixo de brasa* se deu pela sua capacidade de trabalhar o real e o ficcional, rompendo completamente com os moldes do romance histórico tradicional. Numa direção contrária à tradicionalidade narrativa, na medida em que revisita algum fato histórico, estabelece um procedimento duplo: critica-o de modo contundente, recriando-o de forma irônica; bem como, estabelece uma experimentação em relação ao próprio fazer literário, colocando a linguagem narrativa sempre em processo e em função da obra que se constrói.

Como parte de um conjunto de obras sobre o desastre com o Césio-137, o romance de Miguel Jorge é de grande importância para que mais luzes sejam lançadas sobre a penumbra da memória, que progressivamente se avolumou desde aquele setembro de 1987. Esta narrativa mostra-nos mais uma forma de se interpretar esteticamente um evento traumático e suas consequências irreparáveis na cidade de Goiânia e na vida dos radioacidentados.

O trabalho aqui desenvolvido é de caráter bibliográfico do tipo analítico-interpretativo, uma vez que se fez a análise do caráter histórico e literário e de como essas duas perspectivas dialogam, nas narrativas constantes da obra *Pão cozido debaixo de brasa*. Pelo intercruzamento que se estabelece entre o real e o fictício, tomou-se o cuidado para que a análise não se desse de modo a dissociar o texto de seu contexto; pelo contrário, buscou-se mais a sua fusão, como destaca o crítico literário Antonio Candido (2006). Tal fusão não deve ser entendida como tomar uma realidade pela outra, o que implicaria em aceitar uma espécie de representação mimética; longe disto, o que se afirma é sobre a relevância que uma área do conhecimento apresenta para se compreender mais detalhadamente a outra.

Para formar uma base de dados de caráter mais historiográfico a respeito da catástrofe com o Césio-137 e da história de Goiânia, de uma forma mais ampla e que dialogue com os referenciais teóricos elencados, informações jornalísticas e históricas foram apresentadas nesta pesquisa e devidamente problematizadas. Crê-se que esses trabalhos ajudaram a contextualizar a análise do nosso objeto de pesquisa, promovendo a referida aproximação entre a Literatura e a História.

Para a constituição do aporte teórico, tivemos o cuidado de acessar obras que abarcassem as várias áreas que se entrecruzam ao longo da pesquisa, quais sejam: a Literatura, a História, a cidade, a memória. Logo, uma tarefa mais desafiadora se pôs: como tecer uma trama coesa e coerente com fios de pensamentos tão múltiplos? Cremos ter respondido positivamente a essa pergunta, com o trabalho que se apresenta.

Dentre as diversas escolhas teóricas, valemo-nos, fundamental e inicialmente, dos estudos de Hutcheon (1991); White (1995) e Pesavento (2003), que contestam a rigidez dos limites postos entre a ficção e a História, destacando as implicações ideológicas que são inerentes a todas as narrativas. Gagnebin (2006) ajudou-nos a compreender a respeito da conservação de memória e das narrativas históricas pós-modernas; Mumford (1965) reflete sobre o surgimento das cidades e a evolução para a metrópole moderna, com suas contradições e desintegração. Para estudarmos como as catástrofes, a exemplo desta com o Césio-137, são transfiguradas em grandes trabalhos estéticos, recorremos a Oliveira (2008) e, por fim, os trabalhos primordiais de Carvalho (2000) e Olival (2009), que fazem profundo estudo sobre a poética de Miguel Jorge.

O primeiro capítulo deste trabalho, “A metaficção historiográfica: um gênero do pós-modernismo”, inicia-se propondo uma reflexão sobre a metaficção historiográfica, uma vez que a obra aqui analisada pertence a este gênero. A fim de ampliarmos a discussão em torno do romance pós-moderno, revisitamos algumas categorias literárias e identificamos as possíveis evoluções conceituais pelas quais passaram, a saber: o estatuto da verossimilhança e de representação, o fantástico e seu desdobramento para o realismo mágico. Em um segundo momento, buscou-se ampliar a discussão teórica sobre as “aproximações pertinentes” entre a História e a Literatura e, por fim, discutimos a Literatura e memória na tradição narrativa, o que nos auxiliou na análise das memórias sobre o desastre e Goiânia, lidos pela obra de Miguel Jorge.

No segundo capítulo, intitulado “As narrativas da catástrofe: da imprensa à literatura de Miguel Jorge”, procurou-se, inicialmente, destacar alguns rastros de memória, inscritos, sejam em narrativas literárias ou jornalísticas/historiográficas, produzidas nestes últimos quase 29 anos desde o desastre radiológico, tendo o cuidado de não tomar por neutra seja qual for a narrativa. No segundo subtópico, “Abordagens literárias do desastre radiológico”, fez-se uma seleção de obras representativas, de autores goianos, quanto à tematização do desastre com o Césio-137. Assim, foi possível perceber a multiplicidade de releituras, seja por meio da prosa ou dos versos, deste evento que marcou a cidade de Goiânia e ecoou, e ainda reverbera, fortemente na sua produção literária e artística de um modo geral. O terceiro momento dentro deste capítulo, “Miguel Jorge e a brasa que não dorme”, apresenta a trajetória literária do autor, iniciada ainda na década de 1960, e sua rica colaboração com o Grupo de Escritores Novos – GEN, que cooperou grandemente para a introdução do modernismo na literatura goiana. Além disto, pela reflexão social proposta por Miguel Jorge,

ao analisar os dramas da modernidade, pode-se notar que sua postura se harmoniza com o que Berman, ao evocar Baudelaire, afirma:

Um dos paradoxos da modernidade, como Baudelaire a vê aqui, é que seus poetas se tornarão mais profunda e autenticamente poéticos quanto mais se tornarem homens comuns. Lançando-se no caos da vida cotidiana do mundo moderno – uma vida de que o novo tráfego é o símbolo primordial –, o poeta pode apropriar-se dessa vida para a arte. (BERMAN, 1986, p. 155)

Certamente Miguel Jorge é um autor autêntico, também neste aspecto, uma vez que o substrato de sua obra é colhido do “caos da vida cotidiana do mundo moderno”, conforme afirmou Berman (1986), particularizado no exemplo da cidade de Goiânia. Este subtópico é encerrado apresentando a obra *Pão cozido debaixo de brasa* em sua estrutura, sua linguagem e o duplo enredo que a compõe.

Por fim, o terceiro capítulo deste trabalho, intitulado “A brasa que não dorme: o *locus*, o homem, o evento”, após uma discussão inicial sobre o real e o ficcional na obra, aprofunda a análise deste objeto em três perspectivas. Estes três momentos subsequentes foram organizados da seguinte forma: “O *locus*: a cidade de Goiânia em *Pão cozido debaixo de brasa*”, que nos possibilitou uma leitura dupla: da cidade de Goiânia ficcionada e da cidade real, seus espaços centrais e marginais, no contexto de 1987. Aqui se constata a fragilidade dessa proposta de modernidade, mas que foi golpeada profundamente pela face, não tão oculta, destes mesmos tempos modernos.

A seção “O homem: as personagens envolvidas no desastre”, levou-nos a buscar na memória aquelas figuras que entraram para a História por viverem o contexto do desastre radiológico: políticos, empresários, mas, principalmente, como protagonizam no romance, os marginalizados, as vítimas da ‘luz azul’.

Também neste capítulo, propomos uma seção intitulada “O evento: a transfiguração da catástrofe”, parte esta que nos permitiu apreender, ainda que não na totalidade, a impressão, o sentimento e a ideologia do autor, ao transfigurar para a Literatura este desastre com o Cesio-137. A ótica realista que é lançada sobre o evento faz-nos refletir que tal desastre legou para Goiânia, Goiás e o Brasil, menos uma grande oportunidade de avançar profundamente em políticas de prevenção contra ameaças, do que algumas gerações de vítimas radioativas, invisíveis ao reconhecimento do poder público.

A crítica estabelecida na obra vai do local para o universal. Embora o evento catastrófico narrado tenha ocorrido em Goiânia, uma discreta capital no cenário nacional, Miguel Jorge propõe uma reflexão profunda sobre o destino da humanidade. Lança, com isso,

um questionamento: para onde o ser humano está caminhando nesta passagem para o novo milênio?

CAPÍTULO 1

A METAFICÇÃO HISTORIOGRÁFICA: UM GÊNERO DO PÓS-MODERNISMO

A ficção é quase histórica, assim como a história e quase ficção. Não é possível pensar esse processo de substituição – a narrativa que passa a representar o acontecido – sem levar em conta a presença da criação ficcional, tanto do lado da escrita quanto da leitura.

Sandra Jatahy Pesavento

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.

Maria Luiza F. L. de Carvalho

A análise que aqui se propõe da obra *Pão cozido debaixo de brasa*, de Miguel Jorge, parte do pressuposto que esse romance está circunscrito na definição de metaficção historiográfica, um gênero nascido na chamada pós-modernidade. Antes, contudo, de observarmos detalhadamente este gênero, à luz da teoria de Hutcheon (1991), torna-se oportuno revisitarmos algumas categorias que estão intrinsecamente ligadas ao universo de produção pós-moderna, tais como: o estatuto da verossimilhança e de representação, o fantástico e seu desdobramento para realismo mágico. Este momento inicial é importante, também, para refletirmos sobre as relações, por um lado, entre Literatura e História e, por outro, entre Literatura e memória. Mais adiante, quando da análise mais detida da obra, tais conceitos serão retomados a fim de subsidiarem a nossa tese apresentada.

1.1 Metaficção historiográfica: um percurso conceitual

A partir da década de 1960, os teóricos da Escola dos Annales, da qual nasce a chamada História Cultural, propuseram uma revisão dos procedimentos teórico-

metodológicos do fazer histórico. Com isso, várias “verdades” foram postas abaixo, dentre elas a capacidade da narrativa histórica de criar uma representação do real. Isto se deve, fundamentalmente, ao grau de subjetividade, bem como à ficcionalização da narrativa historiográfica, que lança mão dos mesmos recursos tropológicos que a Literatura (WHITE, 1992). Diante disto, segundo a historiadora Sandra Jatahy Pesavento, o máximo que a narrativa histórica é capaz de criar é “[...] uma representação que resgata representações, que se incumbe de construir uma representação sobre o já representado” (PESAVENTO, 2003. p. 43).

Considerando esta flagrante crise de representação da realidade que existe na narrativa historiográfica e seu caráter ficcional, a teórica canadense Linda Hutcheon coopera para problematizar a questão, ao afirmar que

[...] existe uma perda de fé em nossa capacidade de *conhecer* (de forma não problemática) essa realidade e, portanto, de ser capaz de representá-la com a linguagem. Nesse aspecto, não há diferença entre a ficção e a historiografia. A ficção pós-moderna também apresenta novas questões sobre referência.

A questão já não é ‘a que objeto empiricamente real do passado se refere a linguagem da História?’; mais do que isso, a questão é ‘a que contexto discursivo poderia pertencer essa linguagem? A que textualizações anteriores precisamos nos referir?’ (HUTCHEON, 1991, p. 157. Grifos da autora)

A referida crise de representação no âmbito da História coincide com o debate sobre a passagem do romance histórico, ainda apegado à ideia de verossimilhança e de representação da realidade, para o romance pós-moderno, a partir da segunda metade do século XX. Assim, este último gênero colhe os elementos da realidade para serem o substrato de sua trama, mas os submete à interpretação e à reinvenção crítica, com isso, inaugura uma outra realidade, que em nada se preocupa com a representação objetiva de aspectos do mundo real. Deste modo, na metaficção historiográfica, longe de se buscar uma *mimese*, a representação figura como uma recriação dos eventos datados historicamente. Esta realidade inventada se mostra autônoma e se sustenta por forças de coerência interna, desencadeadas pelo próprio discurso da narrativa. Outras diversas características se somarão a esta para formar este gênero pós-moderno, que veremos mais detalhadamente adiante.

Paralelamente a esta reflexão sobre a representação, é oportuno pensar sobre a categoria de verossimilhança no âmbito das narrativas – histórica ou literária –, ou seja, sobre a capacidade que apresentam de convencer o leitor de que a sua trama é coerente em suas partes constitutivas, mesmo em narrativas que fazem uso do realismo mágico, como é a obra de Miguel Jorge.

Ao diferenciar o ofício do historiador com o do poeta, Aristóteles, em *A Poética clássica*, reflete sobre o que a narrativa literária poderia apresentar ao leitor. O filósofo afirma que “[...] a obra do poeta não consiste em contar o que aconteceu, mas sim coisas as quais podiam acontecer, possíveis no ponto de vista da verossimilhança ou da necessidade” (ARISTÓTELES, 1997, p. 28).

Esta verossimilhança, tradicionalmente entendida e considerada nos romances históricos, se estabelece sempre numa relação lógico-referencial com os elementos fora da narrativa literária, ou seja, a construção dos espaços, das personagens e dos conflitos, ainda que não tenham acontecido, são erigidos, sempre, na possibilidade de que “podiam acontecer”, na realidade. Este procedimento, com o romance moderno e posteriormente no romance pós-moderno, é subvertido, uma vez que a verossimilhança passa a nascer daquilo que, predominantemente, é inverossímil, como se pode perceber com as narrativas que fazem uso do fantástico, do maravilhoso ou do realismo mágico. Vale reforçar que a verossimilhança não se opõe, de forma alguma, ao fantástico ou suas variações, uma vez que nestes gêneros é verossímil a ocorrência de reações fantásticas.

Daí por que o teórico búlgaro Tizvetan Todorov (1975) destacar que a verossimilhança deve ser considerada a partir de um novo olhar, considerando-a de natureza psicológica, ou interna, e não definida livremente pelo leitor externo à obra com base na realidade empírica à sua volta:

Supõe-se que uma ação arrastará outra, porque essa causalidade corresponde a uma probabilidade. É preciso evitar, entretanto, confundir essa verossimilhança das personagens com as leis que o leitor considera verossímeis: tal confusão nos levaria a procurar a probabilidade de cada ação particular; enquanto o verossímil das personagens tem uma realidade formal precisa, o predictivo. (TODOROV, 1975, p. 142)

Assim, não se deve considerar, aqui, a inverossimilhança com a falta de verossimilhança interna, no sentido de incapacidade de conferir coesa e coerentemente um sentido sobre a temática abordada. O que se nota é uma flexibilização no jogo referencial de dentro para fora da obra e ressalta-se a prevalência de uma coerência interna, conforme destacou Todorov: “uma realidade formal precisa”, pautada nas leis estabelecidas pelo próprio discurso que apresenta a trama. A partir desta nova realidade, fruto da lógica interna do texto, é que o real é recriado. Por isso, é possível encontrar, não raramente, narrativas ficcionais mais “reais” que tramas historiográficas.

Outra categoria das quais muitos escritores se valem é o fantástico, precisamente definido por Todorov (1970), bem como seus desdobramentos, dentre eles a variação sul-

americana, o realismo mágico. Como *Pão cozido debaixo de brasa* apresenta momentos em que o sobrenatural sobrepõe o “real”, vemos por relevante as observações que se seguem.

Todorov parte do estabelecimento do conceito de fantástico para apresentar suas variações. Segundo ele, “[...] o fantástico é a hesitação experimentada por um ser [tanto o leitor quanto o personagem] que não conhece [reconhece] as leis naturais, diante de um acontecimento aparentemente sobrenatural” (TODOROV, 1970, p. 148).

Tal evento pode ser breve ou perdurar por toda a narrativa, de modo que o evento fantástico somente se cessará se aqueles que duvidam fizerem uma escolha que dirima esta hesitação. Quando a narrativa chega ao seu final e nenhuma escolha foi feita e não mais será possível saber se o que ocorrera foi real ou sobrenatural, tem-se o fantástico puro. A partir deste conceito e a julgar pelas escolhas que podem ser feitas diante da hesitação, surgem o fantástico estranho ou o fantástico maravilhoso.

Segundo Todorov, o “[...] fantástico estranho [são] os acontecimentos que parecem sobrenaturais ao longo da História [e] recebem por fim uma explicação racional” (TODOROV, 1970, p. 156). Tais explicações podem ser as mais variadas: “o acaso, as coincidências”, “o sonho”, “a influência de drogas”, enfim, diversas, e todas do plano do natural, podem ser as causas que fizeram parecer que o fantástico estava a operar.

De outra forma, quando passamos para o outro lado do fantástico, segundo o teórico,

[...] estamos no fantástico-maravilhoso, por outras palavras, na classe de narrativas que se apresentam como fantásticas e que terminam no sobrenatural. São essas as narrativas mais próximas do fantástico puro, pois este, pelo próprio fato de não ter sido explicado, racionalizado, nos sugere a existência do sobrenatural. (TODOROV, 2006, p. 159)

Quando os recursos explicativos, de acordo com as leis naturais, dos quais dispomos para esclarecer aquele momento de dúvida, se real ou sobrenatural, não podem racionalizá-lo, estabelece-se o fantástico-maravilhoso. Assim, se o sobrenatural for explicado pela razão, temos o Estranho; quando o sobrenatural, pela ausência de explicação racional, for apenas aceito, temos o maravilhoso.

Há outras duas categorias que não pertencem ao fantástico, em sua essência, entretanto, são definidas pelo autor em paralelo a este, a fim de que se tenha maior clareza: são o estranho puro e o maravilhoso puro.

Quando “[...] relatam-se acontecimentos que podem perfeitamente ser explicados pelas leis da razão, mas que são, de uma forma ou de outra, incríveis, extraordinários, chocantes, singulares, inquietantes, insólitos” (TODOROV, 1970, p. 158), aparece o Estranho

puro. Desta forma, não há um acontecimento propriamente fantástico, considerando o conceito apresentado por Todorov, mas algo que seja demasiadamente impressionante.

Por outro lado, no extremo contrário, está o Maravilhoso puro. Nesta categoria

[...] os elementos sobrenaturais não provocam qualquer reação particular nem nas personagens nem no leitor implícito. Não é uma atitude para com os acontecimentos contados que caracteriza o Maravilhoso, mas a própria natureza desses acontecimentos. Os contos de fadas, a ficção científica são algumas das variedades do Maravilhoso; mas eles já estão longe do fantástico. (TODOROV, 1970, p. 160)

Neste caso, percebe-se que todo o universo narrativo já está envolto em leis próprias que, coerentemente, justificam cada acontecimento, o que, absolutamente, fogem ao senso das leis naturais do real. De modo que não sobra espaço para hesitação do leitor e da personagem, pois nada de fantástico, no interior da trama, está acontecendo.

Após esta breve volta aos aspectos do fantástico, observemos uma outra categoria com expressão autêntica na Literatura sul-americana a partir da década de 1940, conforme observa a professora Iremar Chiampi (1980), e que guarda semelhanças, principalmente com o fantástico-maravilhoso, a saber, o realismo mágico. Esta categoria literária foi desenvolvida na América Latina, tendo como obra mais proeminente de apresentação de seus aspectos, o clássico *Cem anos de solidão* (1967), do escritor colombiano e prêmio Nobel de Literatura do ano de 1982, Gabriel García Márquez.

Por vezes, a definição do realismo mágico na Literatura encontra algumas variações entre os teóricos. Contudo, não vemos como relevante destacar tais distanciamentos, uma vez que todos os estudiosos são unânimes em destacar que no realismo mágico ocorre uma naturalização do evento sobrenatural (CHIAMPI, 1980). Ou seja, o aspecto principal desta categoria é o que justifica a sua aproximação do fantástico, no qual a dúvida em relação ao sobrenatural é o traço indispensável.

De acordo com Chiampi,

[o] realismo mágico veio a ser um achado crítico-interpretativo, que cobria, de um golpe, a complexidade temática (que era realista de um outro modo) do novo romance e a necessidade de explicar a passagem da estética realista-naturalista para a nova visão (“mágica”) da realidade. (CHIAMPI, 1980, p. 19)

A proposta do realismo mágico era a de apresentar “um outro modo” de abordar os temas da realidade, que não comportavam mais o discurso decadente do romance histórico tradicional e nem mesmo do romance histórico de resistência. Deste modo, quando as bases do real não conseguem mais explicar a complexidade da vida humana, eis que surge, “naturalmente”, sem assombro, o discurso mágico.

O realismo mágico, pela sua proposta subversiva e crítica aos padrões realistas das narrativas, promoverá uma desconstrução dos conceitos tradicionais de verossimilhança e de representação, igualmente feito pelo fantástico. Além disto, o realismo mágico propõe uma crítica da História, revelando certo tom de luta em defesa daqueles excluídos. Esta categoria literária foi incorporada pelo romance moderno e é utilizada com mais acentuação no chamado romance pós-moderno, a partir da década de 1960.

Antes de aprofundarmos a definição da referida metaficção historiográfica, observemos alguns traços marcantes da modernidade e sua conseqüente estagnação, que para muitos culminou na chamada “pós-modernidade”.

Dos estudos do teórico americano Marshall Berman (1986) sobre a dialética do modernismo e da modernização, é possível extrair um entendimento do que seja a modernidade, bem como seu aspecto de fragmentação que se entende por “pós-moderno”.

Segundo este autor, “[...] o pensamento atual sobre a modernidade se divide em dois compartimentos distintos, hermeticamente lacrados um em relação ao outro: ‘modernização’ em economia e política, ‘modernismo’ em arte, cultura e sensibilidade” (BERMAN, 1986, p. 87). Assim, a “modernidade” pode ser vista como um “estado”, o estágio de progresso a que a humanidade chegou; ao passo que o “modernismo” está relacionado a um pensamento moderno, a um “espírito” investigativo que busca o novo, à proposta inovadora em si, apresentada pelos artistas. Em meio a isto, a “modernização” diz respeito ao “processo” ligado às estruturas materiais, ao aspecto político-econômico que viabiliza as realizações tecnológicas.

Para Berman (1986), a modernidade se desenvolveu ao longo de três grandes fases, tendo o seu primeiro momento ainda no início do século XVI, passando por uma segunda fase, que teve como marco as revoluções industrial e francesa da segunda metade do século XVIII e, por fim, a sua expansão em escala global a partir do século XX. Este desenvolvimento do mundo ocidental europeu foi calcado no saber racional, que buscava o progresso da humanidade por meio das conquistas científicas.

Entretanto, critica o autor que, no lugar da tão almejada emancipação do homem, a modernidade trouxe

[...] uma vida de paradoxo e contradição [...] que promete aventura, poder, alegria, crescimento, autotransformação e transformação das coisas em redor – mas ao mesmo tempo ameaça destruir tudo o que temos, tudo o que sabemos, tudo o que somos [...] é uma unidade paradoxal, uma unidade de desunidade: ela nos despeja a todos num turbilhão de permanente desintegração e mudança, de luta e contradição, de ambigüidade e angústia (BERMAN, 1986, p. 13; 15).

Esse quadro caótico, que se instala no âmago da modernidade, foi precisa e oportunamente resumido pela professora e pesquisadora Débora Silva, ao destacar que “[...] a crise da modernidade configurou-se num momento dramático e limítrofe da humanidade, uma vez que o homem ocidental, perdendo seus referenciais absolutos, se debate na angústia dilacerante da dúvida” (SILVA, 2011, p. 18).

Considerando este contexto de plenitude da modernidade, o professor e crítico literário Domício Proença Filho aponta as principais marcas que revelam a tentativa dos escritores de concretização do espírito moderno, dentre elas

[...] uma *tentativa de exploração do inconsciente* [...] uma *visão surrealizante da realidade* [...] utilização da *alegoria de base surreal* [...] a *dessacralização da obra de arte* [...] o *caráter satírico e paródico* [...] o *herói tradicional perde espaço para o anti-herói* [...] o *exercício da metalinguagem*. (FILHO, 1995, p. 27; 28. Grifos do autor)

Chamamos, ainda, a atenção para outro grande estudioso do tema, Antony Giddens, para o qual “[...] ‘modernidade’ refere-se a estilo, costume de vida ou organização social que emergiram na Europa a partir do século XVII e que posteriormente se tornariam mais ou menos mundiais em sua influência” (GIDDENS, 1991, p. 11). Tal “estilo”, “costume” e “organização social” estavam pautados na confiança que o progresso da ciência poderia oferecer para a evolução da humanidade. Entretanto, após a consolidação da modernidade, com a revolução industrial da segunda metade do século XVIII, e sua posterior expansão para o mundo a partir do século XX, uma instabilidade se instala, levando-a a um estado de descontinuidade (GIDDENS, 1991).

O ideal de modernidade foi marcado pela crença no progresso técnico-científico; contudo, tal expectativa não se efetivou como o esperado, ou, pelo menos, apresentou um efeito colateral que pôs em dúvida as promessas de conferir mais liberdade ao homem. Essa crise do pensamento moderno dá origem a uma crítica de suas instituições e mecanismos, inclusive das grandes narrativas que apontavam, com segurança, um futuro certo a ser alcançado. Um pensamento sólido, seguro e uno dá lugar à fragmentação e às múltiplas interpretações sobre o porvir. É essa desestabilização da ideia de modernidade que faz surgir o a noção de pós-modernismo.

Embora Giddens opte por não utilizar a palavra “pós-modernismo” ou “pós-modernidade”, ao pontuar o caos da modernidade, ele destaca que

[...] estamos alcançando um período em que as consequências da modernidade estão se tornando mais radicalizadas e universalizadas do que antes [...] [e que] [...] a perda da crença no ‘progresso’, é claro, é um dos fatores que fundamentam a dissolução de ‘narrativas’ da História. (GIDDENS, 1991, p. 13; 20)

Desta forma, pensar a passagem da modernidade para a pós-modernidade, ou, que seja, a consolidação das desestabilizações dos ideais de progresso com segurança, ajuda-nos a perceber mudanças tanto no fazer histórico quanto no ficcional. Assim, as grandes narrativas históricas, responsáveis por apresentar o passado no presente, como verdadeiro, se reduziram a apenas uma, dentre inúmeras possibilidades, de ler o passado.

Diante deste quadro, Giddens chama a atenção para os estudos de Jean-François Lyotard, para o qual, no contexto pós-moderno, há

[...] uma evaporação da *grand narrative* – o ‘enredo’ dominante por meio do qual somos inseridos na História como seres tendo um passado definitivo e um futuro predizível. A perspectiva pós-moderna vê uma pluralidade de reivindicações heterogêneas de conhecimento, na qual a ciência não tem um lugar privilegiado. (GIDDENS, 1991, p. 12)

Tal visão é corroborada pelos estudos de Hutcheon, ao destacar que o caráter inseguro da narrativa história é que ela “[...] não existe a não ser como texto, [e que] o pós-modernismo não nega, estúpida e ‘euforicamente’, que o *passado* existiu, mas apenas afirma que agora, para nós, seu acesso está totalmente condicionado pela textualidade” (HUTCHEON, 1991, p. 34. Grifo da autora).

Considerando, então, que a narrativa historiográfica é passível de interpretações e sujeita a revisões, como qualquer outro texto, é que Carvalho afirma que

[...] 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 *performance*, uma nova maneira de pensar sobre a modernidade. (CARVALHO, 2000, p. 58)

É neste contexto, de profundas mudanças em todas as áreas da sociedade, que se verifica, pela via da ficção, a decadência do romance histórico e o surgimento do romance pós-moderno, com o intento de promover esta crítica da História, de forma paródica e irônica, bem como um questionamento do próprio fazer literário. É desta passagem que nasce a metaficção historiográfica, a exemplo do romance de Miguel Jorge, *Pão cozido debaixo de brasa*.

Ao longo do século XX percebeu-se a passagem do romance histórico tradicional para o romance histórico revisional que, na pós-modernidade, foi substituído pela metaficção historiográfica.

O romance histórico tradicional apresentava um limite bem definido entre a História e a Literatura, que não deveria ser ultrapassado. As bases para se elaborar tanto uma narrativa, quanto a outra, eram rigidamente postas. Contudo, como já foi observado, na

medida em que a modernidade foi se consolidando, todos os saberes foram se fragmentando e seus discursos, de rígidos, tornaram-se flexíveis.

Com o intento de reformar esse modelo narrativo tradicional, surge uma proposta de romance histórico revisional, que busca a reescrita da História por meio da ficção, promovendo, assim, num jogo de troca com as narrativas historiográficas, a subversão e o preenchimento dos espaços para os quais os indícios apresentados por esta, não são suficientes. Por outro lado, surgem outras narrativas de pesquisa historiográfica a fim de apresentar novos olhares em contraponto às versões da História oficial.

O terceiro modelo narrativo é a metaficção historiográfica, que surge na pós-modernidade, como já foi observado. Para a teórica mais expoente deste gênero, Linda Hutcheon, tanto a História quanto a ficção “[...] compartilham a mesma postura de questionamento com relação ao uso comum que dão às convenções narrativas, à referência, à inserção da subjetividade, a sua identidade como textualidade e até seu envolvimento na ideologia” (HUTCHEON, 1991, p. 142). Esse processo de questionamento da História se dá não pela rejeição da mesma, mas pela sua utilização a partir de um viés crítico de recriação. Assim, a metaficção historiográfica busca explicitar o que há de ficcional nas narrativas historiográficas, bem como trazer à superfície o que há de histórico nas narrativas ficcionais.

Por isso afirma, ainda, Hutcheon que

[...] a metaficção historiográfica refuta os métodos naturais, ou de senso comum para distinguir entre o fato histórico e a ficção. Ela recusa a visão de que apenas a História tem uma pretensão à verdade, por meio de questionamento da base desta pretensão na historiografia e por meio da afirmação de que tanto a História como a ficção são discursos, construtos humanos, sistemas de significação, e é a partir dessa identidade que as duas obtêm sua principal pretensão à verdade. (HUTCHEON, 1991. p. 127)

É importante destacarmos que a metaficção historiográfica não nega radicalmente ou propõe a destruição do passado, mas estabelece um jogo de referenciação, sempre pautado no olhar crítico e revisionista desse mesmo passado. Isto deixa, obviamente, esse novo gênero longe de praticar uma representação mimética, como tradicionalmente era feito pelos romances históricos.

A metaficção historiográfica, pela sua proposta, vai de encontro à polarização conservadora entre a História e a Literatura, entre “verdade” e “mentira”. Esta narrativa pós-moderna coopera para desmistificar a segurança propalada na narrativa histórica, ao mesmo tempo em que vê na narrativa literária a possibilidade de produção de sentido histórico.

Neste processo dialógico, e não dialético, a História é trazida para dentro da ficção, enquanto que a ficção pode apresentar ares históricos. A autora ainda chama a atenção

para o fato de que “[...] a metaficção historiográfica não pretende reproduzir acontecimentos, mas, em vez disso, orientar-nos para os fatos, ou para novas direções a tomar, para que pensemos sobre os acontecimentos” (HUTCHEON, 1991, p. 198).

Por isso mesmo, Carvalho lembra que “[...] o que a metaficção historiográfica sempre afirma é que o mundo é fictício e, ao mesmo tempo, inegavelmente histórico” (CARVALLHO, 2000, p. 91).

Além das marcas apresentadas, para caracterização desta narrativa pós-moderna, convém evocar, mais uma vez, Proença Filho (1995), que aponta mais alguns ricos aspectos do pós-modernismo na Literatura. O pesquisador chama a atenção para a ocorrência de

[...] uma *intensificação do ludismo na criação literária* [...] a liberdade plena da experiência, que alguns consideram como uma ‘metáfora da liberação social’ [...] [o] *pastiche, a permanência da paródia* [...] *uma tendência à utilização deliberada da intertextualidade* [...] o *eclétismo estilístico* [...] *o exercício da metalinguagem* [...] o *fragmentarismo textual*. (FILHO, 1995, p. 42; 43. Grifos do autor)

Muitos são os aspectos que caracterizam a metaficção historiográfica, tais como: a ironia, a paródia, a intertextualidade e a figura do herói problemático. Todos esses traços abundam no romance *Pão cozido debaixo de brasa*, de Miguel Jorge, autor que consegue conciliar, ao longo de sua narrativa, a profunda reflexão crítica da realidade histórica e a beleza estética de uma prosa-poética admirável.

1.2 Literatura e História: aproximações pertinentes

As produções literárias e históricas, não raramente, são temas de pertinazes debates que procuram discutir os limites, por vezes muito tênues, entre um campo do saber e o outro. Decidindo não adentrar as veredas da radicalidade, que procuram apresentar a ficção e a historiografia como possibilidades narrativas excludentes, quando do tratamento dos mesmos temas, pretende-se, neste trabalho, proceder a uma análise do romance *Pão cozido debaixo de brasa*, de Miguel Jorge, numa perspectiva interdisciplinar.

É importante destacar que a relação entre Literatura e História deve ser vista “[...] mediante aproximações e distanciamentos, entendendo-as como formas diferentes de dizer o mundo, que guardam distintas aproximações com o real [...]” e que “[...] ambas são formas de explicar o presente, inventar o passado, imaginar o futuro” (PESAVENTO, 2003, p. 80; 81). Esta visão da pesquisadora, a qual consideramos sensata e adequada, vai na contramão de qualquer postura que considere as duas áreas antagônicas.

Embora tal interpenetração tenha sido, nas últimas décadas, ressaltada mais intensamente por estudiosos dos dois campos do saber, o crítico literário francês Antoine de Compagnon chama a atenção para a importância de se lançar um olhar sobre o passado e ver que este debate sempre apareceu, com mais ou menos ênfase na História. Ele destaca uma afirmação que fora publicada em 1862, no *Journal des Goncourt*, e que ecoa a distinção feita por Aristóteles, entre História e Literatura: “A História é um romance que foi; o romance é a História que poderia ter sido” (COMPAGNON, 2006, p. 223). Esse mesmo autor afirma que o texto histórico é uma construção narrativa, por isso pertence, também à Literatura, e assevera que “[...] a objetividade ou a transcendência da História é uma miragem, pois o historiador está engajado nos discursos através dos quais ele constrói o objeto histórico” (COMPAGNON, 2006, p. 223).

Ao debater as aproximações entre Literatura e História na América Latina, o crítico literário Alfredo Bosi (1993) afirma ser inevitável a aproximação entre a narrativa literária e a histórica, uma vez que os elementos estruturais desta são a todo momento utilizados por aquela. Ele destaca que “[...] tanto a prosa do historiador quanto a prosa do narrador têm que se valer dos signos, têm que se valer das metáforas, têm que se valer daquilo que há de mais profundo e primeiro, que é o próprio uso da linguagem. Daí, a distinção e a união” (BOSI, 1993, p. 138).

Reforçando o mesmo entendimento, Antonio Candido (2006) trata das convergências entre Literatura e História, dentre outras interdisciplinaridades. Exemplificando com a epopeia *Caramuru*, de José de Santa Rita Durão, o crítico mostra como o contexto histórico fora tratado em seu interior, com mais ou menos fidelidade, dependendo da parte da narrativa. Antonio Candido alerta que, seja a análise da obra ou do contexto ao qual ela se refere, não pode ser feita dissociadamente, mas sim buscando a fusão entre o texto e o contexto. Contra a separação entre Literatura e Sociologia, bem como entre aquela e a Antropologia ou a História, o autor afirma que

[...] hoje sabemos que a integridade da obra não permite adotar nenhuma dessas visões dissociadas; e que só a podemos entender fundindo texto e contexto numa interpretação dialeticamente íntegra [...]. Sabemos, ainda, que o *externo* (no caso, o social [bem como o histórico]) importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tomando-se, portanto, *interno*. (CANDIDO, 2006, p. 13-14. Grifos do autor)

É oportuno destacar que posicionamento semelhante pode ser notado por parte de historiadores, como se percebe na afirmação revolucionária do teórico americano Hayden White, ao enfatizar que “[...] os historiadores se valeriam das mesmas estratégias tropológicas

das narrativas usadas pelos romancistas ou poetas: metáfora, metonímia, ironia, sinédoque” (WHITE, 1992 *apud* PESAVENTO, 2003, p. 35).

É conveniente evocar mais alguns argumentos de White (1992), que buscam justificar quão próximas estão essas duas formas de narrar a experiência humana. Para este autor, a obra histórica apresenta cinco níveis de conceptualização que lhe conferem grande subjetividade, distanciando-a da pretensa verdade que lhe atribuem comumente, aproximando-a das narrativas literárias. Os níveis são: a crônica, a estória, o modo de elaboração de enredo, o modo de argumentação e o modo de implicação ideológico.

Para o autor, a crônica diz respeito à seleção de dados, enquanto que a estória ao arranjo destes dados selecionados. White destaca que “[...] quando um dado conjunto de eventos é posto num código de motivos, o leitor tem diante de si uma Estória”, ou seja, uma narrativa que “possui começo, meio e fim discerníveis” (WHITE, 1992, p. 21). Por esta observação inicial, é possível notar que, inevitavelmente, tanto a seleção quanto o arranjo dos dados, dar-se-á a partir da subjetividade daquele que pretende narrar. Como tal subjetividade é procedimento fundamental para a elaboração da narrativa literária, tem-se por pertinente, a aproximação que o autor promove entre os dois modos de narrar.

White continua caracterizando os cinco níveis e, após apresentar a crônica e a estória, considera o terceiro nível a partir dos modos de elaboração de um enredo, apresentados por Northrop Frye, que podem ocorrer segundo “[...] a Estória romanesca, a Tragédia, a Comédia e a Sátira” (WHITE, 1992, p. 23), fundamentalmente.

Vejamos como o autor detalha este terceiro nível. White destaca que o romanesco apresenta algumas características fundamentais, como: a aptidão da figura heroica, a transcendência, a sobrepujança das virtudes sobre os vícios e a redenção. Em oposição a este modo, surge a sátira, na qual não se percebe qualquer possibilidade de redenção e o homem se mostra cativo do mundo, cheio de temor e fraco diante da figura da morte. Conforme este teórico, na sátira as “[...] esperanças, possibilidades e verdades [são observadas] ironicamente, na atmosfera gerada pela percepção da inadequação última da consciência para viver feliz no mundo ou compreendê-lo plenamente” (WHITE, 1992, p. 25).

Por fim, White apresenta os outros dois modos: a comédia e a tragédia. Eles têm em comum a viabilização da libertação do homem frente ao drama que lhe é posto. A liberdade que ocorre na comédia, observa o crítico, está pautada em um alívio provisório; o triunfo sobre o mundo é apenas momentâneo, entretanto estas situações servem para reconciliar o homem com o seu semelhante e com o mundo. Por outro lado, na tragédia, a libertação se dá pela queda do protagonista, o que promove um ensinamento, uma aquisição

de conhecimento. Por esse lado, a reconciliação é sombria e, em face de o homem não poder mudar o mundo, este o sobrepuja, tornando-o um ser resignado na sua insuficiência.

A partir desta categorização, White afirma que “[...] a questão importante é que toda História, mesmo a mais ‘sincrônica’ ou ‘estrutural’, há de ser posta em enredo de alguma maneira” (WHITE, 1992, p. 23). A escolha da modalidade de narrar é eminentemente particular e conferirá nuances variadas para a apresentação dos mesmos fatos “reais”. Tem-se, logo, mais um fator de aproximação entre as narrativas históricas e literárias.

O quarto nível apresentado pelo autor diz respeito à proposta de argumentação formal feita pelo historiador. Nesta parte o pesquisador, convencionalmente, busca explicar “[...] os eventos da estória (ou a forma que imprimiu a esses eventos ao pô-los em enredo de um modo particular) através da construção de um argumento homológico-dedutivo” (WHITE, 1992, p. 26). O autor exemplifica com a lei da relação entre a base e a superestrutura, dada por Marx. Muitos historiadores lançam mão deste recurso como argumento formal para criar narrativas sobre as relações socioeconômicas; por outro lado, há historiadores que optam por recursos que são absolutamente opostos. Nisto temos que, mais uma vez, opera a subjetividade para a escolha de algumas bases estruturais para construir a argumentação formal.

Por fim, o nível denominado como modo de implicação ideológico refere-se às implicações ideológicas inevitáveis da narrativa historiográfica, e que são traço maior de particularização da pesquisa. A postura pessoal do autor, sua posição no mundo se mesclará com os aspectos formais utilizados para narrar um determinado fato e estará, segundo White, de acordo com uma das “[...] quatro posições ideológicas básicas: anarquismo, conservadorismo, radicalismo e liberalismo” (WHITE, 1992, p. 37). Ainda que tal posicionamento seja percebido no seu discurso, de acordo com White, a forma que é dada à narrativa estará ligada a uma das marcas ideológicas mencionadas, uma vez que “[...] assim como toda ideologia é acompanhada por uma ideia específica da História e seus processos, toda ideia da História é, também, afirmo, acompanhada por implicações ideológicas especificamente determináveis” (WHITE, 1992, p. 38).

Pela consideração destes cinco níveis torna-se bastante aceitável a tese de White, de que ao mesmo tempo em que o historiador faz ciência, ele produz arte. Por outro lado, pode-se dizer que enquanto o ficcionista Miguel Jorge faz Literatura, com o romance *Pão cozido debaixo de brasa*, ainda que por meio de uma subversão crítica, irônica e poética dos fatos colhidos da realidade, faz, também, História. No terceiro capítulo deste trabalho, voltaremos a estes cinco níveis, para notarmos quais deles a obra de Miguel Jorge expressa.

Ainda sobre a aproximação destes dois modos de narrar, tem-se, que

[...] 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. (CARVALHO, 2000, p. 100)

Estas implicações comuns aos dois gêneros narrativos, apontadas pela autora, ajudam-nos a perceber e analisar com mais profundidade como esse diálogo se dá na obra de Miguel Jorge.

As discussões propostas pelo semioticista e crítico literário Walter Mignolo (1993), a respeito da questão “verdade na ficção” são oportunas neste momento, para cooperar com o entendimento de como se dá a aproximação entre Literatura História. A partir da consideração de que o discurso de “convenção de ficcionalidade” é a tônica no romance, o que leva a existir um discurso “ficcionalmente verdadeiro do autor” e, por outro lado, que o discurso de “convenção de veracidade” é o fundamento na narrativa historiográfica, o que faz surgir um discurso “verdadeiramente ficcional” do historiador, Mignolo aproxima estas duas formas de narrar as experiências humanas.

Mignolo ainda afirma que

[...] a questão da *verdade na ficção* se apresenta quando se imita um discurso cuja própria natureza implica o enquadramento na convenção de veracidade. Tal é, por exemplo, o caso da imitação do discurso antropológico ou historiográfico (MIGNOLO, 1993, p. 113. Grifos do autor).

A fim de ampliarmos a reflexão sobre esse sentido de verdade, ou “verdade”, seja numa narrativa historiográfica ou literária, convém apontar que Roger Chartier (2011) apresenta argumentos para justificar o diálogo pertinente que há entre uma narrativa e outra, destacando, assim, que a “verdade” pode nascer do entremeio desses discursos.

O autor enfatiza que na atualidade, isto é, a partir da década de 1960/70, a pesquisa histórica tem, também, por objeto, as produções ficcionais, diferença considerável em relação aos trabalhos historiográficos tradicionais. Esta consideração, das produções ficcionais, deve-se, segundo Chartier,

[...] à peculiaridade de haver uma ‘negociação’ estabelecida entre a criação estética e o mundo social. [...] A ‘negociação’ possui um duplo significado. De um lado, a obra de ficção trabalha com materiais e matrizes provenientes do mundo social, os quais ele desloca, reformula, transfere para um outro regime de discursos e práticas. De outro, a ‘negociação’ é o que torna a obra inteligível para seus leitores, ouvintes e espectadores. (CHARTIER, 2011, p. 348-349)

Ainda pensando sobre o lugar da “verdade entre a ficção e a História”, Chartier destaca que o fato de a narrativa histórica se utilizar das mesmas fórmulas narrativas que a

produção ficcional, as torna mais próximas do que comumente se imagina. Por exemplo, tanto uma quanto outra “[...] compreende os fatos como causa ou consequência de outros” (CHARTIER, 2011, p. 356), isto é, organiza fatos no tempo, faz narrativas.

Esta forma de organização mais “[...] as quatro figuras do discurso [metáfora, metonímia, sinédoque e ironia] que servem de matrizes a todos os modos possíveis de narração e explicação” (CHARTIER, 2011, p. 359) conduzem a narrativa histórica ao encontro da ficcional. Além do mais, ainda considerando os estudos de White (1992), Chartier destaca que “[...] deve-se, certamente, conceder-lhe que toda ficção produz conhecimento, diz verdades sobre o mundo social” e que “[...] também o mito transmite uma verdade sobre a existência coletiva e propõe saberes úteis ao indivíduo” (CHARTIER, 2011, p. 362).

Por variados aspectos pode-se afirmar que há verdade na ficção, porém a forma de verificação é distinta do modelo histórico. E, mais adiante, neste trabalho, o romance de Miguel Jorge será analisado e interpretado, retomando, também, as reflexões aqui expostas. Assim, cremos, ficará mais nítida a aproximação aqui defendida. Vejamos mais algumas observações que nos ajudam a entender mais claramente o diálogo entre Literatura e História.

Júnia Barreto (2010), pesquisadora da obra do escritor francês Victor Hugo, a respeito do diálogo entre Literatura e História, na obra desse escritor, destaca outro aspecto que é ponto de aproximação entre o real e o ficcional, neste caso, como a biografia do ficcionista aparece na narrativa produzida. A pesquisadora afirma que na obra de Victor Hugo

[a] Literatura e o real interpenetram-se [...] [e] o processo da escritura do texto é desencadeado a partir de algumas experiências vividas na própria realidade do autor e transpostas para a pretensa realidade da ficção, colocando o tempo e a linguagem da narrativa ao serviço desse contexto. (BARRETO, 2010, p. 36;40-41)

A propósito desta abordagem, observa Pesavento que

[...] é a partir da experiência histórica pessoal que se resgatam emoções, sentimentos, ideias, temores ou desejos, o que não implica abandonar a perspectiva de que essa tradução sensível da realidade seja historicizada e socializada para os homens de uma determinada época. Os homens aprendem a sentir e a pensar, ou seja, a traduzir o mundo em razões e sentimentos. (PESAVENTO, 2003, p. 57)

Esta comparação entre a narrativa histórica e a literária não tem por finalidade eger uma para substituir outra. Na contramão disto, vemos como apropriada a valorização das multiplicidades narrativas sobre um mesmo objeto, uma vez que toda análise deve ultrapassar as escamas que tornam um gênero tão distinto do outro, para penetrar no âmago discursivo de cada um deles. Além do mais, não se busca, na análise, separar o que é experiência histórica do que é experiência ficcional, uma vez que esta e aquela estão amalgamadas na experiência estética. É lá, no mais recôndito, que as vozes se encontram.

Creemos que, em se tratando de interdisciplinaridade, a noção mais nítida na recuperação de memórias não ocorre pelo eco de um discurso solitário, ainda que científico, mas sim pela confluência de narrativas que apresentam o homem em sua historicidade e complexidade cultural. Sabemos que não apenas a História é capaz, ou responsável, por perscrutar essas sendas.

1.3 Literatura e memória na tradição narrativa

Ao pensar a relação entre Literatura e memória, é oportuno voltar ao, talvez, maior exemplo registrado no mundo grego, a *Odisseia*, de Homero. Após a longa guerra de Tróia, Ulisses, rei de Ítaca, necessita vencer inúmeros obstáculos naturais, humanos e sobrenaturais, para reaver o seu trono, ao lado de seu filho Telêmaco e de sua fiel esposa Penélope.

Contudo, o maior de todos os desafios que o herói grego tem diante de si é o esquecimento. Ulisses tem de manter viva a sua memória, a lembrança de onde veio, o que realizou e para onde deve retornar. Seu sucesso dependerá não somente de sua habilidade com a espada e de sua astúcia na guerra, mas também e, principalmente, da capacidade de guardar essas memórias. Conforme destaca a professora e pesquisadora Jeanne Marie Gagnebin, Ulisses trava, “[...] antes de tudo, uma luta para manter a memória e, portanto, para manter a palavra, as histórias, os cantos que ajudam os homens a se lembrarem do passado e, também, a não se esquecerem do futuro” (GAGNEBIN, 2006, p. 15).

As ações de Ulisses são entremeadas de autorreflexão, como se o herói elaborasse uma poética de seus atos. Ulisses narra ao dialogar com o Ciclope, narra ao rei Alcino, narra ao criador de porcos Eumeu, narra aos seus guerreiros, narra à sua ama Euricléia, narra à sua esposa Penélope... enfim, conhecemos não simplesmente os feitos de Ulisses, mas os conhecemos, principalmente, por meio de sua narrativa. Assim, a narrativa de Ulisses, ou, as várias que ele empreende durando seu regresso a Ítaca, consistem, pelo efeito que produzem, numa espécie de narrativa literária oral dentro da *Odisseia* de Homero.

Erich Auerbach, quando da observação sobre os recursos utilizados para conferir um pleno acabamento estético à *Odisseia*, destaca, entre outros, os “processos psicológicos”. Para o autor, “[...] as personagens de Homero dão a conhecer o seu interior no seu discurso; o que não dizem aos outros, falam [ou cantam, no caso de Aquiles] a si, de modo que o leitor o saiba” (AUERBACH, 2001, p. 4. Grifos nossos). Desta forma, as memórias são tecidas em

teias narrativas, que são lançadas em direções duplas: para dentro de quem narra e para fora de si.

Observando o procedimento de Ulisses e evocando também outro herói homérico, Aquiles, tem-se que a memória figura como tradição narrativa, ou seja, ela se efetiva por meio da narrativa das ações realizadas. Do mesmo modo que é possível identificar na *Odisseia*, em abundância, o rei de Ítaca narrando seus feitos e eternizando suas memórias, para si e para os outros, igualmente o percebemos na outra obra de Homero, *Ilíada*, com Aquiles.

Ao refletir sobre “a bela morte” dos heróis gregos, Jean-Pierre Vernant destaca o episódio do canto de Aquiles, que ocorre durante uma breve pausa da longa guerra de Tróia. Segundo Vernant,

[...] a lição do episódio é clara: os feitos de Aquiles, celebrados por Homero na *Ilíada*, para existirem inteiramente aos olhos do herói que os deseja executar, *devem refletir-se e prolongar-se num canto que consagre sua glória. Enquanto personagem heroica, Aquiles só tem existência para si mesmo no espelho do canto* [...]. (VERNANT, 1977, p. 430. Grifos nossos)

O canto de Aquiles tem por tema os grandes feitos dos heróis do passado e que vão se tornando realidade para ele também, na medida em que peleja mais uma guerra. Assim, ele canta, igualmente, as próprias realizações, canta para não se esquecer como procede o herói que deseja a glória e canta, também, para que outros possam lembrar seus feitos.

Portanto, tanto a obra *Odisseia* quanto *Ilíada* atendem ao mesmo propósito: guardar memórias e servir como ensinamento para os gregos. O caráter didático destas obras, na formação do homem grego, preparando-o para a *polis*, consiste em fazê-lo lembrar, seja de figuras reais ou míticas que serviam como modelo. Lembrar de comportamentos admiráveis ou deploráveis. Eis a memória como tradição narrativa, eis a Literatura como memória. Procedimento semelhante ao dos heróis gregos, quanto a este aspecto especificamente, pode ser notado em Felipa, protagonista da narrativa que aqui se analisa. Tal exemplificação será apresentada mais adiante, no terceiro capítulo.

É importante observarmos que, mesmo na narrativa historiográfica, quando o autor recorre à sua memória, o faz atentando-se para detalhes que em outros relatos não figuraram e, ao mesmo tempo, promovendo apagamentos, parciais ou totais, de tantos outros detalhes. A história que ora se conta não é fruto de um reviver, mas sim de um refazer, logo, passível de inúmeras antíteses. Parafraseando Ecléa Bosi, pode-se dizer que não se conta duas vezes a mesma história, ou seja, não se conta da mesma maneira uma história (BOSI, 2007).

Ainda considerando a pesquisa historiográfica, no seu trabalho com a memória, para aproximá-la da produção ficcional, consideramos que o historiador é um homem do

tempo presente e, logo, do futuro, em relação ao que se pesquisa, estando impregnado de história, e esta, por seu turno, influencia seu pensar, seu olhar, seu selecionar, enfim, sua narrativa:

Para este [o historiador] também se coloca a meta ideal de refazer, no discurso presente, acontecimentos pretéritos, o que, a rigor, exigiria se tirassem dos túmulos todos os que agiram ou testemunharam os fatos a serem evocados. Posto o limite fatal que o tempo impõe ao historiador, não lhe resta senão *reconstruir*, no que lhe for possível, a fisionomia dos acontecimentos. Neste esforço exerce um papel condicionante todo o conjunto de noções presentes que, involuntariamente, nos obriga a avaliar (logo, a alterar) o conteúdo das memórias. (BOSI, 2007, p. 59. Grifo da autora)

A imaginação narrativa ou a subjetividade daquele que rememora, numa pesquisa historiográfica, pode ser percebida, mesmo quando se tem rigor em se ater aos documentos e indícios. De outro lado, na narrativa ficcional a imaginação torna-se um fundamento primordial para o sucesso do enredo. Daí porque não há sentido reivindicar rigor histórico na Literatura; porém, isto não quer dizer que não seja possível encontrar sentido histórico quando se trabalha memórias em um romance.

Por isso mesmo é que se buscou, aqui, trabalhos que pudessem apresentar informações teóricas, não apenas sobre os aspectos estruturantes dos discursos literário e histórico, mas também sobre o processo de recuperação de memórias. Tais observações são convenientes, uma vez que, mesmo não tendo a intenção de fazer registros historiográficos, a metaficção historiográfica de Miguel Jorge, com abundantes referências ao espaço da cidade de Goiânia e também a pessoas, no contexto de 1987, em dada medida, constrói um sentido histórico sobre um determinado contexto.

Por considerarmos a narrativa de Miguel Jorge como uma forma de manter vivas memórias sobre o desastre com o Césio-137, cabe aqui uma observação, a partir dos estudos de Maurice Halbwachs (2003), sobre como se processa a recordação. Para este sociólogo francês, a recordação ocorre sempre evocando outras pessoas. Assim, temos que, o autor, quando da elaboração do romance, empreendeu um trabalho com suas lembranças, reportando-se a documentos, pessoas presentes e/ou ausentes, etc.

Ora, esta ideia aparece na construção do enredo de *Pão cozido debaixo de brasa*, uma vez que o autor promove o levantamento de memórias a partir das relações entre as personagens, e, destas, com a cidade de Goiânia. Deste modo, o leitor, na medida em que vai acompanhando o desenvolvimento da narrativa, vai percorrendo, mentalmente, e pode, inclusive, fazê-lo literalmente, os espaços da cidade de Goiânia, como o Bairro Popular, as avenidas Paranaíba e Tocantins. Além do mais, há referências a figuras importantes da época.

O que acabamos de afirmar harmoniza-se com o exemplo a seguir, dado por Maurice Halbwarchs, que diz:

A primeira vez que estive em Londres, diante de Saint-Paul ou Mansion House – a residência do prefeito, no Strand ou pelos arredores do Tribunal da Justiça, muitas impressões me faziam lembrar os romances de Dickens lidos na infância: eu passeava pela cidade com Dickens. (HALBWARCHS, 2003, p. 31)

Ao ver os lugares em Londres, Halbwarchs tinha sua memória lançada para os romances de Dickens, lidos na infância, ocorrendo, assim, uma simbiose entre o vivenciado na ficção e na realidade. Pode-se estabelecer um paralelo, ao observarmos que Miguel Jorge trabalha, na obra *Pão cozido debaixo de brasa*, suas memórias vividas no contexto do desastre radiológico, mesclando-as com outras informações pesquisadas. Tal produção atende tanto aos que desejam aumentar o seu saber histórico sobre este contexto de Goiânia, quanto aos que querem fruir no uso habilidoso dos recursos literários herdados da modernidade.

A recuperação de memórias a partir dessa ótica interdisciplinar torna-se relevante, na medida em que se considera que uma narrativa literária metaficcional tem sempre como referência básica acontecimentos históricos. Os ares de historicidade na produção literária também se justificam quando se observa que o autor de uma metaficção historiográfica, por vezes, evoca, explicitamente, sua experiência pessoal para corroborar com as escolhas feitas.

Considerando a experiência no tempo, daquele que narra, Halbwachs lança algumas perguntas retóricas: “Como isso não modificaria a ideia que ela [a pessoa que lembra] tem de seu passado? Como as novas noções que ela adquire, noções sobre fatos, reflexões e ideias, não reagiriam sobre suas lembranças?” (HALBWACHS, 2003, p. 91). Por isso Ecléa Bosi, ao evocar o sociólogo francês, quanto ao caráter espontâneo da memória ser algo excepcional, chamar a atenção para o fato de que

[...] na maior parte das vezes, lembrar não é reviver, mas refazer, reconstruir, repensar, com imagens e ideias de hoje, as experiências do passado. A memória não é sonho, é trabalho. Se assim é, deve-se duvidar da sobrevivência do passado, “tal como foi”, e que se daria no inconsciente de cada sujeito. A lembrança é uma imagem construída pelos materiais que estão, agora, à nossa disposição, no conjunto de representações que povoam nossa consciência atual. [...] O simples fato de lembrar o passado, no *presente*, exclui a identidade em termos de ponto de vista. (BOSI, 2007, p. 55. Grifo da autora)

Pois bem, a narrativa que é produzida a partir desse processo de deslocamento no tempo, seja para o historiador, seja para o ficcionista, é o que cria um sentido histórico, o que não evita que, tanto uma quanto outra sejam passíveis de análise crítica e revisões. Não figuram como narrativas fechadas, mas abertas, sempre aguardando o próximo leitor que chegará como visitante, entrar, fechar a porta por alguns instantes, sair novamente e deixar a

porta aberta, para que, assim, o círculo virtuoso das múltiplas releituras vá enriquecendo as narrativas.

Considerando o quão sensível é o trabalho de recuperação de memórias, pelas narrativas historiográficas, torna-se mais aceitável ainda a consideração do romance de Miguel Jorge como instrumento importante para o registro de memórias sobre o desastre radiológico com o Césio-137. Na medida em que o autor cria uma narrativa para interpretar o evento e recriá-lo criticamente, confere sentido histórico ao que produz.

CAPÍTULO 2

AS NARRATIVAS DA CATÁSTROFE: DA IMPRENSA À LITERATURA DE MIGUEL JORGE

A Literatura permite o acesso à sintonia fina ou ao clima de uma época, ao modo pelo qual as pessoas pensavam o mundo, a si próprias, quais os valores que guiavam seus passos, quais os preconceitos, medos e sonhos. Ela dá a ver sensibilidades, perfis, valores.

Sandra Jatahy Pesavento

É possível compreender vários aspectos históricos e sociológicos da sociedade goiana mediante o estudo das catástrofes, principalmente relacionados à identidade, pois as catástrofes derrubam os mitos, desmancham as maquiagens, mostram aquilo que se pretende esconder.

Eliézer Cardoso de Oliveira

Diversas narrativas, historiográficas e ficcionais, nasceram com o propósito de abranger a temática do desastre radiológico com o Césio-137, ocorrido em Goiânia no ano de 1987, dentre elas a consagrada obra de *Pão cozido debaixo de brasa*, de Miguel Jorge. A fim de contextualizar esta obra, propomo-nos, aqui, recuperar alguns rastros de memória inscritos em jornais, poemas, romances, etc. produzidos nos mais variados momentos, destes últimos quase 29 anos.

Os historiadores e a imprensa, por um lado, se detiveram sobre este evento e seus efeitos, ao longo dos anos, à exaustão; por outro, os ficcionistas dos mais variados gêneros não ficaram atrás. Deste modo, hoje, tem-se uma gama de materiais à disposição para todo aquele que pretende, por um viés ou outro, conhecer as múltiplas interpretações que foram conferidas a este acontecimento.

2.1 A memória da catástrofe: resgate histórico e midiático

Nos dias e meses que se seguiram à divulgação do desastre radiológico em Goiânia, as manifestações discriminatórias começaram, dentro e fora da cidade. Fomentou-se um estado de terror e medo diante de uma tecnologia completamente desconhecida para a maior parte da população de Goiânia, utilizada na área da medicina, símbolo da modernidade e que se revelava desafiadora. Ironicamente, a partir do Césio-137, contido em um aparelho de radioterapia, muitas pessoas perderiam suas vidas e tantas outras carregariam sequelas permanentes, além de passá-las para as gerações vindouras.

Weber Borges, à época, jornalista e produtor da então TV Goyá, filiada ao Sistema Brasileiro de Televisão – SBT, que cobriu amplamente este desastre, observa que surgia

[...] outra luta a ser vencida – a discriminação – que já era intensa contra o estado de Goiás e seus moradores, os goianos; falava-se em radioatividade nos campos, no leite, tecidos, calçados, e os produtos não podiam ser exportados. Em outros estados hotéis se negavam a receber goianos, e cancelaram-se congressos, shows e eventos programados para a cidade, persistindo por muito tempo, até após o término do acidente. (BORGES, 2003, p. 54)

Figura-1: Notícias sobre o desastre radiológico na cidade de Goiânia.



Fonte: <http://acervo.estadao.com.br/noticias/acervo.pesadelo-nuclear-em-goiania,7136,0.htm>

É importante destacarmos que não se tomam aqui as pesquisas jornalísticas ou notícias, como expressão da única verdade sobre o desastre radiológico em Goiânia, mas sim como uma das versões que se tem sobre este evento.

Conforme afirmou Motta,

[...] apesar do esforço dos jornalistas a linguagem jornalística, pela própria natureza da linguagem dramática do jornalismo, estará sempre descrevendo objetividades concretas por um lado, enquanto por outro *revela intenções implícitas e sugere subjetividades que conduzem a ambíguas apreensões do real.* (MOTTA, 2006, p. 49. Grifos nossos)

Pelo que se percebe nos dois exemplos extraídos do Jornal O Estado de São Paulo, temos a exemplificação da referida “subjetividade”. Por certo que se formos observar, em contraponto, os discursos políticos sobre o desastre, encontraremos um tom mais eufemístico para o problema. Como o nosso objetivo não é alcançar o inalcançável, ou seja, por meio deste percurso pela memória chegar à verdade, então podemos problematizar tais fontes, sem, contudo, abolir o seu grau de contribuição histórica.

Uma das manchetes diz: “Radiação: só Chernobil supera Goiânia”, uma referência ao gravíssimo desastre ocorrido em uma usina nuclear no ano anterior, 1986, em Chernobyl e que gerou cerca de 100 mil mortes e deixou aquela cidade completamente deserta. Com tal manchete, tem-se a intenção discursiva de enfatizar o ocorrido em Goiânia. No entanto, o número de vítimas diretas, no mês seguinte ao desastre goiano, foi de quatro mortes. Ainda se lê: “Goiânia, ‘pior acidente do mundo’”, o que, a princípio, é uma contradição com a manchete anterior, do mesmo jornal, mas que chama a atenção do leitor para se deter na matéria e acompanhar os detalhes. Entretanto, este “exagero” é explicado quando notamos que em área urbana, fora de usina nuclear, de fato o desastre em Goiânia foi o maior do mundo. Por fim, lemos: “Físicos franceses mostram os perigos”. Com isso, fica nas entrelinhas a crítica ao despreparo das autoridades goianas e nacionais, tanto em prevenir o desastre quanto no tratamento das vítimas. Foi preciso não apenas forte ajuda científica estrangeira como também o envio de medicamentos, a exemplo do remédio Azul da Prússia².

Como afirma Bakhtin, “[...] a vontade discursiva do falante se realiza antes de tudo na *escolha de um certo gênero de discurso*” (BAKHTIN, 2010, p. 282. Grifos do autor). E este gênero discursivo, veiculado no jornal, lhe permite o uso de uma linguagem bastante peculiar, a fim de provocar alguns efeitos de sentido e convencer o leitor. Por isso mesmo ele pode revelar “intenções implícitas”, como observou Mota, citado anteriormente.

As manchetes com este tom foram abundantemente produzidas, criando, assim, uma multiplicidade de vozes capaz de estabelecer uma certa unidade no discurso (FOUCAULT, 2009), ainda que não homogênea, uma vez que reúne um conjunto de discursos que apresenta uma linha de continuidade, inter cruzando-se para constituí-lo.

A respeito da manifestação de enunciados recorrentes sobre o mesmo objeto, Foucault observa que

[...] no caso em que se puder descrever, entre um certo número de enunciados, semelhante sistema de dispersão, e no caso em que entre os objetos, os tipos de enunciação, os conceitos, as escolhas temáticas, se puder definir uma regularidade

² “O remédio conhecido como Azul da Prússia absorve o elemento radioativo, fazendo-o ser eliminado nas fezes e na urina” (PANETA SUSTENTÁVEL, 2016, *online*).

(uma ordem, correlações, posições e funcionamentos, transformações), diremos, por convenção, que se trata de uma *formação discursiva* [...]. (FOUCAULT, 2009, p. 43. Grifos do autor)

Ainda que não seja o foco principal desta pesquisa, no próximo capítulo teceremos mais algumas considerações sobre o caráter subjetivo das produções jornalísticas/historiográficas, ao traçarmos um paralelo com a obra de Miguel Jorge. Com tais observações não se tem a intenção de minimizar os efeitos catastróficos do desastre radiológico com o Césio-137, ocorrido em Goiânia; apenas chamamos a atenção para a importância de sempre se fazer uma análise discursiva dos mais variados enunciados, uma vez que sua constituição se vale dos mais diversos recursos argumentativos, explicitados ou não.

Por certo que o desastre radiológico promoveu uma alteração profunda na realidade goiana, em vários níveis, o que leva muitas pessoas a se referir ao ocorrido nesta capital, como “desastre” e não apenas como “acidente”, termo este usado, à época, pela Comissão Nacional de Energia Nuclear – CNEN. A utilização do termo “acidente” tem por base uma quantificação da radiação dispersa no local, ao passo que o uso de “desastre” considera fatores mais amplos, que reverberam no comportamento social, na política e na economia, por exemplo (SILVA, 2015).

A propósito desta discussão vocabular, a professora e pesquisadora Telma Camargo da Silva, que desenvolveu sua tese de doutorado sobre este evento, justifica sua escolha pelo termo “desastre”, para tratar da catástrofe radiológica com o Césio-137, em Goiânia. Ela afirma:

[...] eu entendo que o desmantelamento, em 1987, de um aparelho abandonado de radioterapia contendo césio-137 é um desastre porque ele rompeu as ordens culturais, políticas e econômicas e expôs a vulnerabilidade de grupos locais ao se defrontarem com as consequências danosas da tecnologia nuclear. (SILVA, 2015, p. 7, *online*)

A escolha terminológica, se “acidente”, se “desastre”, entretanto, não altera a gravidade do fato ocorrido em Goiânia, em setembro de 1987, com a sucessão de eventos: o abandono da cápsula pelo Instituto Goiano de Radioterapia – IGR; a não fiscalização por parte do poder público; a retirada do material, inadvertidamente, junto aos escombros, pelos dois jovens; o espalhamento do pó de Césio-137 e o despreparo das autoridades locais e nacionais na resolução do problema, ou seja, um conjunto de fatores que contribuíram para caracterizar o fato como uma grande catástrofe.

Esse impacto catastrófico, por certo, deixou uma marca indelével, de terror e medo, na identidade da cidade de Goiânia, e figura como o maior prenúncio de sua entrada

lenta na modernidade. Esta memória traumática é transfigurada literariamente em um dos núcleos narrativos do romance *Pão cozido debaixo de brasa*, de Miguel Jorge, com a priorização da noite, de espaços periféricos e personagens excluídas socialmente.

A catástrofe ocorreu na primeira quinzena do mês de setembro de 1987, quando Wagner Mota Pereira, de 19 anos, e Roberto Santos Alves, de 22 anos, moradores do centro da cidade e amigos desde a infância, tiveram acesso a uma cápsula contendo pó de Césio-137 e que irresponsavelmente havia sido abandonada nos escombros do Instituto Goiano de Radioterapia – IGR, no centro da capital de Goiás, Goiânia. O prédio do IGR se localizava na Avenida Paranaíba, onde atualmente fica o Centro de Cultura e Convenções de Goiânia.

Figura 2: Escombros do então Instituto Goiano de Radioterapia-IGR, de onde foi extraída a cápsula de Césio-137, em Goiânia. Bomba radioativa e carcaça da qual foi retirada.



Fonte: <http://transparencianuclear.blogspot.com.br/2010/03/o-maior-acidente-radiologico-urbano-do.html>

Nos dias que se seguiram, os dois jovens, familiares e vizinhos seriam contaminados e figurariam como vítimas das contradições da modernidade, uma vez que a mesma política de modernização, introduzindo uma tecnologia avançada capaz de resolver problemas e salvar vidas, não foi capaz de assegurar o mínimo de conhecimento sobre essa mesma tecnologia, aos jovens moradores da cidade de Goiânia. Deste modo, ocorreu o acolhimento pueril de uma bomba de Césio-137.

A respeito desta face antitética dos tempos modernos, Giddens afirma que

[...] a modernidade, como qualquer um que vive no final do século XX pode ver, é um fenômeno de dois gumes. O desenvolvimento das instituições sociais modernas e sua difusão em escala mundial criaram oportunidades bem maiores para os seres humanos gozarem de uma existência segura e gratificante que qualquer tipo de sistema pré-moderno. Mas a modernidade tem também um lado sombrio, que se tornou muito aparente no século atual. GIDDENS, 1991, p. 17)

Goiânia, a exemplo de Fukushima e Chernobyl, pôde experimentar no seu coração, pelas suas ruas centrais, o poder contraditório da modernidade, naquele fatídico 13 de setembro de 1987. Com isso, ela passaria a ser conhecida internacionalmente como palco de um catastrófico desastre radiológico com o Césio-137.

A peça foi levada, com muito custo, em um carrinho de mão, pelos dois amigos, para a casa de Roberto Santos, na rua 57, também no centro da cidade e que distava cerca de 600 metros de onde fora subtraída. Neste local moravam mais algumas famílias que, mais tarde, igualmente seriam “encantadas” pelo brilho azul e perigoso do Césio-137. Os amigos acomodaram a peça ao pé de uma mangueira e, utilizando algumas ferramentas simples, como marreta, alicate e talhadeira, conseguiram romper o lacre, o que facilitaria a contaminação daquela área e dos que por ali passassem. O objetivo dos incautos jovens era vender a peça de chumbo e obter um lucro maior do que o habitual, uma vez que o peso estimado daquela peça era de 200 kg.

Após permanecer alguns dias na residência de Roberto Alves, a peça foi vendida para Devair Alves Ferreira, dono de um ferro-velho nas proximidades. Eterno de Almeida Santos e Benevides Almeida dos Santos, irmãos e funcionários de Devair, ficaram encarregados de buscar o material, e assim procederam. Também seriam contaminados pela radiação.

O ferro-velho para onde a peça foi levada localizava-se a poucos metros da rua 57 e seria neste local que a tragédia maior encontraria guarida. Ali, outros dois funcionários de Devair, Israel Batista dos Santos e Admilson Alves Souza, conseguiram abrir a cápsula e tiveram contado direto com o pó de Césio-137 e, assim, se tornariam vítimas fatais da radiação.

Figura 3: No alto, à esquerda, técnicos verificando nível de radiação no ferro-velho para onde o equipamento de radioterapia foi levado. À direita, ferro-velho. Abaixo, residência de Roberto Santos.



Fonte: <http://transparencianuclear.blogspot.com.br/2012/06/cronologia-dos-fatos-inicio-do-processo.html>

Nos dias em que a peça permaneceu no ferro-velho, várias pessoas passaram por lá e eram apresentadas, por Devair, aquele pó de brilho encantador. E, desta forma, foi-se espalhando a contaminação entre familiares, amigos e desconhecidos.

O mês seguinte seria marcado pelo falecimento de quatro contaminados. A primeira vítima foi Maria Gabriela Ferreira, esposa de Devair Alves Ferreira, falecida aos 29 anos, no dia 23 de outubro de 1987. A criança Leide das Neves Ferreira, de apenas 6 anos, que, durante uma refeição, estando com as mãos sujas com o pó de Césio-137, acabou ingerindo-o, foi a segunda vítima, a segunda a falecer, neste mesmo dia. No dia 27 deste mês falecia Israel Batista dos Santos, de 18 anos, e no dia seguinte, seu companheiro de trabalho no ferro-velho que recebeu a peça com Césio-137, Admilson Alves de Souza, também com 18 anos. Devair faleceu em 1994.

Figura 4: Leide das Neves Ferreira, à esquerda. À direita, de cima para baixo: Maria Gabriela Ferreira, Devair Alves Ferreira e Israel Batista dos Santos.



Fonte: <http://transparencianuclear.blogspot.com.br/2010/03/o-maior-acidente-radiologico-urbano-do.html>

Os funcionários públicos, tanto dos Bombeiros, quanto da Polícia Militar, que foram deslocados para guardar o foco da catástrofe, bem como os funcionários do então Consórcio Rodoviário Intermunicipal S/A – CRISA que trabalharam na demolição das casas e remoção dos entulhos contaminados, igualmente se tornariam vítimas da radiação.

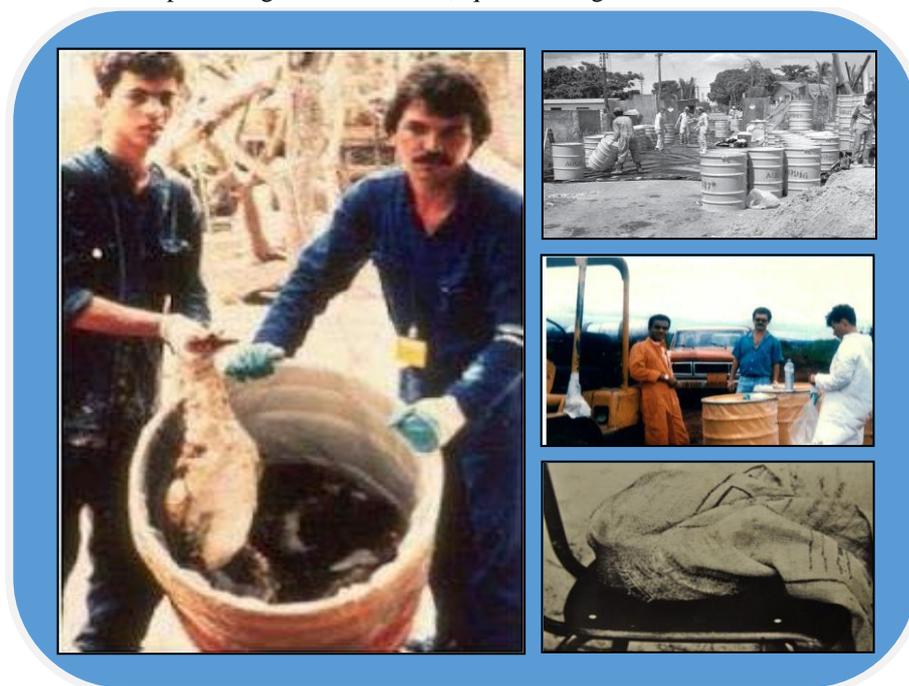
Segundo o então terceiro-sargento da Polícia Militar, Carlos Santana Lira, ele prestou serviço próximo ao foco de radiação, na rua 57, centro de Goiânia, por vários dias; contudo, assim observa em entrevista para a jornalista Carla Lacerda: “Só ficamos sabendo que se tratava de um acidente radioativo quando o objeto (a cápsula de césio) foi levado à Vigilância Sanitária” (LACERDA, 2007, p. 91).

O oficial dos Bombeiros, Agildo Wagner Jaime, ao relatar sobre sua participação e de companheiros de farda no isolamento do suposto vazamento de gás, na rua 57, pois esta foi a informação que seus superiores passaram, revela à jornalista Carla Lacerda que foram levados ao Hospital Geral de Goiânia – HGG e submetidos a vários banhos de descontaminação, com muito vinagre. Porém, diz ainda: “Mas depois mandaram a gente para casa e continuamos a trabalhar no isolamento [da área contaminada]” (LACERDA, 2007, p. 96).

Elpídio Evangelista da Silva, em entrevista concedida à jornalista Carla Lacerda em 2007, assim destaca: “Não passamos por treinamento, nem sabíamos direito o que era

radiação. Aprendemos na prática. Eles [os superiores] diziam que não era perigoso”. E completa dizendo que iam “[...] no caminhão em cima ou ao lado dos tambores de lixo radioativo” (LACERDA, 2007, p. 87). Os registros jornalísticos da época destacam trabalhadores sem proteção adequada, como macacão ou luvas, utilizando um tambor com material radioativo como mesa de lanche.

Figura 5: Muitos funcionários trabalhando diretamente com lixo radioativo, sem equipamentos de segurança adequados. Maria Gabriela levou a bomba de Césio-137 em um saco para a Vigilância Sanitária, que ficou alguns dias sobre uma cadeira.



Fonte: <http://compromissoconsciente.blogspot.com.br/2012/09/goiania-e-o-cesio-137-25-anos-do.html>

A falta de preparo para lidar com um evento de tal magnitude custou, a simples servidores do estado, um elevado preço. Eles não foram protegidos com roupas especiais, mas permaneceram com suas fardas, talvez apropriadas para combater o fogo e a criminalidade ou, no caso dos funcionários do CRISA, apenas com os habituais uniformes de pano.

Estes e tantos outros trabalhadores que, em sua maioria, ainda hoje esperam na justiça a devida indenização por parte do estado, foram vítimas não apenas da radiação, mas do desconhecimento e do descaso das autoridades que os submeteram à exposição de um inimigo imperceptível e implacável, o Césio-137. Além do mais, funcionários da Vigilância Sanitária também foram contaminados, pois o conhecimento que dispunham sobre o Césio-137 era escasso e, igualmente, não tinham equipamentos adequados. A cápsula de Césio-137

permaneceu por alguns dias dentro de saco plástico sobre uma cadeira em uma sala na Vigilância Sanitária e muitos curiosos a ela tiveram acesso.

Uma nuvem com minúsculas partículas de pó radioativo envolvia dia após dia esses trabalhadores desavisados. Por meio de outras tantas formas o contágio foi se dando, o que conferiu um resultado assombroso e categorizou a catástrofe goiana com o nível 5 na Escala Internacional de Acidentes Nucleares³, com a sigla inglesa INES, que vai de 0 a 7 e que em área urbana, fora de usina, foi o maior do mundo.

Conforme observou Luiz Pinguelli Rosa, físico e à época diretor do Instituto Alberto Luiz Coimbra de Pós-Graduação e Pesquisa em Engenharia da UFRJ e membro do Conselho da Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência – SBPC: “Goiânia não foi só um acidente radiológico, foi também um acidente social que expôs as mazelas do nosso País, a irresponsabilidade das elites, a incompetência dos governos” (BORGES, 2003, p. 114-115). Esta observação foi publicada pelo jornalista Weber Borges em seu livro sobre a catástrofe goiana e ainda hoje está bastante atualizada, uma vez que o país ainda demonstra amadorismo no trato com a energia nuclear, a exemplo de outros desastres radiológicos em usinas nacionais.

O número de vítimas do Césio-137, em Goiânia, destoava bastante, quando apresentados pelo órgão oficial do governo e quando apresentado pela *Associação das Vítimas do Césio-137*, presidida por Odesson Alves Ferreira, irmão do já falecido Devair Alves Ferreira, dono do ferro-velho que guardou a peça contendo Césio-137. Segundo a Comissão Nacional de Energia Nuclear – CNEN, na época, 112.800 pessoas foram monitoradas e 6.500 apresentaram algum nível de contaminação; já a *Associação das Vítimas do Césio-137* tem pleiteado na justiça o reconhecimento de muitas outras vítimas. De forma muito lenta, a justiça tem reconhecido outros casos.

O desastre com o Césio-137, em Goiânia, gerou cerca de 3.600 m³ de lixo radioativo contaminado com apenas 19 gramas de Césio-137. Este lixo foi acondicionado em 14 contêineres, dentro dos quais 1.200 caixas e 2.900 tambores comportam o lixo. Todo esse material foi enviado para a cidade de Abadia de Goiás, que fica cerca de 20 km de Goiânia e lá foi enterrado e recebe monitoramento especializado.

³ Para melhor entendimento da dimensão do evento em Goiânia, convém mencionar as explicações técnicas dispostas na plataforma digital *pt.energia-nuclear.net*, destaca-se que “[...] os eventos nucleares podem ser classificados em escala INES em sete níveis. Os eventos de níveis 1-3 são chamados ‘incidentes’, enquanto que no caso dos níveis de 4-7 fala de ‘acidentes’. Cada elevação do nível da escala indica que a gravidade dos acontecimentos é aproximadamente dez vezes maior. Quando os eventos não são importantes do ponto de vista da segurança, eles são chamados ‘desvios’ e são classificados de ‘Abaixo Escala / Nível 0’” (PT.ENERGIA-NUCLEAR.NET, 2015, *online*).

O desastre não foi de proporções mais aterradoras apenas por uma questão de sorte, como destaca Borges: “[...] quando o físico Walter Mendes Ferreira chegou na Vigilância Sanitária, o Corpo de Bombeiros que lá estava, preparava-se para levar a chamada ‘peça’ e jogá-la em um rio; se tal acontecesse, o desastre teria sido muito maior do que foi” BORGES, 2003, p. 30).

A possibilidade desta ocorrência já revela a condição de despreparo das autoridades, naquele contexto, para lidar com os desafios produzidos pela modernidade.

Figura 6: Cerca de 3,600m³ de lixo radioativo foram gerados a partir de 19 gramas de Césio-137. Material enterrado na cidade de Abadia de Goiás.



Fonte: <http://www.caliandradocerrado.com.br/2009/11/cesio-137-sequelas-eternas.html>

A grande quantidade de lixo radioativo decorrente do desastre impressiona. Entretanto, não mais que o trauma que marcou a identidade da capital do estado de Goiás. Uma vez que as feridas nos corpos das vítimas do Césio-137 e na memória coletiva de Goiânia, quase 29 anos depois, ainda não foram devidamente trabalhadas por iniciativa dos governantes, as pesquisas acadêmicas e as produções de representações artísticas (literárias ou não), continuam em grande quantidade.

Por um lado, as diversas produções buscam compreender as dimensões do ocorrido, elaborando-o esteticamente ou por meio de pesquisas documentais e entrevistas com

os herdeiros da catástrofe. Por outro, percebe-se uma postura de crítica político-social, buscando narrar os fatos a partir de uma ótica não oficial.

2.2 Abordagens literárias do desastre radiológico

É importante observar que diversas obras literárias foram feitas a propósito do desastre radiológico com o Césio-137. Seja em prosa ou verso, esse evento foi amplamente estetizado, logo, recebendo um tratamento por meio da imaginação e da leitura artística muito particular de cada escritor. Deste modo, as memórias traumáticas que recaíram sobre a cidade de Goiânia naqueles primeiros dias de setembro de 1987, ainda hoje, mais de 28 anos, continuam latentes e oportunas como objeto de estudo.

Embora Theodor Adorno tenha asseverado, em 1949, com a célebre citação, que “escrever poesia após Auschwitz é uma barbárie”, o que se percebe é que, tanto antes quanto depois do Holocausto, a produção artística, não apenas literária, para estetizar catástrofes, naturais ou não, foram e continuam sendo abundantes. Do romance *Um diário do ano da peste* (1722), de Daniel Defoe, criado tendo como substrato temático a grande epidemia de peste bubônica que devastou a Inglaterra no ano de 1665, ao romance *O tronco* (1956), de Bernardo Elis, que narra o intenso combate no início do século XX, no norte do estado de Goiás, atual Tocantins, entre jagunços e soldados, do qual haveria um grande saldo de mortos, tem-se a demonstração que o ser humano é capaz de captar o poético nos dramas mais aterradores e tocar profundamente leitores de épocas variadas. Com a catástrofe radiológica em Goiânia não foi diferente e entre as obras que dela nasceram, tem-se o romance de Miguel Jorge, *Pão cozido debaixo de brasa*, objeto de nosso estudo.

Assim, fica superada a máxima de Adorno, que mais tarde seria revista pelo próprio autor, e torna-se oportuno evocar Aristóteles que, em *A Poética Clássica*, observava que “[...] das coisas cuja visão é penosa temos prazer em contemplar a imagem quanto mais perfeita; por exemplo, as formas dos bichos mais desprezíveis e dos cadáveres” (ARISTÓTELES, 1997, p. 22).

Didático para ilustrar melhor esse procedimento, é o trabalho elaborado pelo professor Eliézer Cardoso de Oliveira que, fazendo uso das teorias e metodologias da História Cultural, produziu o livro *Estética da Catástrofe: Cultura e Sensibilidades*. Nesse trabalho o autor discute, entre outros acontecimentos trágicos, como a catástrofe com o Césio-137 acabou gerando a produção de variados trabalhos artísticos e de grande beleza estética.

Em um dos capítulos, “Romance-catástrofe: quando o horror excita”, o autor utiliza como exemplos o romance *O tronco*, do escritor Bernardo Elis; *A menina que comeu céσιο*, do repórter-escritor Fernando Pinto e, inclusive, o romance *Pão cozido debaixo de brasa*, do escritor Miguel Jorge. Ao refletir sobre o intercruzamento entre Literatura e História, o professor Eliézer Cardoso de Oliveira afirma que

[...] a grande especificidade das obras sobre catástrofe é o fato de trabalharem um acontecimento histórico sob a forma de ficção. Neste sentido, elas não são nem História, nem ficção pura: estão no meio caminho entre ambas [...]. (OLIVEIRA, 2008, p. 57-58)

A fim de visualizarmos um quadro mais ilustrativo sobre esta estetização, vejamos, então, algumas produções literárias, em prosa e em verso, que, de alguma forma, abordaram a catástrofe com o Césio-137.

A menina que comeu céσιο, do repórter-escritor Fernando Pinto, é um romance-reportagem publicado em 1987, mesmo ano da catástrofe. O autor, apoiando-se nas experiências vividas ao cobrir o desastre radiológico em Goiânia e em pesquisas adicionais, como repórter do Jornal Correio Braziliense, elabora uma narrativa constituída por fatos e emoldurada pela ficção.

A história interna deste romance-reportagem inicia-se em 13 de setembro de 1987, na cidade de Goiânia, e termina em 9 de dezembro do mesmo ano. Nestes quase três meses abarcados, conhecemos várias personagens que guardam referencialidade com as pessoas que foram vitimadas pelo Césio-137, dentre elas, eis as principais: Wagner, Betão, Selma, Devair, Maria Gabriela, Leide e Odesson. A maioria das personagens tinha, entre si, laço de parentesco ou certo grau de afinidade. De outro lado, são destacadas figuras públicas, como o secretário de saúde, o governador, técnicos da área radiológica e médicos.

Por meio de uma linguagem bastante simples, sem grandes figuras de estilo e, por vezes, com coloquialismos, Fernando Pinto produz esta narrativa que, explícita e basicamente faz duas abordagens: uma crítica às autoridades responsáveis pela falta de prevenção contra desastres como estes e a defesa das vítimas do Césio-137.

O desastre, que tematiza este romance-reportagem, ocorreu no segundo domingo de setembro de 1987. Goiânia tornou-se cenário de uma catástrofe radioativa. Wagner Mota Pereira e Roberto Santos, moradores do centro da cidade e amigos desde a infância, tiveram acesso a uma cápsula, no Instituto Goiano de Radioterapia – IGR, desativado na época, contendo pó de Césio-137.

O enredo se desenvolve sob a condução de um narrador-onisciente, em terceira pessoa, que aparece como alterego de Fernando Pinto. Ele não somente conduz a história, mas também opina sobre os fatos narrados. A trama procura apresentar as etapas convencionais de uma narrativa: apresentação, desenvolvimento, clímax e desfecho, bem organizadas. Estes momentos seguem o curso do encontro com a cápsula, contendo o material radioativo, a identificação dos contaminados, a internação e morte dos mais graves e o retorno de Wagner para casa, a personagem central e que corresponde a um dos jovens que retirara o material dos escombros do antigo IGR.

Enfim, os quinze capítulos que compõem o romance-reportagem buscam, por meio do diálogo *realidade/ficção*, “sacudir urgentemente a poeira do tempo” (PINTO, 1987), conforme observa Marlene Galeazzi, na orelha do livro, e isso apenas é possível posicionando-se criticamente em relação à história que está posta, ou seja, exercendo-se ativamente uma prática social diante da problemática do desastre radiológico.

A casca da serpente, romance de José J. Veiga, foi escrito em 1989 e promove uma nova leitura de *Os Sertões*, de Euclides da Cunha, sobre a guerra no Arraial de Canudos. Embora o tema daquela narrativa não seja o desastre radiológico com o Césio-137, ao final do romance, pode-se perceber uma clara referência a este evento catastrófico. É oportuno destacar que o desastre ocorreu em 1987, portanto, dois anos antes da escritura da obra de José J. Veiga. E tanto o desastre quanto o enredo de *A casca da serpente* revelam a incapacidade dos homens de se harmonizarem, no contexto de grandes desafios que é a modernidade.

Da mesma forma que o Conselheiro apresentado por Euclides da Cunha não é mais Antônio Vicente Mendes Maciel, nascido em Quixeramobim em treze de março de 1930, o Conselheiro de José J. Veiga não é nem este nem aquele. A cada narrativa, uma nova fabulação aparece; contudo, se a personagem de Euclides da Cunha e a de José J. Veiga não correspondem à figura histórica representada, pelo menos apresentam traços que Antônio Vicente, o Conselheiro, poderia vir a ter.

Após ter fugido da guerra de Canudos e passado por intensa metamorfose, na aparência e na ideologia, a personagem Antonio Conselheiro torna-se, na metaficção historiográfica de José J. Veiga, o Tio Conselheiro. Conselheiro despe-se de seu revestimento messiânico para se fazer “carne”, assumindo, assim, a forma de um sertanejo comum, porém, com a mesma vocação para criar uma nova forma de governo.

As transformações pelas quais Conselheiro passa, em *A casca da serpente*, incluindo tomar banho, fazer a barba, comer o que conseguisse caçar, apontam para um novo

tempo e que exige uma nova forma de lutar pelos direitos daqueles que estão à margem da sociedade.

Na releitura que José J. Veiga faz de *Os Sertões* surge um novo arraial: Itatimundé. Neste local procura-se estabelecer uma cidade onde as relações seriam pautadas na solidariedade. Contudo, é de se questionar se há lugar para valor tão nobre, entre homens com formações intelectuais diferentes, distintas crenças e ideologias e que carregam pecados, egoísmos e brutalidades das mais variadas.

Esse quadro múltiplo e fragmentado aponta para a modernidade, que potencializa, por meio de seus mecanismos constitutivos, os traços egoístas e desumanos. Por certo que o olhar do autor será realista e o fim reservado para Itatimundé não será muito distinto do que acometeu o Arraial de Canudos. É exatamente ao final da trama, que surge uma clara referência ao desastre radiológico com o Césio-137: o leitor vê a barbárie que se instalou, transformando o local em depósito de lixo atômico, para o qual não tem governante e no qual não há grandes expectativas de mudanças.

Esta imagem final reporta ao que ainda hoje é objeto de abundantes críticas: por um lado, o despreparo demonstrado pelas autoridades para lidar com o Césio-137, em 1987; e, por outro, à falta de empenho efetivo e definitivo, por parte dos governantes, em atender às demandas das vítimas diretas e indiretas da catástrofe radiológica. Ao mesmo tempo a crítica tem uma abrangência mais universal, referindo-se à inabilidade do homem com os desafios e as oportunidades que lhes são apresentadas pela modernidade.

Desta forma, o romance de José J. Veiga ajuda a formar um conjunto de abordagens literárias que, em alguma medida, revisitaram o desastre com o Césio-137, assim como a obra de Miguel Jorge que neste trabalho se analisa.

O escritor José Mendonça Teles, natural da cidade de Hidrolândia, no Estado de Goiás, nascido no dia 25 de março de 1936, conforme destaca Ubirajara Galli, “[...] por toda a sua construção cultural, ocupa destacadíssimo lugar na historiografia goiana de todos os tempos” (GALLI, 2014, p. 12).

Dois meses após o desastre radiológico (em novembro de 1987), José Mendonça Teles registrou literariamente suas memórias sobre este evento no poema “Quando os flamboyants florescem”, que dá nome ao seu livro de poemas, lançado em 1988. O referido poema não segue a tônica da maioria das produções literárias, seja em prosa ou em verso, sobre essa temática, uma vez que dispensa o tom crítico à modernidade provinciana de Goiânia e ao despreparo governamental para prevenir e solucionar problemas de tamanha proporção. Pelo contrário, apresenta um saudosismo em relação a Goiânia antes das

contradições da modernidade e otimismo quando menciona os dias vindouros. A título de ilustração, vejamos a primeira e a última estrofes do poema:

É preciso dizer que os flamboyants estão florindo
 E que suas pétalas, voando aos ventos da memória,
 Mostram aos nossos olhos que a vida continua linda
 E que as cigarras estão cantando e que as chuvas
 Estão chegando no plantio de nossas mãos.

(...)

É preciso dizer aos ouvidos surdos que em Goiânia
 Há muita vida e que ventos da Esperança
 Anunciam um novo tempo,
 Agora que os flamboyants florescem! (TELES, 1989, p. 11-13)

A partir de um tempo presente o “eu lírico” enuncia que “os flamboyants estão florindo”, logo, a radiação do Césio-137 não foi capaz de matar as esperanças. O “eu lírico” diz que é necessário voltar para um tempo anterior ao desastre radiológico, para um contexto no qual a cidade de Goiânia não tinha, ainda, sentido tão acentuadamente os efeitos colaterais da chegada, ainda que tímida, da modernidade. Esse retorno é simbolizado pelas pétalas dos flamboyants que voam “aos ventos da memória”. Depreende-se do poema que voltar a essas boas memórias, num contexto em que se vivencia a catástrofe com o Césio-137, torna-se fundamental para encontrar forças e sentido para continuar vivendo e sonhar com uma Goiânia promissora e que orgulhe seus filhos.

A partir desse retorno, como destaca o professor Eliézer Cardoso de Oliveira, “ao passado bucólico da cidade” (OLIVEIRA, 2008, p. 76), é que se pode projetar um futuro de colheita gloriosa. É nesse passado que se pode perceber “[...] que a vida continua linda/ e que as cigarras estão cantando e que as chuvas estão/ chegando no plantio de nossas mãos” (TELES, 1989, p. 11). Considerando esse contexto de outrora, com sua pureza e encantamentos, o “eu lírico” orienta para que se digam “[...] que em Goiânia/ Há muita vida e que ventos de Esperança/ Anunciam um novo tempo” (TELES, 1989, p. 13).

As pequenas mortes (2013), de Wesley Godoi Peres, talvez seja o mais novo romance que promove a recuperação de memórias sobre o desastre com o Césio-137. Este autor goiano cria um protagonista, o paranoico Felipe Werle, que vive com a obsessão de que seus dias serão breves; tal fardo, crê, advém do Césio-137.

Esta é uma narrativa que faz uso abundante dos recursos oferecidos pela linguagem literária dinâmica e fluida da pós-modernidade e com experimentalismos subversivos na forma narrativa. Esta escolha estilística aparece como uma busca pela

expressão que traduza o interior caótico do narrador-personagem, jovem músico de 33 anos em crise existencial, de modo que a subversão sintática e vocabular ao longo da obra revela uma tentativa alucinada de encontrar respostas para o sentido da vida em face da morte.

O enredo não se desenvolve em torno do evento com o Césio-137 em si, como na obra de Miguel Jorge, mas nos seus supostos efeitos na vida deste músico goiano, pelo menos 21 anos após aquele setembro negro de 1987. Assim, os dramas do presente, da narrativa, vividos pelo jovem Werle, são apresentados sempre em relação ao desastre com o Césio-137 e jamais serão solucionados.

A propósito do pouco tratamento deste tema em obras artísticas, considerando a sua gravidade, Wesley Peres, em entrevista concedida ao professor Ademir Luiz, em 2013, atribui a possível causa como uma mescla de uma “resistência social ao tema” com uma “espécie de Alzheimer instalado no povo brasileiro”. O autor enfatiza que o desastre com o Césio-137

[...] foi um acontecimento traumático, uma dessas coisas para a qual olhamos e dizemos: ‘Não é possível que isso tenha acontecido’. Mas aconteceu. É um desses acontecimentos que tornam inoperante a verossimilhança da vida cotidiana, que nos adormece para aquilo que não tem nome, ou que resiste à nomeação e ao sentido. Então, num certo sentido, uma obra que de algum modo porta esse acontecimento pode funcionar como uma pequena máquina de memória dessa coisa que não poderia ter acontecido, mas que aconteceu. (LUIZ, 2013, *online*)

Deste modo, o romance de Wesley Peres, ao literatizar o desastre com o Césio-137, promove uma certa crítica ao despreparo de Goiânia ante os desafios de uma tecnologia moderna, inclusive no tratamento preventivo e reparador de catástrofes da proporção da ocorrida em 1987. Por outro lado, o autor, por meio da vida desta personagem, chama a atenção para a herança catastrófica nas vidas daqueles que foram alcançados, direta ou indiretamente, pela luz azul do Césio-137.

Pode-se dizer que *Pequenas mortes* se afina com *Pão cozido debaixo de brasa*, cooperando para um tratamento mais eficaz, seja contra a moléstia da “resistência social ao tema” ou contra a síndrome de “Alzheimer instalado no povo brasileiro”.

Pio Vargas, falecido em 8 de março de 1991, tem seu nome registrado entre os grandes poetas goianos. Dentre uma série de poemas produzidos entre 1985 e 1991, o poeta iporaense legou-nos o *Outubro ou nada (fragmentos capitais)*:

Goiânia,
Foi-me dado
O direito de falar contigo,
Não pela língua dos jornais
Ou dos livros,

Mas pela janela deste outubro
 Que nos ameaça com seus olhos
 De futuro
 E a dor das flâmulas boiando
 Nos flamboyants.
 Não direi dos becos
 Da saudade de beca
 Dos rios sujos
 Das margens secas
 Dos gabinetes
 Dos shoppings
 Ou do césio
 Ardendo nestes dias atônitos.
 (...) (VARGAS, 2010, p. 191).

O “eu lírico” dirige-se a Goiânia como sua interlocutora e diz ter o direito de falar com ela, mas que não de outro modo senão “[...] pela janela deste outubro/ que nos ameaça com seus olhos / de futuro”. “Outubro”, aqui, parece ser uma referência ao mês posterior à catástrofe com o Césio-137, da qual nasceu a maior ameaça ao futuro da cidade de Goiânia. Vale destacar que em outubro as quatro primeiras vítimas fatais expiraram. Ao contrário das imagens esperançosas criadas pelos flamboyants que florescem em José Mendonça Teles, nos versos de Pio Vargas o que se nota é “a dor das flâmulas boiando/ nos flamboyants”.

Como observou o professor Ademir Luiz, ao prefaciá-la a obra *Pio Vargas, poesia completa* (2010), em Pio Vargas o sentimento de medo e de fascínio pela morte, comum a todos os homens, “[...] foi combustível poético desde o início de sua obra. De todos os seus temas, o tema da morte foi o mais frequente e multifacetado” (LUIZ, 2010, p. 24). E os versos de 11 a 18 dão a medida desse medo da morte. Morte que chega disfarçada por diversas roupagens: a degradação ambiental, as decisões governamentais tomadas em “gabinetes”, a modernidade contraditória que nos lega “shoppings” e “césio”.

Com o tom crítico e a ironia que lhe era peculiar, Pio Vargas permite que o “eu-lírico” siga negando que irá “dizer dos becos”, “Das saudades”, “Dos rios sujos”, “Das margens secas”, “Dos gabinetes”, “Dos shoppings” “Ou do césio”. Estes elementos caracterizavam aquele contexto e hoje, não diferentemente, como um contexto perigoso, de “dias atônitos” que, oportunamente, promove um trocadilho com os *dias atômicos* que outubro vivia. Assim, negando dizer, o “eu-lírico” prossegue dizendo e reverberando as críticas de Pio Vargas.

Falecido em 12 de maio de 2010, o médico e escritor mineiro, mas que se estabeleceu profissionalmente em Goiânia, Fausto Rodrigues Valle, também registrou em versos sua impressão sobre o desastre com o Césio-137:

A permanência do Azul

O tempo tece a forma
De tudo que acontece.
O azul do Césio
Se perderá nos séculos.
O céu de Goiânia
Será sempre azul
(...) (VALLE, 1993, p. 47)

Com o mesmo olhar otimista, e até ingênuo, que aparece no poema “Quando os flamboyants florescem”, o “eu lírico” afirma que o tempo será suficiente para conformar os efeitos catastróficos causados pelo desastre com o Césio-137. Assim, o azul do Césio-137 seria trocado pelo azul do céu, um símbolo de esperança e paz.

Contudo, quase 29 anos após o desastre, as demandas jurídicas interpostas pelos milhares de vítimas, permanecem, bem como as constantes revisitações e esse tema, por meio de diversos trabalhos acadêmicos e estéticos, demonstrando que ainda há uma ferida aberta e que o céu continua cinza.

Brasigóis Felício nasceu em Aloândia, Goiás, no dia 13 de julho de 1950. Jornalista e escritor engajado, escreveu, entre tantos poemas de críticas sociais e políticas, o poema *Boiânia*, no qual ironiza o atraso demonstrado pela cidade de Goiânia que, se por um lado está entre as grandes produtoras de bois, por outro, não consegue lidar com os desafios da modernidade, a exemplo do despreparo diante do Césio-137.

Boiânia é o paraíso dos invocados
Iluminados pelo pó do Césio,
O azul da Prússia, e outros pós-tudo.
Fazemos das tripas coração
Para não perder a pôse
De quem comeu camaleão
E arrotou camarão. (FELÍCIO, 1993, p. 28)

Com um trocadilho com a palavra “Goiânia”, o autor estabelece uma crítica que se aproxima à poetizada por Pio Vargas. Longe de acalentar esperanças, metaforizadas nas flores dos flamboyants de José Mendonça Teles, Brasigóis critica a forte política voltada para os interesses ruralistas, enquanto a cidade é devorada pela modernidade, deixando muitos “iluminados pelo pó do Césio”.

O termo “iluminados” adquire dupla significação. Por um lado, refere-se ironicamente às vítimas, aqueles que tiveram contato direto ou indireto com o pó azul do Césio-137. Por outro, diz respeito aos “invocados”, ou seja, aqueles que, mesmo sendo provincianos e despreparados para lidar com a modernidade desafiadora que chega à porta de

Goiânia, demonstram-se soberbos e não reconhecem ou não compreendem quão grande é a pedra no meio do caminho. E assim, mantêm “a pose/ de quem comeu camaleão/ e arrota camarão”. Pode-se tomar esta segunda referência às autoridades públicas e privadas, responsáveis, de fato, pelo desastre radiológico, uma vez que não foram capazes de preveni-lo e tampouco de reparar os danos com justiça e moralidade.

Por certo, outras abordagens literárias foram feitas a respeito do desastre com o Césio-137. Contudo, acreditamos que os exemplos aqui mencionados sejam suficientes para criar um quadro consideravelmente ilustrativo. Como as feridas abertas no corpo e na alma de cada vítima do Césio-137, bem como na identidade de Goiânia, ainda não foram saradas, outras representações literárias podem nascer a qualquer momento, extraindo, paradoxalmente, beleza estética de situações que causam terror e medo.

O professor Eliézer Cardoso de Oliveira observa que as produções narrativas sobre eventos catastróficos, e mesmo as produções em versos, “[...] são marcadas por uma tensão fundamental, entre o horror ao acontecimento que lhes deu origem e o desejo de contar bem uma história, o que possibilita prazer estético” (OLIVEIRA, 2008, p. 57). Uma vez que esta tensão ainda pode ser notada hoje, em 2016, mais produções estéticas certamente nascerão.

Por meio destas produções, percebe-se que mesmo as catástrofes mais aterradoras são captadas pelas penas dos literatos, numa tentativa, seja de dar um sentido para elas, seja de purgar o impacto dramático que lhes toma o interior. As razões podem ser variadas, e sabê-las não é o mais importante, senão vê-las como capazes de uma leitura da realidade e orientar, de algum modo, o agir do homem no mundo.

2.3 Miguel Jorge e a brasa que não dorme

A primeira publicação de Miguel Jorge coincide, paradoxalmente, com o fim do Grupo de Escritores Novos – GEN, do qual foi cofundador e presidente por duas vezes, em 1967. Neste ano o escritor lançava seu primeiro livro de contos, *Antes do túnel*. Era o início de uma carreira literária que lhe renderia diversos prêmios e reconhecimento para muito além de Goiás. Certamente os anos de participação no GEN e na vida cultural de Goiânia, de um modo geral, serviram-lhe para afiar as palavras e regar o gérmen poético que já instava em brotar, florescer e dar bons frutos, como de fato ocorreu.

Os novos escritores goianos da década de 1960 viam uma necessidade de renovação da Literatura que aqui se desenvolvia, algo que renovasse a produção formatada no viés regionalista. Demonstravam insatisfação com um quadro literário-cultural goiano pouco ousado, no qual não se tinha muito espaço para essa nova geração de escritores. É a partir desta motivação que surge o Grupo de Escritores Novos – GEN, oficialmente, em 31 de maio de 1963.

Como destaca a crítica literária Moema de Castro e Silva Olival,

[...] o GEN, em 1963, imprimiu, com o ímpeto dos jovens, uma busca mais determinada às tendências renovadoras. Daí atribuímos a ele o papel de cadinho da intelectualidade em Goiás, entre as décadas de 1960 e 1970, de que resultaram alguns nomes capazes de representar, hoje, o que temos de mais consciente e criativo no mundo das Letras. (OLIVAL, 2009, p. 103)

Até a sua dissolução, em agosto de 1967, o GEN promoveu intensas reflexões, dentre outras, sobre o Concretismo, o Poema Processo, a Instauração práxis e o Existencialismo. Autores nacionais e estrangeiros eram estudados, assim era possível o grupo se posicionar ante o panorama da produção local, nacional e internacional.

Na busca pela modernização literária goiana, os escritores novos cooperaram para atualizar Goiás com a produção nacional. Na medida em que ocorria, nas narrativas, uma ruptura com o realismo tradicional, tinha-se uma valorização das vanguardas europeias e das técnicas cinematográficas, como fusão de planos, descontinuidade temporal e polifonia.

O GEN não ficou enclausurado em debates restritos aos seus membros, mas promoveu, durante sua existência, seminários, oficinas, palestras, apresentações, a fim de difundir as ideias debatidas e os novos trabalhos literários produzidos. Os escritos, a despeito de promoverem profunda abordagem metalinguística, pensando a arte da escrita por meio da própria produção literária, estavam sempre impregnados do contexto da época.

A criação do GEN coincidia com o início da ditadura militar de 1964. E a abordagem sócio-política figurou na maioria de suas produções. Os jovens escritores não fugiram para alguma Pasárgada ou se deixaram ser raptados por alguns Serafins, mas foram unidos propagando uma renovação nas letras goianas, um grito de modernização estética e consciência política, como que atendendo à conclamação de Carlos Drummond de Andrade no poema *Mãos dadas*, por uma postura engajada e de reflexão crítica do tempo presente: “[...] o presente é tão grande, não nos afastemos./ Não nos afastemos muito, vamos de mãos dadas [...]” (ANDRADE, 2001, p. 158).

Miguel Jorge, um dos líderes do GEN, tornou-se grande referência para os estudos literários goianos e em sua produção, nos mais variados gêneros literários, pode-se perceber a

efetivação da renovação tão conclamada por aquela nova geração de escritores goianos da década de 1960. Na página virtual que o autor mantém: *migueljorge.com.br*, é possível se ter um quadro com a totalidade de suas produções literárias, os prêmios conquistados e sua contribuição para o cinema.

A escrita experimental de Miguel Jorge e o tom poético não se perdem ao longo de seus textos em prosa. Pelo contrário, é comum se notar abundantes jogos sonoros, metáforas e simbologias em nomes de personagens e lugares, que cooperam com a elaboração de uma narrativa envolvente. Com um discurso mais fluido, o autor lança mão, por exemplo, das inversões sintáticas, criação de neologismos, monólogo interior, polifonia, paródia.

Para Olival, estas escolhas feitas pelo autor são

[...] também uma forma de manifestação de uma escritura militante, ou seja, instrumento de uma proposta sempre subversiva de reação ante normas convencionais, ante forças opressivas, objetivando, sempre, a realização do ser humano, mesmo no campo existencial do embate de forças interiores. (OLIVAL, 2009, p. 118)

Manejando habilmente estes recursos literários, o autor faz uma reflexão sócio-política local que revela uma modernidade caótica. A discussão, à medida que os enredos se desenvolvem, pensa a essência do ser humano, as relações interpessoais, uma busca de si e um questionamento do sentido da existência humana, o fracasso das instituições modernas.

Ao refletir sobre a poética deste escritor, Carvalho afirma que

[...] a Literatura de Miguel Jorge pode ser considerada pós-moderna por afastar-se da linha de representação do mundo e engendrar-se numa linha de interrogação do mundo. 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 peculiar labiríntica. (CARVALHO, 2000, p. 63)

Pelo posicionamento que se percebe na produção de Miguel Jorge, pode-se afirmar que não ocorre um mero engajamento de classe, mas sim uma posição contra os mais variados tipos de abusos do poder no mundo moderno, principalmente nas cidades metropolitanas.

Pão cozido debaixo de brasa, obra deste escritor eminentemente pós-moderno, foi lançada em 1997, portanto, dez anos após a catástrofe com o Césio-137. É formada por dois núcleos narrativos independentes, mas que apresentam como ponto de convergência o espaço urbano da cidade de Goiânia e a abordagem de dramas fundamentais da humanidade. Mesmo identificando o espaço escolhido pelo autor para o desenvolvimento do enredo, o tratamento dispensado a ele é diferente nas duas narrativas. Se, por um lado, no primeiro núcleo a cidade de Goiânia é apenas mais um elemento a figurar entre os que estruturam uma narrativa, por

outro, na segunda narrativa, este mesmo espaço adquire vulto de personagem, predomina nele a noite, que gera uma atmosfera de perigo constante e transborda a sua referencialidade local para se tornar universal.

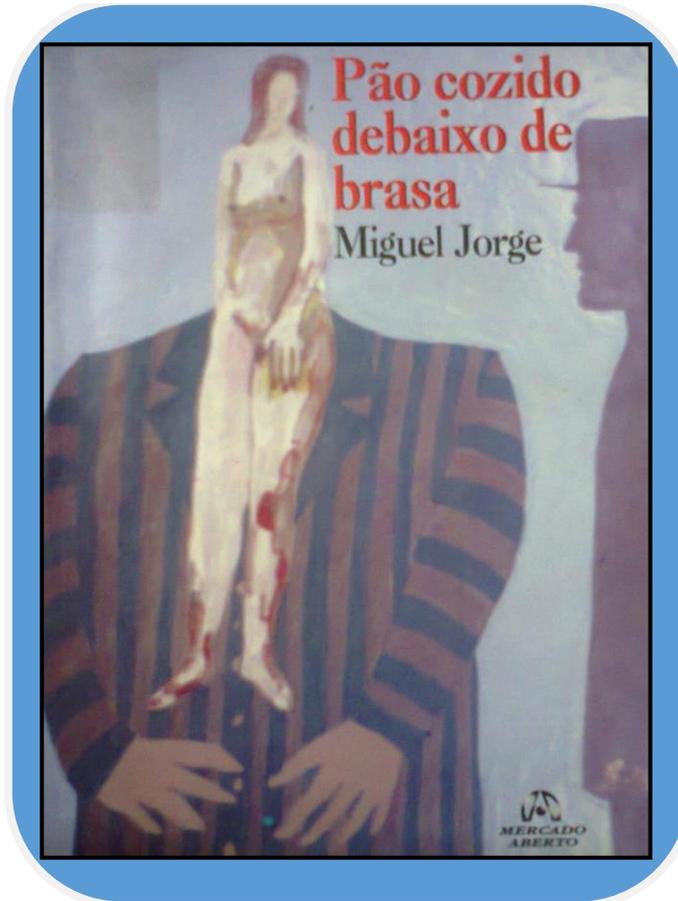
As duas narrativas que formam a se desenvolvem de forma mesclada. Os capítulos não seguem uma ordem linear, mas a descontinuidade é que se torna a regra nesta obra. Pode-se notar que ao longo de todo o romance o autor faz uso das mais variadas vanguardas, dentre elas, pela fluidez da linguagem e fragmentação, o Surrealismo e o Cubismo se destacam.

O desencontro dos capítulos, imbricando um enredo no outro, remete diretamente ao estilo cubista. Por exemplo, o romance é aberto com o primeiro núcleo narrativo sendo apresentado, mas o segundo capítulo torna-se o início do segundo núcleo, sendo que o primeiro capítulo terá continuação a partir do terceiro, seguido pelo quarto capítulo. Assim, sem ordem fixa, os dois enredos se constroem. Além disso, dentro de cada núcleo narrativo, da passagem de um capítulo ao que lhe dá sequência narrativa, ocorrem fragmentações também.

A fim de adentrar mais detalhadamente por estes enredos, seguem resumos de suas tramas, bem como a análise dos jogos simbólicos utilizados pelo autor para conferir beleza estética ao fato narrado. As personagens e os espaços criados por Miguel Jorge apresentam grande significação, por vezes de fácil apreensão, por vezes envoltos numa atmosfera que somente pode ser penetrada pelo viés do imaginário.

Antes, porém, algumas considerações sobre a metáfora do título e da capa da obra. Esta capa é da primeira edição, de 1997 e foi criada pelo artista plástico e ilustrador Leonardo Menna Barreto Gomes a partir de pintura do renomado artista plástico goiano, Siron Franco.

Figura 7: Capa da obra Pão cozido debaixo de brasa (1997)



Edição de 1997, da editora Mercado Aberto.

Em face da grande expressividade contida no título e na capa da obra de Miguel Jorge, achamos conveniente apresentar ao leitor pelo menos dois de seus possíveis significados, bem como tecer alguns comentários sobre a ilustração que se percebe e extrair dela algumas simbologias, as quais podem ser aplicadas tanto em um núcleo narrativo quanto em outro.

O título “Pão cozido debaixo de brasa” pode ser aplicado, inclusive, separadamente, em cada um dos dois núcleos narrativos, sem prejuízo de apresentar adequadamente seus enredos.

No primeiro núcleo narrativo da obra, o adolescente Adão/Adam é a personagem central. Ele transita entre duas células de conflito: uma, envolvendo ele, seu padrasto Yussef e sua mãe Ziza; outra, ele, sua professora Leona e o esposo dela, Offir. Na primeira célula, Adão vive grande embate com Yussef, que é bastante autoritário e o vê como um concorrente na relação com sua esposa Ziza. Na segunda célula, Adão é seduzido por Leona e fica cegamente apaixonado, o que o levará a assassinar o esposo dela.

Considerando este quadro situacional, tem-se o “pão” ressignificado e, de alimento, passa a simbolizar a masculinidade do adolescente Adão, ou seja, ele próprio. O menino está para se tornar homem, não somente na idade cronológica, mas nas experiências sexuais, e disputar com outros homens uma figura feminina. Em casa, Adão enfrentará Yussef e, fora de casa, enfrentará Offir. Se, por um lado, o corpo de Adão arde em brasas de desejos, por outro, ele terá, primeiramente, que passar pelas chamas para satisfazê-los.

A fim de contribuir com o entendimento da metáfora mencionada, convém recuperarmos a entrevista de Miguel Jorge, sobre o título da obra, concedida em 2011 à pesquisadora Luisa Alves de Mendonça:

- Sobre o livro *Pão cozido debaixo de brasa*, como surgiu a ideia deste título?
- Escolhi este título *Pão cozido debaixo de brasa*, porque pão cozido simboliza o jovem que está desabrochando sua sexualidade e a brasa, neste caso, é o desejo pelo sexo. (MENDONÇA, 2011, p. 122)

Portanto, seja no ambiente familiar, seja no externo, esta pulsão sexual do adolescente Adão encontrará duras oposições. No ambiente familiar há outro macho, maior, mais forte, mais bruto e que defende sua mulher com agressividade, chegando quase a matar o menino Adão. Fora de casa, num ambiente estranho, Leona é uma mulher comprometida com um homem do mundo dos negócios, da política; logo, uma outra barreira se apresenta diante do adolescente. Essas barreiras se referem ao “cozimento” pelo qual Adão passará, daí por que o autor observar que esse “pão cozido” se refere ao desabrochar de “sua sexualidade”, no contexto, harmoniza-se com “sua maturidade”. É importante ressaltar que a brasa é o fogo em estado de latência. Pressupõe um cozimento lento, gradativo, apontando para o processo de maturidade do jovem.

Pode-se ampliar o quadro interpretativo destacando a simbologia do fogo que, segundo Chevalier e Gheerbrant, liga-se a uma forte e perigosa conotação sexual:

- [...] o fogo simboliza as paixões (principalmente o amor e cólera) [...] a significação sexual do fogo está ligada, universalmente, à primeira das técnicas usadas para a obtenção do fogo: por meio da fricção, num movimento de vaivém – imagem do **ato sexual**. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2015, p. 440; 442. Grifos dos autores)

Esta relação metafórica do fogo com “o amor e cólera” e ao “ato sexual”, ajudamos a entender mais facilmente o referido abrasamento pelo qual o adolescente Adão terá que passar. Se em casa ele quase morre nas mãos de Yussef e não consegue ter a atenção da mãe apenas para si, fora de casa ele terá sua primeira relação sexual, mas o preço será o assassinato de seu concorrente Offir.

Enfim, do título, depreende-se que a maturidade de Adão não será alcançada tranquilamente e como a narrativa termina em aberto, esta pressão continua, pois, ao final, Adão é adulto e assassino e terá que resolver esta situação sem contar com Yussef. Por estas situações conflituosas na vida de Adão, fica justificada a simbologia que o título guarda em si, no que diz respeito à primeira narrativa que compõe o romance.

Quanto à capa da obra, há também alguns desdobramentos significativos. Nota-se, em um plano central da imagem, um homem de terno com a figura de uma mulher nua sobreposta e, num plano mais apagado, à direita, a sombra de outro homem vestido formalmente e com o chapéu na cabeça. Essas duas figuras podem referir-se tanto ao primeiro núcleo narrativo quanto ao segundo, pois nelas há a presença de personagens que representam figuras com certa autoridade e poder na sociedade.

No primeiro núcleo narrativo, na célula de conflito envolvendo Adão, Leona e Offir, esta imagem da capa é o símbolo dos homens voltados para as relações com o dinheiro e com os poderosos. Em um dos encontros dos amantes tem-se a caracterização de Offir:

Confuso, Adão viu um homem sentado no sofá vermelho, em meio a um emaranhado de notas.

– É Offir, meu marido.

– E o que ele está fazendo?

– Conta e reconta dinheiro. Vê como sorri?

– Sim. Ele não pode voltar a cabeça e nos ver?

– Não. Ele gosta de dinheiro, dos governantes, do poder: é feliz assim. (JORGE, 1997, p. 148)

Offir, esposo de Leona, é bancário e sua vida está mais ligada a essas relações do que com a própria esposa. Deduz-se, pelo seu ambiente de trabalho e por toda a sua rede de relações, que a figura central na capa é uma referência a ele. Esse entendimento fica pleno uma vez que no lugar do rosto de Offir, que no romance nunca foi mostrado, aparece uma montagem com a figura de uma mulher nua e sangrando. Seus seios formam os olhos de Offir e de sua barriga nasce um falo, que forma o nariz do homem. Embora seja uma imagem surreal, consideramos possível esta dedução.

A mulher nua na capa, que forma o rosto de Offir, diz respeito a Leona, que seduzirá o adolescente Adão e com ele cometerá o adultério. Por outro lado, o sangue que corre de seu corpo, de sua cintura e descendo pelas pernas até os pés, tem um duplo significado. Esse sangue diz respeito à primeira relação sexual de Adão: o adolescente deixará de ser virgem com a sedutora Leona, logo, sangue verterá. Além disto, o sangue aponta para o assassinato de Offir que, estando em seu sofá, sugestivamente vermelho, contando seu dinheiro, será alvejado com um tiro mortal, pelo apaixonado Adão.

Como observado há pouco, o primeiro núcleo narrativo da obra é constituído em torno de duas células de conflito. Essas células são, cada uma, formadas por um núcleo familiar problemático. Na medida em que o enredo vai se desenvolvendo, o adolescente Adam/Adão, que vive um contexto de transição para a fase adulta, transita de um desses núcleos para o outro.

De um lado, tem-se o matrimônio de Yussef Bocca e Ziza (padrasto e mãe de Adam), que está estruturado sob um jugo de machismo e autoritarismo, dentro do qual Yussef toma todas as decisões e não aceita qualquer questionamento, sendo servido com devoção pela esposa. Em casa, Yussef ocupa todos os espaços que lhe são devidos e também os que Adam poderia ter, inclusive o espaço legítimo de filho: “A sala, as paredes se enchiam do seu cheiro, do cheiro do seu suor, dos passos pesados sobre o assoalho [...]” (JORGE, 1997, p. 51). Os dois homens da vida de Ziza não conseguiriam se harmonizar dentro da mesma casa e se tornariam inimigos. Esta relação conflituosa fará com que os dois machos da casa disputem o território e a fêmea.

A segunda célula de conflito, ainda neste primeiro núcleo do romance, é a que ocorre entre Offir e Leona. A indiferença com a esposa marca o relacionamento do casal. Leona é deixada de lado em detrimento da busca pelo dinheiro empreendida por seu esposo que, sugestivamente, é bancário.

A professora Leona torna-se carente emocionalmente e faminta de desejos. Contudo, o marido, quando está em casa, dedica todo o tempo para contar dinheiro sentado no sofá vermelho da sala e a ignora.

Adão é um aluno das aulas de Biologia da professora Leona e vai pouco a pouco sendo seduzido por ela, até o momento em que migra de seu ambiente familiar, no qual Yussef é seu inimigo declarado, para um ambiente onde é completamente estranho, restando-lhe tão somente usurpar o lugar de Offir.

Segundo Olival (2009), tanto uma célula quanto outra constituem uma alegoria do amor. “A primeira [alegoria] evoca as relações insidiosas de um núcleo familiar, vivido pelo casal Yussef-Ziza e o menino Adão – Adam para a mãe Ziza [...]” (OLIVAL, 2009, p. 119). Este conflito é insolúvel, uma vez que aquilo que se deseja não pode ser harmonizado pelos dois homens da casa. Assim, a alegoria que se figura nesta célula é a do amor familiar, envolvendo a tríade: Yussef-Adão-Ziza.

Na segunda célula a alegoria, de acordo com Olival, se refere ao amor erótico: “Adão (o mesmo do trio anterior, agora no seu teste de iniciação sexual) e Leona viverão a

mais devastadora e envolvente das ramificações do amor: o amor erótico, o amor paixão, o amor, êmulo bíblico da raça humana” (OLIVAL, 2009, p. 120).

Ao final do primeiro núcleo narrativo que compõe o romance, tem-se que, se por um lado o jovem Adão não pode enfrentar e afugentar de sua casa seu padrasto Yussef, mas, pelo contrário tem que submeter-se às suas regras e ver, ao final seu lugar de filho, logo, herdeiro, ser tomado pelo filho de Yussef com sua mãe Ziza, por outro lado, Adão, que se tornara homem após experimentar as delícias do sexo com sua professora de Biologia, sua “Eva”, apodera-se do lugar de Offir, no paraíso, como é chamado o jardim onde o casal mora. Mas para isso, terá que assassinar Offir, e assim o faz.

O diálogo com a tragédia grega, de Sófocles, Édipo Rei, pode ser notado tanto em um ambiente quanto em outro. Se envolvendo Yussef-Adão-Ziza, tem-se mais nitidamente o amor edípiano na sua gênese, principalmente pelo fato de Adão ser uma criança e, posteriormente, um adolescente; no ambiente externo, na casa de Leona, tem-se esse amor levado às últimas consequências. Assim como o infeliz Édipo assassina o seu pai, Laio, Adão, não podendo fazê-lo em relação ao seu padrasto Yussef, o faz com Offir, lhe disfire um tiro na cabeça e une-se, sexualmente, à sua esposa Leona.

Portanto, este primeiro núcleo termina com um nascimento e um assassinato. Entretanto, como observado, o desfecho da trama continua em aberto. O leitor não sabe qual o caminho que Adão seguirá a partir daquele momento que se tornara adulto, macho, assassino e ex-caçula sem casa.

Com relação ao segundo núcleo narrativo, que tem a tríade Felipa, João Bertolino e Nec-Nec como figuras centrais, a simbologia do título é mais facilmente aplicada. Nesse núcleo, essas personagens sobrevivem da venda de sucatas e outros materiais reaproveitáveis que encontram pelas ruas da cidade de Goiânia. O pão diário que lhes cabe não é facilmente conseguido; pelo contrário, há dias que nem o encontram.

Segundo Chevalier e Gheerbrant, “[...] o pão ázimo – do qual se compõe a hóstia hoje – *representa ao mesmo tempo [...] a aflição da privação, a preparação para a purificação e a memória das origens*” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2015, p. 682. Grifos dos autores).

O próprio modo de preparo do pão pelo povo hebreu remete à imagem que o título da obra cria, como se observa na narrativa bíblica: “Apressou-se, pois, Abraão para a tenda de Sara e lhe disse: Amassa depressa três medidas de flor de farinha e faz pão assado [cozido] ao borralho [debaixo de brasa]” (Gn. 18:6). Entretanto, o caráter de “*aflição da privação*” associado ao “pão” aparece pela primeira vez na narrativa bíblica como uma punição ao

homem, pelo pecado de Adão no Éden: “No suor do rosto comerás o teu pão, até que tornes à terra, pois dela foste formado; porque tu és pó e ao pó tornarás” (Gn. 3:19).

Assim, o título “Pão cozido debaixo de brasa”, considerando tal simbologia, é uma referência ao modo sofrido como essas pessoas excluídas conseguem sobreviver. O pão, símbolo tradicional da alimentação humana e, de certo modo, de fácil aquisição numa cidade desenvolvida, a Felipa e sua família é algo escasso. Todos os dias eles percorrem as ruas da cidade empurrando um carrinho, recolhendo dos monturos a sobrevivência. É curioso destacar que, com esses andarilhos, o sofrimento para conseguir o pão diário também durará, pelo menos, “até que tornes à terra”, uma vez que morrerão nesta mesma condição de inferiorizados socioeconomicamente que foram inicialmente apresentados.

A condição fatal que lhes é impingida faz com que sonhem, por meio do sonho de Felipa, com a transcendência para um plano celestial, com a luz azul libertadora. Nesse outro viés metafórico, o “pão cozido” tem relação com a travessia/passagem de Felipa e os demais moribundos por meio de uma *via crucies*, numa “preparação para a purificação”. Contudo, o autor trabalha a ideia desta busca, pelo viés da ironia, uma vez que não serão purificados, nem mesmo pelo fogo, mas serão tão somente aniquilados como palha, pelas brasas inextinguíveis da realidade socioeconômica que os ceram: morreram moribundos como sempre, foram contaminados pelo pó do Césio-137.

A propósito do título e da jornada empreendida por Felipa, pode-se apontar uma comunhão entre ela e a figura de Jesus Cristo. As duas personagens aproximam-se pelo sofrimento que tiveram que padecer, numa caminhada sem volta, rumo não a conseguirem o pão, o alimento, mas a serem oferecidos como tal. Tornam-se, assim, o próprio pão a ser cozido, o sacrifício vivo.

Como nas narrativas bíblicas, a ascensão é obtida por meio do sofrimento. Tanto no antigo quanto no novo testamento, sem sofrimento não há libertação. Com Felipa não será diferente e o preço será pago com a própria vida, não somente a sua, mas de todos os que tiveram contato com a luz azul do Césio-137.

Considerando a aplicação do título em um núcleo narrativo e em outro, “[...] já dá para entender por que as *brasas* serão, tanto chamadas da purificação e da prova, vindas de dentro e de fora, quanto paixões eróticas e afetos neuróticos” (JOACHIN, 1997, p. 8).

Essas jornadas duras empreendidas por Adão, numa busca terrena, e por Felipa, numa busca celestial, são jornadas que, ao longo do romance, adquirem aspectos universais e o leitor percebe que essas travessias são comuns aos homens. Por isso mesmo, ao iniciar o

prefácio desta obra, Joachin observa que “[...] somos todos estrangeiros em busca de uma terra ou de um céu. No plano literal ou metafórico” (JOACHIN, 1997, p. 5).

A conotação sexual observada na capa, que se aplica ao primeiro núcleo narrativo, não aparece na segunda narrativa, mas os dois homens que aparecem na capa, pela sugestão do terno e do chapéu, podem indicar os poderosos mencionados no segundo núcleo. Há clara crítica aos políticos, como o Senhor Governador-Senador, e a pessoas ligadas ao poder financeiro. Tais críticas fluem, seja nos diálogos de Felipa com João Bertolino, seja na voz consciente e onisciente do narrador.

Segundo o enredo, são essas figuras as responsáveis, tanto pela destruição da Santa Casa de Misericórdia, o que prejudicou muitos necessitados de ajuda médica pública, quanto pelo abandono da cápsula contendo Césio-137, a luz azul que matará muitas pessoas. Assim, as marcas de sangue no homem indicariam a responsabilização por tais mortes.

A luz azul, que será analisada detalhadamente no capítulo vindouro deste trabalho, é a luz que no contexto da catástrofe a muitos encantou e matou. Ela, aqui, é retomada por Miguel Jorge e torna-se o grande mote deste segundo núcleo narrativo. A busca de Felipa é para além do alimento físico; ela almeja, com o encontro da luz azul, libertar-se e ser levada para um novo plano:

Em Felipa nem pensava, agora que ela segurava a esperança de encontrar o caminho da luz: – Haveremos de encontrá-la, João Bertolino, uma luz azul, que nos levará para um mundo diferente deste. Quem sabe, pensava João Bertolino, não será o reino de Deus, de Nossa Senhora, aquela mesma que Felipa, vez por outra, jurava ver, o coração transpassado por uma lança. (JORGE, 1997, p. 35.)

Este núcleo se desenvolve a partir da relação que estabelece a tríade Felipa, João Bertolino e Nec-Nec e essa luz azul, que procuram nos espaços centrais da cidade de Goiânia. O autor considera, da história real, o contexto de setembro de 1987, quando, no centro de Goiânia, ocorreu a já descrita catástrofe com o Césio-137. Tendo esse tempo, espaço e acontecimento como substrato, Miguel Jorge elabora uma transfiguração da cidade, nos seus aspectos espaciais e humanos.

Esses dois aspectos – o espaço físico e humano – se completam na formação de qualquer cidade e, vistos como aparecem no segundo enredo de *Pão cozido debaixo de brasa*, traçando a constituição fundamental de Goiânia, uma debutante metropolitana, a tornam semelhante a qualquer outra cidade metropolitana no mundo. Goiânia, no romance, não é a cidade tradicional que tem como marca maior o provincianismo caipira, seu ruralismo e lentidão; pelo contrário, ela se assemelha a uma cidade moderna, agitada, perigosa.

Pelo aspecto duplo mencionado, pode-se evocar, neste momento, as metáforas do “cristal” e da “chama” destacadas por Ítalo Calvino (1990), ao citar Massimo Piatelli-Palmarini, e que Calvino utilizou para melhor explicar suas cidades invisíveis. Para Calvino, a metáfora que se extrai do “cristal” é a exatidão geométrica, aquilo que é fixo, estático na cidade, ao passo que da “chama”, tem-se a imagem daquilo que é fluido, que está sempre de passagem, algo dinâmico, ou seja, as pessoas.

Essas duas imagens fazem parte, constantemente, do segundo núcleo narrativo do romance de Miguel Jorge, uma vez que Goiânia é retratada mais detalhadamente nessa parte. Tem-se não somente a caracterização de espaços urbanos da cidade, como ruas, praças, prédios públicos e monumentos, mas também das pessoas, freneticamente transitando por estes lugares:

A cidade, nome vivo, doce, movimenta-se nas desarmonias das palavras voluteadas nas solturas do vento. A cidade bela, ébria, doce, sangrenta, feita de viver continuamente, marcha ligeiro, um pouco mais agora. As pessoas caminham, enquanto a noite desce, e tecem os seus sonhos. (JORGE, 1997, p. 91)

Ao longo do segundo núcleo é possível, acompanhando os passos da condutora Felipa, conhecer os mais variados comportamentos humanos, seja das pessoas excluídas socioeconomicamente, seja dos poderosos ligados à vida política ou empresarial. Igualmente se percebe referências a lugares conhecidos e muitos, ainda hoje, existentes na cidade de Goiânia.

Abordando a catástrofe radiológica com o Césio-137, o autor cria uma narrativa dramática que discute não apenas um problema social localizado em Goiânia, mas aprofunda na investigação dos dramas que afligem todos os humanos.

Miguel Jorge coloca em discussão o autoritarismo, a desigualdade social, a incompetência e hipocrisia das figuras políticas, os efeitos colaterais do capitalismo, a exclusão na cidade moderna. Para apresentar tal reflexão, a narrativa mostra uma personagem excluída que promove uma travessia pelas ruas de Goiânia, mas em direção a uma esperança que se encontra em um plano transcendente. A esperança de transformação que Felipa demonstra, não em um plano terreno, mas no celestial, revela mais uma vez a análise, é realista e irônica, o que é uma constante em toda a obra. Não há espaço para finais felizes em meio a um contexto tão atroz. A caminhada das protagonistas será marcada por muitos sofrimentos, sejam vividos pelas personagens ou fruto dos momentos em que tomam consciência de suas realidades, inferiormente irreversíveis. Por certo que tais reflexões conferem à obra uma universalidade.

Todo esse contexto é extremamente dramático e a cada capítulo vai tomando proporções épicas. Para equilibrar a narrativa, essencialmente impactante, é que o autor mescla o poético. Assim, a leitura que se apresenta torna-se não apenas mais agradável ao entendimento, mas mais aprazível à alma do leitor.

Olival (2009) observa que o escritor Miguel Jorge, mais especificamente nessa segunda narrativa de *Pão cozido debaixo de brasa*, consegue harmonizar a vibração do épico com a sutileza do poético. Conseguir esse equilíbrio narrativo, segundo Olival, é um traço distintivo desse autor. Para refletir sobre esse aspecto da obra, ela se vale dos estudos feitos pela professora e pesquisadora Maria Zaira Turchi (2003), para a qual

[...] todo grande romance se assemelha a uma encruzilhada para onde convergem os esforços do artista para conseguir um equilíbrio entre a exaltação épica e a expressão poética. O romanesco fundamenta-se neste equilíbrio e nesta soma entre o épico e o lírico que se traduz numa oscilação constante entre os dois. (TURCHI, 2003, p. 176)

Pela combinação do motivo do romance e sua construção narrativa o leitor percebe o referido equilíbrio entre esses dois polos os quais aparecem numa complementariedade que torna a obra de grande valor literário.

A travessia empreendida pela tríade Felipa, João Bertolino e Nec-Nec rumo ao seu totem de paz, à luz azul, adquire ares épicos que intertextualizam com a jornada do patriarca Moisés, apresentada na narrativa bíblica do Êxodo. O patriarca, por sua vez, conduzia o povo hebreu para a “Terra prometida”, uma terra de paz e abundância, enquanto que Felipa, alegoricamente, era seguida por uma multidão de desvalidos em direção ao novo milênio. No aspecto de jornada épica, a de Felipa e a de Moisés se aproximam.

Contudo, neste segundo núcleo narrativo de *Pão cozido debaixo de brasa*, para além da aproximação com a grandiosa jornada descrita na narrativa bíblica, percebe-se o outro ponto do referido equilíbrio, próprio dos grandes romances: o poético. Todos os dramas diários vividos por Felipa e sua família, bem como a descrição de Goiânia, focalizando seus becos, suas sujeiras, seus locais de exclusão, a indiferença dos poderosos, das autoridades, ou simplesmente da população que passa indiferente por figuras subalternas como eles, são apresentados por meio de uma prosa poética.

As metáforas, o ritmo das frases, o jogo vocabular, a criação de palavras, as ricas construções simbólicas e exploração do imaginário, enfim, o trabalho lírico que é conferido à linguagem, cumpre equilibrar-se com o vigor épico da jornada de Felipa na trama.

Pode-se considerar, “[...] portanto, essa narrativa, dada sua prevalecte natureza simbólica, como uma grande alegoria, ou seja, um discurso que faz entender outro, uma linguagem que oculta outra, com base em metáforas polivalentes” (OLIVAL, 2009, p. 118).

Convém destacar, ainda, que o segundo núcleo narrativo apresenta, a exemplo do primeiro, o seu final em aberto. O drama apresentado não é solucionado, as esperanças não são supridas e as personagens cumprem o trágico destino que lhes é reservado, no ambiente atroz da cidade. Ou seja, a maioria é colhida pela morte, diante da contaminação pela luz azul, enquanto outros seguem moribundos pelas ruas. Não há qualquer reviravolta ou libertação. Daí por que o prefaciador da obra destacar que “[...] singularmente não há desfecho claro, em nenhuma das histórias ou programas narrativos. O livro ‘termina’ de modo tão enigmático quanto seu título. Dá as costas ao romance clássico [...]” (JOACHIM, 1997, p.18).

Tem-se a medida desse desfecho em aberto pelo diálogo que ocorre nas últimas linhas do segundo enredo da obra, quando Felipa, João Bertolino e Nec-Nec já estão mortos e ascendidos a um plano celestial:

- Felipa, vamos ver Deus?
- Você já o viu, João Bertolino, Ele está aqui.
- Onde, Felipa?
- A gente podia ver pelo menos Cristo, o Filho de Deus.
- Não se apresse, Bertolino. Mal chegamos e você já quer ver o Rei. *Temos é que nos pôr a trabalhar.*
- Trabalhar, Felipa?
- É, sim. Trabalhar. *Ou você e Nec-Nec pensam que esse cheiro de erva desconhecida e essas flores pontudas bastam para nos alimentar?* (JORGE, 1997, p. 231. Grifos nossos)

A narrativa chega ao final e a liberdade tão buscada em jornada tão árdua de uma vida toda, não é conquistada. No plano celestial, pelo menos, para desvalidos como essa tríade, o pão continuará sendo cozido debaixo de brasa.

Portanto, considerando os finais tanto de um núcleo narrativo quanto de outro, que terminam não terminando, bem como a própria constituição dinâmica e fragmentada do pós-moderno da obra como um todo, é oportuno lembrar o que asseverou o pensador italiano Umberto Eco:

Das estruturas que *se movem* àquelas em que nós nos movemos, as poéticas contemporâneas nos propõem uma gama de formas que apelam à mobilidade das perspectivas, à múltipla variedade das interpretações. Mas vimos também que nenhuma obra de arte é realmente ‘fechada’, pois cada uma delas congloba, em sua definitude exterior, uma infinidade de ‘leituras’ possíveis. (ECO, 2013, p. 67. Grifos do autor).

Assim é a obra *Pão cozido debaixo de brasa* que desde o seu lançamento, em 1997, tem comportado inúmeras leituras interpretativas. Dinâmica na organização estrutural e

no discurso e múltipla nas abordagens aos dramas que afligem o homem moderno. Em seus desafios políticos, sociais, ambientais, amorosos, espirituais, enfim, em todas as suas facetas o homem é interrogado pela escrita pertinaz e persistente deste grande escritor pós-moderno, Miguel Jorge.

CAPÍTULO 3

A BRASA QUE NÃO DORME: O *LOCUS*, O HOMEM, O EVENTO

Este é o universo da grande cidade moderna, lugar da ‘experiência de ser estranho no mundo, de estar sob o signo da precariedade e do desamparo’, cujos heróis são inadaptados, os marginais, os rejeitados que reagem à atrofia da experiência.

Renato Cordeiro Gomes

‘– Sou João Bertolino, o catador de papéis. – Não, não é. Você é o homem da luz azul, do dia 13 de setembro de 1987’.

Miguel Jorge

A obra *Pão cozido debaixo de brasa*, dando-se prioridade para o segundo núcleo narrativo que a compõe, pode ser vista como uma obra que aproxima o histórico do literário, mantendo seu alto valor estético. Percebe-se, ao longo da leitura, uma sucessão de eventos, nos quais vão se reconfigurando espaços e personagens que levam o leitor a conhecer a releitura crítica da cidade de Goiânia e do desastre com o Césio-137, bem como as principais figuras que eram protagonistas nesse contexto.

Ao percorrermos a obra de Miguel Jorge, deparamo-nos, assim, com “o *locus*”, que nasce desejando ser uma vigorosa cidade moderna, mas que apresenta no seu bojo inúmeras contradições com “o homem”, que se refere às figuras poderosas que determinam a vida da cidade, bem como com as figuras marginalizadas como Felipa, João Bertolino e Nec-Nec e seu destino irremediavelmente trágico. Por fim, vemos também “o evento”, as causas e consequências do desastre radiológico com o Césio-137 e o posicionamento crítico do autor, que flui por meio de uma narrativa pós-moderna.

3.1 *Pão cozido debaixo de brasa: entre o real e o ficcional*

Na obra de Miguel Jorge, facilmente se percebem referências a figuras humanas e espaços que encontram, em alguns momentos, algum eco realista com os registros históricos do contexto abordado no romance. Entretanto, Miguel Jorge não elabora um romance realista tradicional; pelo contrário, o que vemos é uma narrativa bastante experimental, tanto na sua linguagem quanto na forma, que a conduz para o centro da metaficção historiográfica.

Desta forma, não se intenta fazer com que o leitor creia estar diante de uma reprodução da vida das pessoas ou do espaço no qual o evento catastrófico se deu; mesmo que fosse essa a intenção do autor, vale evocar a observação do crítico Antonio Candido de que “[...] o romancista é incapaz de reproduzir a vida, seja na singularidade dos indivíduos, seja na coletividade dos grupos” (CANDIDO, 1987, p. 67). Contudo, os destaques que fazemos ao longo da análise, dos jogos referenciais, serve para reforçar os intercruzamentos entre a História e a Literatura, ainda que seja para que esta faça uma desconstrução daquela, o que, também, é outro aspecto fundamental do romance pós-moderno. Além do mais, como observa Pesavento, “[...] História e Literatura são formas de dar a conhecer o mundo, mas só a História tem a pretensão de chegar ao real acontecido” (PESAVENTO, 2003, p. 55).

Assim, o que o romance *Pão cozido debaixo de brasa* faz é uma recriação, dentre tantas outras possíveis, da cidade de Goiânia e das figuras que protagonizaram esse marcante e catastrófico evento ocorrido no ano de 1987 – o desastre com o Césio-137.

Pelo menos por dois aspectos se pode notar a referida aproximação. Primeiro, porque pelos seus aspectos de referencialidade ao real, a metaficção historiográfica guarda estreita correspondência com o contexto a que se refere, conforme destacado no primeiro capítulo deste trabalho. Por outro lado, é possível notar, particularmente, como o autor apreendeu e interpretou determinada época, retratando sua visão. Qual era a visão que se tinha da cidade de Goiânia, de suas instituições públicas, de suas autoridades, dos excluídos, em meio à instabilidade e atmosfera de medo e terror que se instalou naquele fevereiro de 1987?

Por esse aspecto duplo, tem-se o romance de Miguel Jorge como uma narrativa que capta e transfigura uma faceta do real. A respeito dessa realidade, o autor cria uma representação, entendida aqui como definida no capítulo primeiro deste trabalho, qual seja, uma construção “sobre o mundo” (PESAVENTO, 2003) e não uma imitação ou reprodução dele.

Na relação entre o real e o ficcional nota-se, ao longo do romance de Miguel Jorge, um movimento de aproximação e distanciamento. Entretanto, por mais que se tenham

acontecimentos que subvertam profundamente a pretensa verdade histórica, que se refere ao desastre radiológico em Goiânia e à cidade de um modo geral, a obra mantém o seu valor de reflexão e posicionamento político frente a temas de relevância social.

A respeito dessa relação, Candido destaca

[...] que a capacidade que os textos possuem de convencer depende mais de sua organização própria que da referência ao mundo exterior, pois este só ganha vida na obra literária se for devidamente reordenado pela fatura. Os textos [...] tanto os realistas quanto os não-realistas, suscitam no leitor uma impressão de verdade porque antes de serem ou não verossímeis são articulados de maneira coerente. (CANDIDO, 1993, p. 11)

Assim, seja quebrando a verossimilhança ou por meio dos jogos simbólicos, inclusive com o uso do Imaginário e do realismo mágico, a referida aproximação com o real ocorre plenamente, entretanto por bases diversas daquelas do romance histórico tradicional. Por isso, como observou Todorov, não se deve “[...] procurar a probabilidade de cada ação particular [...]” (TODOROV, 1975, p. 142), pois não é isso que causa a “impressão de verdade”, mas sim a articulação interna, de forma coerente, a respeito da realidade que se aborda.

Feita esta observação, prossigamos na análise da ocorrência do diálogo entre o histórico e o ficcional na obra em estudo. Destaca-se, inicialmente, que em *Pão cozido debaixo de brasa*, o autor constrói certa referenciação, ora mais objetiva, ora mais metafórica, e essa mescla vai revelando a criação narrativa do autor.

Notemos um primeiro e criativo exemplo em que o autor recria o episódio do encontro da peça contendo o Césio-137. O casal Felipa e João Bertolino, juntamente com o seu filho, o pequeno Nec-Nec, é que procurou e encontrou a cápsula que guardava a peça de Césio-137.

[...]. E teriam ficado ali por mais tempo se João Bertolino não tivesse visto uma caixa pesada de metal abandonada no meio daqueles entulhos [...]. Um aparelho da Santa Casa abandonado ali, sem quê nem porquê? [...]. João Bertolino erguia a marreta e com ela dava duros golpes no aparelho encontrado abandonado nos escombros da Santa Casa [...]. (JORGE, 1997, p. 134-135)

A cena narrada acima tem como substrato o encontro com a peça de Césio-137 em setembro de 1987, no centro da cidade de Goiânia, por Wagner Mota Pereira e Roberto Santos Alves. Tal relação encontra ressonância, por exemplo, na versão historiográfica, elaborada pela jornalista Carla Lacerda, para quem, em entrevista, Wagner lembra que

[...] fazia [assentava] o piso quando Roberto chegou por volta das 7 horas. Disse que tinha achado uma peça de chumbo nas ruínas do antigo Instituto Goiano de Radioterapia (IGR). Me chamou para ir lá ver [...]. O Roberto insistiu, levantou uma parte do cilindro e conseguiu puxar um pedaço menor, de 128 quilos. Era esse

pedaço que estava com a “marmita” do céσιο. (PEREIRA, 2007 apud LACERDA, 2007, p. 59)

A comparação que se estabelece aqui não tem por intento considerar, por um lado, a narrativa jornalística da verdade dos fatos, como chamamos a atenção em momento anterior, nem, por outro, afirmar que a ficção de Miguel Jorge tenta recuperar essa mesma verdade. Longe disto. Contudo, se o registro jornalístico de Carla Lacerda em sua obra *Sobreviventes do céσιο: 20 anos depois* (2007) é apenas uma versão, dentre tantas outras, dos fatos, na historiografia, a ficção do romancista retorna a esses registros e a outros para recriá-los por meio de uma profunda reflexão crítica, sem, contudo, deixar a sua prosa vazia em absoluto de referencialidade do real.

Vemos, ainda, por oportuno, fazer um desdobramento reflexivo sobre a referida pesquisa jornalística de Carla Lacerda, bem como sobre as pesquisas historiográficas de um modo mais geral, a fim de termos uma maior clareza sobre o alto grau de subjetividade que se pode notar em tais produções. Desta forma, buscamos excluir qualquer mal entendimento quando, por vezes, ao longo da análise nos reportarmos a tais registros: o intento nunca será o de estabelecer uma comparação entre a ficção de Miguel Jorge e os registros historiográficos para afirmar que este autor desenvolve sua obra a partir de uma representação mimética do real. Vemos exatamente o contrário. Miguel Jorge é um pós-moderno, um fragmentador, um desconstrutor de “verdades históricas” e um construtor de verdades ficcionais.

Pois bem, a reportagem de Carla Lacerda busca registrar de forma neutra os depoimentos dos sobreviventes da catástrofe com o Césio-137. Entretanto, por mais que se dedique a tal intento, é possível perceber, nas escolhas dos vocábulos para tecer a narrativa, marcas de personalidade da autora que empreende, ainda que sutilmente, uma defesa dessas vítimas em relação à indiferença governamental. Além do mais, ao estabelecermos um confronto dos depoimentos, sobre um mesmo episódio, contradições aparecem, colocando mais uma vez a pretensa verdade dos fatos em dúvida.

Creemos ser forçado pensar a reportagem como a apresentação da verdade sobre determinado evento, seja subsidiada por provas documentais ou por depoimentos dos que participaram do acontecido em questão. Pelo contrário, não raras vezes, um trabalho extenso de pesquisa jornalística pode culminar, contraditoriamente, numa narrativa que se molda mais como ficcional do que como histórica. Ao teorizar sobre a linguagem jornalística, Luiz Gonzaga Motta (2006) destaca aquilo que coopera para que um trabalho jornalístico apresente, em muitos casos, a ficcionalização mencionada:

Ademais de descrever que algo ocorre no mundo, as notícias [bem como as reportagens] *seduzem, afirmam ou negam algo, podem nomear, esclarecer, analisar, comparar, atribuir funções e prioridades, dar ênfases, convocar, ameaçar, prevenir, ironizar, debochar, fazer rir, criticar julgar e outras tarefas infinitas* que se cumprem no ato de comunicação jornalística: realizam algo que pode estar expresso ou implícito nos enunciados, constituindo a sua dimensão pragmática. (MOTTA, 2006, p. 21. Grifos nossos)

Ao observarmos a narrativa jornalística de intenção historiográfica, é preciso considerar que a própria ambiguidade dos acontecimentos, enquanto significados, necessitam de observação meticulosa. Logo, por mais que vise à objetividade e fidelidade na recuperação das memórias, a narrativa que nasce dos depoimentos é tecida como uma releitura de uma história passada. Neste momento, percebe-se que ocorre uma seleção de imagens a serem apresentadas em cada resposta ou explicação. Tal escolha pode se dar de modo consciente ou inconsciente, e essa distinção talvez não fique perceptível à entrevistadora-jornalista com espírito de historiadora.

Considerando que a obra de Carla Lacerda foi fruto de pesquisas em instituições e entrevistas com pessoas afetadas pelo desastre com o Césio-137 e tem por objetivo “reconstruir a história”, como destaca a autora Carla Lacerda, podemos afirmar que é uma narrativa que se quer historiográfica. Assim sendo, podemos somar às observações teóricas já apresentadas, algumas que têm sido utilizadas no âmbito da pesquisa histórica. É importante lembrarmos que o historiador é um homem do tempo presente, logo, do futuro, em relação ao que se pesquisa, está impregnado de história, e esta, influencia seu pensar, seu olhar, seu selecionar, enfim, seu tramar (BOSI, 2007).

As observações feitas pela jornalista, ainda na *Nota da autora*, dão o tom da necessidade de se relativizar muito do que se vai encontrar nas páginas de sua obra. Há uma simbiose de *buscas* e *não encontros*, a começar pela reflexão metalinguística da pesquisadora: “Tentei, mas de antemão aviso aos mais incautos: não dá para descrever, em sua totalidade, o sofrimento das vítimas do desastre com o césio-137. Cada palavra aqui digitada é simplória. Ineficiente” (LACERDA, 2007, p. 11).

A autora deixa claro que visa “reconstruir a história a partir dos relatos de quem se encantou ou, de forma não deliberada, acabou se envolvendo com – e pelo – ‘brilho da luz azul’” (LACERDA, 2007, p. 11) e que “Cada capítulo do livro equivale à história de um personagem” (LACERDA, 2007, p. 12) e ainda, que ela apenas dá “publicidade ao que eles pensam, sentem e se recordam sobre setembro de 1987” (LACERDA, 2007, p. 13). Vale destacar que esse tipo de pesquisa, ainda que tenha um discurso de neutralidade e trabalhe diretamente com os depoimentos dos envolvidos no evento, é apenas mais uma versão dos

fatos e não possui um absolutismo imanente. Além do mais, nas palavras iniciais a autora afirma que há contradições em depoimentos e que optou por valorizar a história das vítimas, uma vez que a ela “não importa como a história foi divulgada pelos órgãos oficiais nos últimos anos” (LACERDA, 2007, p. 13).

Para o historiador americano Lloyd S. Kramer, a intenção de neutralidade na pesquisa historiográfica, como o que se percebe nas declarações da pesquisadora, não pode ser satisfeita, uma vez que

[...] ao se escrever História é impossível prescindir de uma narrativa ficcional e filosófica, e não se pode simplesmente sancionar a distinção disciplinar que os historiadores usam para se distinguir dos filósofos e dos autores de obras literárias. (KRAMER, 1992, p. 137)

Afinal, como Observa Pesavento, “[...] a História inventa o mundo, dentro de um horizonte de aproximação com a realidade, e a distância temporal entre a escritura da História e o objeto da narrativa potencializa essa ficção” (PESAVENTO, 2003, p. 53).

Por isso também, é preciso não sermos rápidos em afirmar que a pesquisa jornalística e historiográfica a respeito do desastre radiológico com o Césio-137 ou sobre qualquer outro tema é o resgate da verdade dos fatos. Os diálogos entre a ficção e o real nascem, também, desta subjetividade que se encontra nessas narrativas que se pretendem neutras.

A propósito das aproximações entre essas formas de narrar, o crítico literário Antonio Candido (2006) observa ser este o típico caso em que o “externo” ocupa um certo lugar na narrativa, tornando-se, portanto “interno” a ela. Isto se dá por meio da apropriação e transfiguração do que o autor colhe da realidade para contar uma nova história, a história literária.

É oportuno observar que a condição socioeconômica que Felipa e sua família ocupam no romance é a de desfavorecidos, o que os leva a recolher sucatas pelas ruas centrais da cidade para sobreviverem. Nessa caracterização, tem-se mais uma recriação que guarda ligações com as histórias dos dois jovens, Wagner e Roberto.

Entretanto, o que é mais relevante neste paralelo que é possível traçar, não é a identificação dessas semelhanças meramente, senão o fato dessas personagens do romance serem vistas como excluídos socialmente, como efeito colateral gerado pelo sistema individualista e competitivo da cidade moderna que os cerca. Logo, tal criação ficcional leva-nos a refletir de forma mais detida sobre a vida real de tantos outros desfavorecidos do dia a dia e em tantas outras cidades do mundo.

Novamente, é oportuno voltarmos aos estudos de Pesavento, quanto chama a atenção para a forma como a historiadora americana Natalie Davis considera a ficção:

Por ficção Natalie Davis não entende nem a falsidade nem a fantasia, versões vulgares de compreensão do conceito, nem ainda uma possibilidade de invenção absoluta dos dados do real [...]. [É] aquilo que é trabalhado, construído ou criado a partir de algo que existe. (PESAVENTO, 2003, p. 53)

Outro episódio que marca a referida recriação literária de fatos conhecidos ligados ao evento com o Césio-137 e que guarda aspectos com alguma referencialidade diz respeito ao modo como a pequena menina, filha de Felipa e João Bertolino, fora contaminada pela luz azul: “Graciosas, aquelas mãozinhas pegaram do pão para comer exatamente por perceber nelas o brilho de uma flor que não existe [...]” (JORGE, 1997, p. 167). Neste episódio recriado pelo autor, o que chama a atenção é a imagem altamente significativa criada a partir dos elementos do real, considerando a simbologia do pão. Mais adiante, neste capítulo, ao detalharmos essa personagem, extrairemos uma simbolização possível da ingestão do pão pela inocente criança.

Muitas outras recriações que guardam certo grau de referenciação com o real ocorrem ao longo do romance; entretanto, não é nosso foco criar uma lista de paralelos. Pelo contrário, tentamos aqui apenas demonstrar que muitos episódios narrados no romance, em que se rompe, ou não, com a verossimilhança, cooperam para o referido diálogo entre a História e a Literatura. Vale destacar que o romance em questão, por fazer uso de elementos próprios da Literatura pós-moderna, explora, em muitas situações, o realismo mágico, promovendo, assim, uma quebra efetiva das bases que sustentam o verossímil tradicional, para, a partir daí, extrair alguma rica alegoria altamente significativa.

Em meia a grande liberdade de experimentação, típica do gênero, o autor tem o cuidado narrativo que vai ao encontro do que afirma a estudiosa da obra de Miguel Jorge, Maria Luiza F. L. de Carvalho (2000), segundo a qual, ele estabelece uma releitura crítica e irônica de um acontecimento catastrófico e fruto da modernidade, o que, associado com outros fatores, vai caracterizando sua narrativa como uma metaficção historiográfica. Segundo a pesquisadora, “[...] a metaficção historiográfica permite ao leitor o prazer da dupla conscientização: a do embasamento real e a da natureza fictícia” (CARVALHO, 2000, p. 89). Deste modo, temos que, da obra *Pão cozido debaixo de brasa*, de Miguel Jorge, pode-se extrair tanto aspectos históricos enriquecedores quanto, e, principalmente, estéticos encantadores.

Percorrer a fronteira entre o histórico e o literário implica considerar, ainda que de forma panorâmica, pelo menos mais dois aspectos que cooperam, na ficção, com a transfiguração do real: o Imaginário e o realismo mágico, como recursos literários dos quais os autores fazem uso, mais ou menos, ousadamente. Em *Pão cozido debaixo de brasa* percebe-se o uso de uma linguagem que aponta para uma prosa-poética, com muitos jogos simbólicos, um mergulho no Imaginário, e também, em muitos momentos, a manifestação do realismo mágico.

Considerando os estudos de Brazko, Le Goff e Durand, a pesquisadora Zaira Turchi (2003), conclui que o próprio Imaginário, nas suas mais diversificadas manifestações, é, também, uma das formas fundamentais de atribuir sentido ao real. Neste sentido, uma narrativa literária, tanto se mostra como fruto de um imaginário de uma época, quanto coopera para criar um imaginário sobre uma época. Esta troca ocorre por meio de um ciclo constante e espontâneo, efetivando uma íntima e contínua simbiose entre a influência que se recebe e a que se passa a dar por meio das produções mais variadas.

Miguel Jorge manifesta, em sua escrita, traços de um imaginário que o ajudou a se formar como escritor. Como já observado, os aspectos literários defendidos pelo Grupo de Escritores Novos – GEN, do qual este autor foi membro ativo, figuraram e modularam sua prosa. Desse modo, a releitura crítica dos fatos, a linguagem subversiva, insubmissa, os jogos simbólicos são traços desse imaginário. Por outro lado, o romance *Pão cozido debaixo de brasa* serve como elemento para a construção de um imaginário sobre a cidade de Goiânia e o desastre com o Césio-137.

Para Pesavento, o imaginário é

[...] um sistema de ideias e imagens de representação coletiva que os homens, em todas as épocas, construíram para si, dando sentido ao mundo [...]. O imaginário é histórico e dado, ou seja, em cada época os homens constroem representações para conferir sentido ao real [...]. O imaginário comporta crenças, mitos, ideologias, conceitos, valores, é construtor de identidades e exclusões, hierarquiza, divide, aponta semelhanças e diferenças no social. (PESAVENTO, 2003, p. 43)

Observemos mais atinadamente, no segundo núcleo narrativo desta obra, como Miguel Jorge constrói um jogo de imagens para recriar a cidade de Goiânia com referência ao desastre radiológico. Ela é vista mais pelo véu das suas sombras que pelo da claridade. A ênfase recai nos seus lugares sujos e perigosos, ao invés de evidenciar os belos parques ou ambientes de convivência harmônica entre seus habitantes. Dentre muitas imagens criadas pelo autor, pode-se destacar: “Um *lagarto verde*, a cidade; cheio de escamas a pele iluminada. A cidade parecia tê-los como alvo. Acertava-os no peito” [...] (JORGE, 1997, p. 39. Grifos

nossos); “Vieram da noite e *a noite observava-os com seus olhos de cão*” [...] (JORGE, 1997, p. 54, grifos nossos); “Agora, Felipa olhava dentro da noite, como se a noite tivesse olhos, e ela lhe propunha uma porção de sinais e ameaças, segurando os instantes em alguma parte” [...] (JORGE, 1997, p. 66); ou ainda: “Uma *poeira azulada* que caminhava passo a passo com ele [João Bertolino] e se espalhava pelas ruas, pelos ares, pela cidade, e voltava e se aglomerava ali, no bairro, na casa ressequida” [...] (JORGE, 1997, p. 168, grifos nossos).

A imagem do “lagarto verde”, para referir-se à cidade, é bastante significativa, se considerarmos que a cidade de Goiânia, no romance, é apresentada como uma metrópole perigosa que ameaça e devora os mais fracos, como a tríade Felipa, João Bertolino e Nec-Nec, que a percorre buscando a libertação.

Esse ambiente revela um desafio que não poderá ser vencido. É neste aspecto que se torna relevante a simbologia, tanto do “lagarto” quanto do “verde”, apontadas por Chevalier e Gheerbrant. Segundo estes autores,

[...] *no começo*, diz uma lenda dos Camarões, *Deus enviou dois mensageiros sobre a terra: o camaleão devia anunciar aos homens a ressurreição após a morte; o lagarto, por sua vez, trazia a notícia da morte sem retorno* [...] *o lagarto enganou o camaleão e lhe disse: vai devagar, devagar!... se correres, vais abalar o mundo! Depois, tomando a dianteira, anunciou a morte sem retorno.* (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2015, p. 532, grifos dos autores).

E, ainda, sobre o “verde”, destacam que “[...] o verde conserva um caráter estranho e complexo, que provém da sua polaridade dupla: o verde do broto e o verde do mofo, a vida e a morte. É a imagem das profundezas e do destino” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2015, p. 943).

Tal simbologia se coaduna com a crítica que há muito se faz da cidade moderna, como um ambiente de “morte sem retorno”, contraditório e complexo na sua origem. Ainda que para alguns a cidade seja o lugar de realizações e plenitude, o que se percebe é que, para a tríade do romance, ela apresenta-se apenas como lagarto e este, cheio de mofo, cheio de morte.

A noite personificada pelo narrador irrompe como uma como uma ameaça aos seres que por ela caminham, é uma senda de terror e morte, da qual, uma vez penetrada, não se pode mais sair. Mais uma vez, ajudam-nos a compreender sua forte simbologia, Chevalier e Gheerbrant, ao destacarem que “[...] ela [a noite] engendrou também o sono e a morte, os sonhos e as angústias, a ternura e o engano [...] a noite percorre o céu envolta num véu sombrio, sobre um carro atrelado com quatro cavalos pretos [...]” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2015, p. 639; 640).

A noite, no romance de Miguel Jorge, assim como a cidade, torna-se uma personagem, uma antagonista para aquela família que percorre suas entranhas, tentando sobreviver. Assim como o “lagarto” foi adjetivado de “verde”, para torná-lo mais perigoso, aqui, a noite é apresentada como absolutamente aterradora, mortal, daí por que possuir “olhos de cão”:

Não há, sem dúvida, mitologia alguma que não tenha associado o cão [...] à morte, aos infernos, ao mundo subterrâneo, aos impérios invisíveis [...] A primeira função mítica do cão, universalmente atestada, é a de **psicopompo**, guia do homem na noite da morte, após ter sido seu companheiro no dia da vida. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2015, p. 176, grifo dos autores)

Pela facilidade de recolher os materiais para a sobrevivência, a tríade percorre a cidade sempre à noite. Contudo, os perigos à noite não são menores, as ameaças apenas aumentam em número tão elevado que os envolvem por completo e avolumam-se tanto que passam a ser a própria noite. Assim, não há um lugar para onde ir, a noite cobre tudo e a todos. Esse absolutismo aponta para o destino dessas personagens que estão caminhando, mas não verão a luz do dia, senão a luz azul e agônica do Césio-137.

Nesse contexto, a noite “com seus olhos de cão” simboliza a morte e, ao mesmo tempo, é esse condutor das almas para o mundo dos mortos. É a morte não apenas como evento chegado, mas também como aquele que vela, que cuida para que ela chegue e efetive e, após a chegada, conduz os seus mortos para o outro lado. Podemos, ainda, destacar que o salmista Davi se refere àqueles que o pretendiam matar, como “cães”: “Cães me cercam; uma súcia de malfetores me rodeia; traspassara-me as mãos e os pés” (Sl. 22:16).

Essa mesma imagem reaparece ao final da narrativa, quando as protagonistas vão morrer:

As três estrelas aproximaram-se, numa investida rápida, e sem que eles dessem fé, fizeram-nos voar para cima do lombo dos *cães de fogo*. Felipa ia sozinha num daqueles corcéis, entre os ruídos incessantes da *noite*. João Bertolino e Nec-Nec circulavam abraçados na garupa do outro, as caras deles iluminadas, o *cão* reluzente como que agradecendo aquela viagem como os dois. (JORGE, 1997, p. 231, grifos nossos)

Enfim, podemos considerar também que, assim como Jesus Cristo foi tragado pela morte, havendo trevas absolutas quando expirou, Felipa, que no romance é “o Cristo”, aquela que será sacrificada para conduzir os seus a um novo mundo de paz e justiça, bem como os demais encantados pela luz azul, igualmente estão caminhando para a imolação em meio a trevas e conduzidos por esses cães condutores das almas.

Outra imagem utilizada pelo autor é a criada pela “poeira azulada”. Já muito fraco, próximo da morte, João Bertolino é seguido por essa poeira, que equivale ao mesmo

“véu sombrio” da noite/morte. Segundo Chevalier e Gheerbrant (2015, p. 727, grifo dos autores), “[...] a poeira [o pó] é às vezes **signo de morte**”. Por isso, o versículo 15 do salmo anteriormente citado apresenta o salmista envolto neste pó: “Secou-se o meu vigor, como um *caco de barro*, e a língua se me apega ao céu da boca; assim, me deitas no *pó da morte*” (Sl. 22:15, grifos nossos).

Semelhantemente às caracterizações do “lagarto” e da “noite”, tornando-os mais tenebrosos, aqui, a “poeira” é “azulada”, ou seja, possui a cor mortal da luz do Césio-137. Sendo assim, convém um detalhamento desta cor que permeia toda a obra de Miguel Jorge.

Ainda segundo Chevalier e Gheerbrant (2015, p. 107), o azul “[...] é o caminho do infinito, onde o real se transforma em imaginário [...] [o] domínio, ou antes, clima da irrealidade – ou da super-realidade [...] [e] a profundidade do azul têm uma gravidade solene, supraterrênea”. A sugestão de transcendência do azul completa perfeita e absolutamente o aspecto de morte da poeira, que se expande para envolver a João Bertolino “pelas ruas, pelos ares, pela cidade”.

Considerando a simbologia negativa do “azul”, na obra, há uma intensificação desta imagem quando conhecemos a comparação que Felipa faz desta luz azul com a cobra/serpente:

Felipa disse ó meu Deus, como era bonito ver a luz azul se mexer dentro da casa feito muitas *cobras* [serpentes] brilhantes e corres por caminhos estranhos, *passar por cima das pessoas, como se as penetrasse, deixando-as meio adormecidas*. E sempre se encontrava alguém para dizer que aquilo de luz azul era muito perigoso. (JORGE, 1997, p. 189, grifos nossos)

Embora o significado mais recorrente da “cobra” ou “serpente” seja amplamente conhecido, convém, mais uma vez, destacar o que Chevalier e Gheerbrant apontam. Observam que a serpente “[...] enrosca-se, beija, abraça, sufoca, engole, digere e dorme [...] ela é enigmática, secreta; é impossível prever-lhe as decisões, que são tão súbitas quanto as metamorfoses” (CHEVALIER; GHEERNBRANT, 2015, p. 815).

Todo esse aspecto perigoso e negativo da luz azul é trabalhado no romance de forma irônica, uma vez que Felipa a persegue vorazmente, pois crê ser ela a chave para a libertação dos desvalidos, transportando-os deste mundo terreno para um mundo espiritual.

Observa-se, assim, que o imaginário que o autor escolheu criar da cidade de Goiânia, no contexto da catástrofe radiológica com o Césio-137, foi o de uma cidade do medo e do terror. Para longe de ser a “Cidade Jardim”, projetada inicialmente pelo seu idealizador Atilio Correia Lima, as cores destacadas pelo autor não são verdes de esperança, mas sim o verde do musgo, do lodo; nem o azul de um “céu de brigadeiro”, mas o tom sombrio e mortal

que remete ao brilho do Césio-137. Esta é a imagem que fica do imaginário criado por Miguel Jorge em *Pão cozido debaixo de brasa*.

Quanto ao tratamento do azul, relacionando-o ao perigo do Césio-137, vale retomarmos à abordagem feita pelo escritor goiano Wesley Peres, já citado no capítulo anterior. Não somente no referido romance deste autor, *Pequenas mortes*, mas em diversas outras produções em verso ou prosa, o azul é recorrente. Ao responder a entrevista do professor Ademir Luiz, sobre o uso não coincidente do azul, Wesley Peres responde: “É, o azul. Isso ficou mesmo inscrito em mim, o azul associado à morte, ao corpo que goza, que morre, que perturba” (LUIZ, 2013, *online*). Wesley Peres ainda chama a atenção para a relação que fez do azul com a morte da menina Leide das Neves, relação esta desencadeada pelo uso de uma palavra em um de seus poemas:

A palavra “entranhas”, veja como a cabeça da gente é doída, me remeteu à menina Leide das Neves, que teve suas entranhas retiradas, as entranhas no corpo de uma menina de seis anos, morta, transformada em objeto de estudo, de algum modo isso tudo se misturou e então se cristalizou em mim na tradução do azul como bicho-objeto fabricado pelo universo e que sonha desde as entranhas e que, depois, no máximo, permanecerá enquanto permanecer, como restos, traços de memória, rastros numa carta, numa boca que fala ou que cala, num livro, num quadro. (LUIZ, 2013, *online*)

O uso que este autor faz do azul, em sua obra, o aproxima da abordagem feita por Miguel Jorge, de modo que, tanto um quanto outro, além de trabalhar o desastre radiológico com o Césio-137, ocorrido em Goiânia, lançam mão dessa imagem para caracterizar a morte que se aproxima de suas personagens. Esses e outros usos do universo da linguagem artística vão criando um imaginário em torno do tema.

Nisto temos que o imaginário é aspecto constitutivo da própria evolução humana, abrange-o no sentido ontológico de sua existência. Mesmo em uma narrativa historiográfica que se pretende a recuperação do ocorrido, tem-se o elemento da imaginação presente. Embora a trama historiográfica esteja amparada em indícios colhidos da realidade, o historiador necessita fazer uso da imaginação e dos mais variados recursos metafóricos e analógicos, a fim de tornar coesa e coerente sua tese, seu argumento narrativo.

Quando da análise da relação do real com o imaginário, Pesavento afirma que

O real é sempre o referente da construção imaginária do mundo, mas não é o seu reflexo ou cópia. O imaginário é composto de *um fio terra*, que remete às coisas, prosaicas ou não, do cotidiano da vida dos homens, mas comporta também utopias e elaborações mentais que figuram ou pensam sobre coisas que, concretamente, não existem. Há um lado do imaginário que se reporta à vida, mas outro que se remete ao sonho, e ambos os lados são construtores do que chamamos de real. (PESAVENTO, 2003, p. 47, grifos da autora)

Sobre esse procedimento narrativo do historiador, observa Carvalho (2000, p. 88) que “[...] os contadores de história, bem como os de fábulas literárias, silenciam, excluem e diminuem certos acontecimentos e pessoas do passado”. Isto implica em costurar fatos e imaginação a favor de uma narrativa que, na sua literalidade, convença o leitor. Deste modo, a imaginação surge como amálgama que fixa cada documento, cada testemunho, cada imagem, seja real ou fictícia.

Por outro lado, o leitor, inevitavelmente, acessará o campo do Imaginário que possui, para interpretar a narrativa – estabelecendo, voluntariamente ou não, com ele, um pacto de leitura. Espera-se, por exemplo, que o leitor faça a relação da tão perseguida luz azul com o brilho das partículas de Césio-137 e que Felipa, João Bertolino e Nec-Nec, de certa forma, remetam aos dois jovens que encontraram a cápsula de Césio-137, na vida real. E que a cor azul, escolhida pelo autor Miguel Jorge, dê uma conotação de perigo, de morte cada vez mais próxima.

Cabe, igualmente, ao leitor, relacionar com o real, a menção de lugares que se referem a Goiânia, como as avenidas Tocantins e Paranaíba. E, mais especificamente, a menção ao lugar exato onde foi encontrada a peça contendo o material radioativo, os escombros da Santa Casa de Misericórdia. Cumpre ao leitor, também, quando da referência a figuras políticas ou médicos ligados ao aparelho de radioterapia abandonado, perceber que o autor reacende uma crítica que, à época, foi muito forte, de quem seriam os verdadeiros culpados por toda a catástrofe radiológica.

Nesse aspecto, focando o leitor como coautor da obra, o Imaginário torna-se indispensável, pois já se tem um distanciamento entre o desastre ocorrido e o momento do narrado, no caso, um lapso de dez anos, bem como um distanciamento entre este momento e o da leitura. Tal lacuna é do tamanho e da forma da imaginação do leitor.

Outra categoria que também figura no romance de Miguel Jorge é o realismo mágico, que guarda acentuada proximidade com uma subcategoria do gênero fantástico, o fantástico-maravilhoso, considerando que o fantástico, como explanado inicialmente, estabelece-se pelo momento, breve ou não, de hesitação, tanto do leitor quanto do personagem, diante de um evento que não se sabe natural ou sobrenatural. Enquanto que a adição do “Maravilhoso” ocorre exatamente pela incapacidade de racionalizar o evento ambíguo, aceitando-se, assim, o sobrenatural, eis o fantástico-maravilhoso (TODOROV, 1975). É a este desdobramento que o realismo mágico se aproxima.

Ao tratar do realismo mágico, Chiampi chama a atenção para a discussão em torno da definição desta categoria. Para alguns teóricos ela consiste na “naturalização do

irreal”; para outros, na “sobrenaturalização do real” (CHIAMPI, 1980, p. 26). O ponto pacífico deste debate é o fato de que o evento mágico que ocorre não causa qualquer estranhamento para as personagens, é tratado de forma naturalizada, é incorporado naturalmente aos acontecimentos “reais” que o envolvem.

Pode-se destacar, em *Pão cozido debaixo de brasa*, episódios que exemplificam essa abordagem mágica. Vejamos alguns exemplos: no início da narrativa ocorre um primeiro evento que põe o leitor diante do realismo mágico, ou seja, um evento de aspecto sobrenatural, mas narrado de forma naturalizada, sem provocar qualquer hesitação nas personagens. Felipa e João Bertolino caminham pelas ruas escuras da cidade, quando o narrador apresenta a atitude de Felipa:

[..]. Olhou para o céu e lá estava ela, redonda feito uma divindade. Seria aquele, o momento? Felipa sabia esperar. Descalçava o espírito. *A lua vinha a passos contados, viajando pelo céu.*

Foi como um momento de graça: *num repente, no céu tudo cessou de brilhar e a lua, feito vidro incandescente, repartiu-se em duas bolas vermelhas que vinham rolando nos rendados das nuvens, até pousarem certas, próximas de Felipa*, que não tirava os olhos delas e acrescentava que eram duas donas brilhantes, viajoras, que estavam sempre do seu lado. (JORGE, 1997, p. 34-35, grifos nossos)

Na expectativa de a lua repartir-se em duas e descer, trazendo, assim, a luz que guiaria Felipa, João Bertolino e Nec-Nec para a liberdade, o mágico é estabelecido. Não há margem nem para o leitor, nem para as personagens terem dúvida diante do ocorrido. Caberá ao leitor relacioná-lo da melhor forma com o todo do romance, considerando o nível da linguagem narrativa, e extrair-lhe o melhor sentido metafórico.

O mesmo ocorre quando, no capítulo sete do romance, essas duas personagens têm uma outra experiência no nível do sobrenatural, com a lua: “[...]. Felipa e João Bertolino olhavam as estrelas, espelhos da lua. *A lua se dividia em duas bolas de fogo que navegavam sobre as nuvens, como que carregadas por serafins.* [...]” (JORGE, 1997, p. 66, grifos nossos).

Outra situação exemplar é quando o filho do casal de andarilhos, Nec-Nec, é apresentado com mais detalhes ao leitor:

[...]. Nada se sabia dele. Era um nada. Uma criança *sobrada das escaramuças de Canudos*. E voltava o *cheiro das mortes*. Os *sons dos tambores*. Os *sons das fãlas*. Dos *gritos*. O cheiro do dia em que fora leiloado feito uma banda de leitoa. Por isso, *recusou-se a crescer*. E *aparelhou-se com a morte*, para livrar-se dela. A voz de Nec-Nec ninguém conhecia. [...]. (JORGE, 1997, p. 72, grifos nossos)

Ao final da narrativa, quanto todos já estão contaminados pelo pó azul da morte, Nec-Nec permanece incólume. O pequeno é outra personagem enigmática. Sua origem já é

absurda, pois seria um dos que restaram da guerra de Canudos. Mas, o que se caracteriza como mágico é o que ocorre quando ele é examinado por um técnico: “– Ele também não tem nada extraordinário no corpo. Nenhuma contaminação” (JORGE, 1997, p. 217). Nec-Nec não morre como os demais; antes, parece estar acima da morte, a luz azul não o alcança.

Pode-se notar, ainda, o que ocorre com a outra filha do casal, quando o narrador destaca o encantamento de Felipa diante de sua filha contaminada pela luz azul:

[...]. Mas Felipa não queria mais rondar naquelas histórias de Nec-Nec, olhava a sua menina e via nela algumas mudanças, *uma cruz de brilho* aparecendo no peito, acentuando ainda mais a sua castidade. De quando em quando, a menina dizia alguma coisa que nem Felipa nem ninguém entendia. E os homens e as mulheres lhe atribuíam falas que eram dos anjos e dos santos que a rodeavam. (JORGE, 1997, p. 191-192, grifos nossos)

Tanto no episódio com Nec-Nec quanto com a filha, o mágico se dá de forma plena.

Analisemos mais alguns ricos exemplos que conduzem o romance de Miguel Jorge para o realismo Mágico:

Quando da chegada, pela tríade de andarilhos, aos escombros da Santa Casa de Misericórdia:

Depois, o rosto sorridente de Felipa foi-se fechando como se espantado com a chegada de algumas pessoas.

- Tem muita gente chegando nesse lugar.
- Quem, Felipa?
- Espere só para ver, João Bertolino.
- São os mortos, Felipa.
- São os enfermos que passaram por aqui.

Havia um leve movimento de pés, um rangido invisível de um canto que parecia vindo de um outro mundo. Era certo que cantavam, que reclamavam, que se agachavam e se levantavam, como se quisessem reconstruir a copa, a cozinha, a enfermaria.

- Esta Santa Casa foi demolida sem o nosso consentimento.
- E roubaram o busto de bronze da ‘Mãezinha’ de todos.

E agora, quem vai se interessar por nós? Pelas nossas doenças? Cheiravam a remédio, a iodo, a álcool canforado, a mercúrio cromo, a pomadas, unguentos, basilicão, a erva do campo, a hospital. (JORGE, 1997, p. 133, grifos nossos)

Nota-se que o realismo mágico se estabelece pela presença do sobrenatural, com a volta daqueles que outrora morreram na Santa Casa de Misericórdia. Agora, chegam cantando, reclamando, e estabelecem diálogos. Tudo isso se dá diante dos olhos de Felipa e ela não tem dúvida do que está a acontecer e, na ausência de uma explicação racional, prévia ou posterior para o evento, o sobrenatural é aceito.

Além disso, o autor, nas duas últimas falas do diálogo destacado, promove uma ambiguidade, fazendo com que as figuras que falam possam ser tanto os mortos quanto os

vivos – Felipa e João Bertolino. Tal dubiedade se dá principalmente pelo uso criativo e oportuno do pronome possessivo “nosso”, em “nosso consentimento” e do pronome pessoal na primeira pessoa do plural “nós”, em: “E agora, quem vai se interessar por nós?” Nessa fusão de vozes ocorre um ocultamento daqueles que enunciam. Este recurso é bastante comum na poética de Miguel Jorge.

Depois que a tríade deixou os escombros, encaminharam-se para casa, levando em um carrinho de mão a cápsula com o Césio-137. Uma vez em casa, o realismo mágico opera novamente:

E foi então que a mulher viu os seus corpos invadidos por sinais fosforescentes de luz, que eram fortes e quentes e que os transportavam para o meio de um círculo onde havia somente nuvens e poeiras levantadas da terra. [...] E tudo o mais se apressou: as horas, o dia, o céu que, de claro, escuro ficou. Houve gente que segurou a respiração, o peito, a surpresa. *Nec-Nec sentia frio. O gato, que esperava o de comer, saiu correndo, o rabo eriçado. As galinhas, os galos, bem longe de se arrumarem no cisca-cisca-terreiro, batiam as asas num rumo sem voo. [...]. Sobre o céu da cidade juntavam-se nuvens.* O deus que estava guardado dentro daquela luz crescia pouco a pouco e atirava o seu poder para todos os lados. *Ouviram-se ao longe e ao perto uns cachorros uivarem uns uivos de agonia.* (JORGE, 1997, p. 164-165, grifos nossos)

Neste caso, o realismo mágico surge para criar uma imagem do quão ameaçador é o Césio-137. De modo suprarreal, porém sem causar qualquer dúvida de que está acontecendo, ocorrem manifestações que apontam para tal perigo, como os “corpos invadidos por sinais fosforescentes de luz”, Nec-Nec sentindo frio, o gato que sai correndo, as galinhas e os galos alvoraçados etc. Todo o perigo que essa mudança na atmosfera prenuncia, de fato se concretizará.

Em um momento posterior, quando o narrador volta a referir-se às aves que foram contaminadas, um outro evento sobrenatural ocorre. Quando os técnicos de saúde estavam na casa de Felipa, ela se mostra resistente ao modo como estão tratando suas aves e o que ocorre com o galo Bolívar é curioso:

E claro estava que não queria que molestassem as galinhas. Mas *elas já estavam mortas, menos o galo Bolívar*, que vadiava em cima da mangueira [a árvore] e de lá *desaparecera nos ares dos céus, um voo* de muitas batidas de asas, e repetidas vezes. (JORGE, 1997, p. 194, grifos nossos)

Enquanto os demais animais comportaram-se de forma agitada e logo morreram, contaminados pela luz azul, quando da abertura da cápsula, como que protegido por uma força maior, o galo Bolívar foge do perigo iminente de forma mágica, subindo numa mangueira e, de lá, alçando um voo incompatível com suas capacidades. Bolívar desaparece nos céus, sem, contudo, causar qualquer espanto. Há uma “naturalização do irreal”, há a operação do realismo mágico.

Por tais considerações sobre o Imaginário e o realismo mágico, é que se tem afirmado que, em uma metaficção historiográfica, como a narrativa de Miguel Jorge, tais aspectos não figuram como obstáculos ao diálogo entre o real e o ficcional. Até mesmo porque, vale ressaltar, que o uso de alta subjetividade e do surreal, como se vê na obra, é um recurso que surge exatamente quando a linguagem referencial é insuficiente para falar da dimensão prática do real.

No primeiro capítulo deste trabalho, observamos como Hayden White (1992) justificou a aproximação da narrativa histórica com a literária. Para tanto, ele destacou cinco níveis que conferem ficcionalização à História: a crônica, a estória, o modo de elaboração de enredo, o modo de argumentação e o modo de implicação ideológico. Considerando os argumentos de White, em toda narrativa que se pretende historiográfica, algum grau de subjetividade certamente aparecerá. Como esses cinco níveis são próprios da narrativa ficcional, vejamos como o romance *Pão cozido debaixo de brasa* se afina a eles. E, a partir daí isto, notar mais alguns aspectos que promovem o diálogo entre Literatura e História.

Os aspectos de crônica deste romance têm uma relação direta com o seu caráter de metaficção historiográfica, pois, neste caso, há uma prévia seleção de dados para, a partir deles, se construir uma narrativa que dialogue com o real.

A trama é desenvolvida a partir de um recorte espaço-temporal bastante claro, diz respeito a setembro de 1987 na cidade de Goiânia, contexto do desastre mundialmente conhecido com o Césio-137. Mais especificamente, o autor faz diversas menções a lugares e a figuras públicas nesse espaço de Goiânia, como o monumento “O Anhanguera”, no centro da cidade, as ruínas da “Santa Casa de Misericórdia”, as avenidas Tocantins e Araguaia, o “Palácio das Esmeraldas” a figura do “Senhor Governador” com sua primeira dama ou, ainda, apontamentos mais exatos como este que aparece no diálogo entre Felipa e João Bertolino: “– Sou João Bertolino, o catador de papéis. – Não, não é. Você é o homem da luz azul, do dia 13 de setembro de 1987” (JORGE, 1997, p. 216); ou ainda, a fala de um agente de saúde ao atender João Bertolino: “– Esse dia, 13 de setembro, não pode caber em nenhum calendário, espero que não se esqueçam dele” (JORGE, 1997, p. 216), numa referência à data da ocorrência do desastre.

O segundo nível apontado por White é a estória, ou seja, o “conjunto de eventos” arranjados de tal modo, respeitando a estrutura indispensável de uma narrativa, isto é, a fábula em si com começo, meio e fim. Além disso, a obra de Miguel Jorge apresenta um modo de elaboração do enredo, segundo uma “estória romanesca”, que aponta para a escolha do gênero literário que comportará esse enredo.

Contudo, vale lembrar que o modo romanesco da obra de Miguel Jorge, como já observado, não se adequa mais ao molde tradicional ou puro. Como vimos, Miguel Jorge faz uso dos recursos literários legados pelas conquistas dos modernistas e que culminariam, a partir de 1970, no chamado pós-modernismo. Exemplo dessa inovação no romance de Miguel Jorge é o caráter de sátira que a obra tem e que, em essência, opõe-se ao romance tradicional, não havendo, assim, qualquer tipo de redenção para as protagonistas da obra (WHITE 1992). Para este teórico, é até possível “[...] imaginar uma estória romanesca satírica, mas o que eu [o autor] entenderia por essa expressão seria uma forma de representação destinada a expor, de um ponto de vista irônico, a fatuidade de uma concepção romanesca do mundo” (WHITE, 1992, p. 25).

Creemos que *Pão cozido debaixo de brasa*, pelo questionamento das bases seguras do mundo moderno, pela ausência de herói, pela luta que os protagonistas travam sem, contudo, obterem sucesso, coaduna com o expressado por White. Daí porque, também, Carvalho (2000) afirmar que a postura criativa deste autor é pós-moderna.

Desta forma, os três primeiros níveis destacados pelo crítico – crônica, estória e modo de elaboração do enredo – são facilmente notados.

Há, também, o quarto nível apresentado por White, o Modo de argumentação do autor, que, no caso, não é um historiador, mas um ficcionista. Assim, ele não tem, nem *a priori*, nem *a posteriori*, uma responsabilidade nem com a verdade nem tampouco com os jogos de convencimentos; contudo, há sempre uma verdade interna, criada pela linguagem constitutiva da obra em si e que dura apenas enquanto a narrativa está em curso. Esta proposta se mostra nas escolhas feitas para narrar e ressignificar os fatos escolhidos. O modo como cada enredo é apresentado, sua sequência temporal e espacial, os papéis ocupados por cada personagem, dão a sustentação para o argumento da obra. De modo que a argumentação do autor, aqui na ficção, é a argumentação da obra.

Miguel Jorge coloca como protagonistas três figuras excluídas na sociedade, a quais sobrevivem dos restos produzidos pela sociedade moderna e, ignorantes que são, acolherão a luz azul e mortal do Césio-137 com todas as forças. E entre os antagonistas que aparecem, eis os empresários, os políticos e a própria dinâmica da cidade, muito individualista e implacável. A definição desses papéis sociais, de cada diálogo ou reflexão do narrador, vão evidenciando o referido modo de argumentação do autor.

Por fim, tem-se o quinto nível, o modo de implicação ideológica da obra. Pelas abordagens críticas de posturas político-sociais, bem como dos problemas gerados pela estruturação da cidade de Goiânia, a partir da lógica do desenvolvimento, da modernização,

percebe-se a ideologia do autor. Este posicionamento é manifestado por meio de algum alterego, no caso, Felipa e o narrador, que dão vazão às opiniões mais contundentes, não somente sobre a realidade local de Goiânia, mas do mundo moderno como um todo.

Um dos momentos de explicitação ideológica da obra pode ser notado no diálogo entre Felipa e João Bertolino, quando estão caminhando pelos escombros da Santa Casa de Misericórdia e a figura do Senhor Governador é mencionada:

- [...]
 – É a Santa Casa, Felipa?
 – É.
 – E quem a destruiu?
 – Ora, João Bertolino, se não foi o Senhor Governador!
 – Ah! Tesconjuro! E por que, Felipa?
 – Sabe-se lá, João Bertolino. Coisa de político mandão.
 [...]
 – Tesconjuro! – Gritou João Bertolino, arrancando de um resto de parede o retrato do Senhor Governador: uma cara de raposa, iluminada de esperteza. (JORGE, 1997, p. 132-134)

Por meio dessas falas é estabelecida uma crítica à decisão governamental de fechar a Santa Casa de Misericórdia, um lugar para o qual muitos necessitados recorriam. Ao discorrer sobre esse posicionamento ideológico na obra de Miguel Jorge, Carvalho observa que “[...] essa é uma postura pós-moderna de criação e de abordagem do ficcional: autorreflexividade, contexto social, ideológico, histórico” (CARVALHO, 2000, p. 11).

Ao traçar o paralelo entre os aspectos constituintes da narrativa histórica e da ficcional, há muito mais aproximações que distanciamentos. Se, por um lado, destacar a subjetividade daquela ajuda a justificar seu diálogo com o universo literário, por outro, as razões internas que constituem o romance de Miguel Jorge, quando vistos à luz dos cinco níveis apontados por Hayden White, igualmente, cooperam com esta justificativa. O caráter fronteirístico desta obra, sua metaficcionalidade, a situam entre o real e o ficcional.

Ainda evocando as ricas contribuições de Hayden White (1992), ao discorrer sobre os recursos tropológicos que estão na base da construção narrativa, tem-se que “[...] a poética tradicional e a moderna teoria da linguagem identificam quatro tropos básicos para a análise da linguagem poética, ou figurada: metáfora, metonímia, sinédoque e ironia” (WHITE, 1992, p. 46).

Considerando que os quatro tropos mencionados são fundamentalmente pertencentes à linguagem literária, manifesta nos seus mais variados gêneros, cabe destacar que alguns aparecem de forma mais intensa que outros, a fim de atender ao propósito estético-discursivo do autor. Pelo caráter experimental e pós-moderno da obra de Miguel Jorge, tem-se uma mistura abundante desses quatro tropos, que em muitos momentos fluem por meio de

uma prosa-poética. Contudo, o jogo metafórico e o tom irônico predominam, sendo que este último é característica básica da metaficção historiográfica.

Sobre esses dois tropos, White observa que

[...] na metáfora (literalmente, ‘transferência’), por exemplo, os fenômenos podem ser caracterizados em função de sua semelhança ou diferença com um outro, à maneira da analogia ou símile [...] [e] [...] através da ironia [...] é possível caracterizar entidades por meio da negação no nível figurado do que é afirmado positivamente no nível literal”. (WHITE, 1992, p. 48. Grifo do autor)

A começar pelo título da obra, *Pão cozido debaixo de brasa*, notamos essa “transferência” de semas. Como detalhado no capítulo anterior, o título refere-se, por um lado, ao desejo sexual do adolescente Adão que, para encontrar vazão, primeiramente, “passará pelo fogo”, tanto no ambiente familiar quanto fora dele. Por outro lado, relacionando o título ao segundo enredo da obra, tem-se uma figuração de quão dura é a jornada pela sobrevivência pelas ruas da cidade de Goiânia, vivida pela tríade Felipa, João Bertolino e Nec-Nec.

A partir desta metáfora inicial, seguem-se tantas outras, como as citadas há pouco para caracterizar o perigo iminente que envolve algumas personagens, tais como: Assim, o “lagarto verde”, “a noite [...] com seus olhos de cão” e a “poeira azulada” são metáforas que apontam para o ambiente de morte que envolve as personagens protagonistas do romance.

A “luz azul”, grande objetivo da jornada desses andarilhos, apresenta uma metáfora inicial da libertação, da chave para uma passagem deste mundo terreno de sofrimentos e exclusões para um mundo celestial de paz e justiça. Ocorrendo, assim, pela simbologia do azul, uma alusão à epifania da redenção final. O narrador dá o tom da metáfora ao afirmar que “[...] todos precisavam saber da presença da luz azul que os transportaria para o futuro [...]” (JORGE, 1997, p. 16).

A personagem Nec-Nec é altamente metafórica: “[...] era um nada. Uma criança sobrada das escaramuças de Canudos [...] recusou-se a crescer [...] era pequeno. Desmerecido de valor” (JORGE, 1997, p. 72). Tais características carregam uma carga discursiva e apontam para os seres humanos desvalidos em qualquer parte do mundo, aqueles que estão encerrados na sua condição de inferioridade, sem qualquer perspectiva de mudança na escala social e econômica. Nec-Nec, figurando como um quasímulo, permanece absolutamente o mesmo, desde que Canudos foi trucidado pelas formas policiais; é uma criança, não cresce, não tem voz e vive metido nos buracos. Tudo isso remete à observação de White de que “[...] a metáfora é essencialmente *representacional* [...]” (WHITE, 1992, p. 48, grifo do autor).

Por outro lado, tem-se o romance como pertencente à metaficção historiográfica, fazendo uso, constantemente, da ironia. Assim, o grande símbolo de esperança, a referida “luz

azul”, será ironizada pela escrita contundente de Miguel Jorge. De positiva, a “luz azul” passa a mortal, como já observado.

Essa é uma postura de desconstrução, de negação de suas próprias criações discursivas, por meio da qual

[...] o autor sinaliza de antemão uma descrença real ou fingida na verdade de seus próprios enunciados [...]. A ironia representa assim um estágio da consciência em que se reconhece a natureza problemática da própria linguagem. (WHITE, 1992, p. 51)

Não apenas em relação à “luz azul” o tom irônico aparece, mudando o seu valor semântico inicial, mas também, quando os andarilhos encontram essa mesma luz, no antigo hospital Santa Casa de Misericórdia: “[...] – O que é *terra santa*, santa permanece, Felipa falou. Pisem com respeito nesse lugar, pois *algo de muito importante foi deixado aqui*. – É a Santa Casa, Felipa? – É” (JORGE, 1997, p. 132, grifos nossos). O intertexto com a narrativa bíblica e o uso do nome do hospital estão a serviço do tratamento irônico e crítico que o autor dá ao episódio.

A atmosfera de santidade do lugar é tonificada pelo fato de ao lado dos escombros ter sido mantida uma capela, que atualmente ainda funciona como templo de devoção católica. Entretanto, mesmo que Felipa tenha feito esta referência ao monte Horebe, conhecido como ‘O Monte de Deus’, quando, na narrativa bíblica do Êxodo, Jeová diz ao patriarca Moisés: “Não te chegues para cá; tire as sandálias dos pés, porque o lugar em que estás é terra santa” (Êx. 3:5), não se opera aqui qualquer milagre. Nisto está a ironia. Como já observado, o local prenuncia mais mortes, inclusive desta família de miseráveis que não encontram para si qualquer tipo de clemência, seja dos homens ou de Deus.

Mais adiante, já com a capsula contendo Césio-137 em mãos, a cena é descrita de forma irônica:

[...] João Bertolino erguia a marreta e com ela dava duros golpes no aparelho encontrado abandonado nos escombros da Santa Casa, como se fosse um novo planeta, um meteoro, uma estrela cadente, um *cofre* de segredos. São *frutos* da colheita noturna. Da *colheita divina*. São os frutos dos sucateiros da noite que irão dar *alimento na boca dos filhos* [...]. (JORGE, 19797, p. 135, grifos nossos)

Toda uma expectativa positiva é criada pelo discurso do narrador, ao utilizar palavras e expressões que remetem, enfim, a uma recompensa grandiosa a esses miseráveis. Porém, como afirma White,

[...] o alvo do enunciado irônico é afirmar tacitamente a negação do que no nível literal é afirmado positivamente, ou o inverso. Pressupõe que o leitor ou ouvinte já conhece, ou é capaz de reconhecer, a absurdez da caracterização da coisa designada [...]. (WHITE, 1992, p. 51)

Por isso mesmo, o “cofre” encontrado está vazio, os “frutos” estão podres, a “colheita divina” está mais para uma “ceifa divina”, que arrebatará suas almas em breve e o “alimento na boca dos filhos” não se refere ao suprimento necessário para manter o organismo vivo e forte, mas sim, à ingestão do pó de Césio-137, pela filha de Felipa e João Bertolino.

Em relação à própria constituição simbólica da personagem Felipa, um tratamento irônico também é empregado. Felipa é a responsável por conduzir sua família e uma grande multidão até à luz “salvadora” e, a partir daí, subirem ao lar celeste. Esse personagem é, portanto, uma figura messiânica, sobre a qual todas as esperanças são depositadas cegamente. E é exatamente por causa desta cegueira, da ignorância, que não apenas ela, mas todos os que a seguiram tiveram “[...] seus corpos invadidos por sinais fosforescentes de luz, que eram fortes e quentes e que os transportavam para o meio de um círculo onde havia somente nuvens e *poeiras* levantadas da terra” (JORGE, 1997, p. 165, grifo nosso). Enfim, foram contaminados pelo Césio-137 e morreram.

O uso da ironia, como observou White, “representa [...] um estágio da consciência”, logo, superior, ou menos inocente, que as demais figuras de linguagem. Sobre esse aspecto relevante da ironia, citando o filósofo Kierkegaard, Berman lembra “[...] que a mais profunda seriedade moderna deva expressar-se através da ironia” (BERMAN, 1986, p. 14). A visão de Hutcheon não é diferente. Ao tratar desse traço no pós-modernismo, a autora afirma que

[...] muitos dos adversários do pós-modernismo consideram a ironia como sendo fundamentalmente contrária à seriedade, mas isso é um equívoco e uma interpretação errônea sobre a força crítica da dupla expressão. Conforme Umberto Eco disse a respeito de sua própria metaficção historiográfica e de sua teorização semiótica, o ‘jogo da ironia’ está intrinsecamente envolvido na seriedade do objetivo e do tema. Na verdade, talvez a ironia seja a única forma de *podermos* ser sérios nos dias de hoje. (HUTCHEON, 1991, p. 62, grifo da autora)

Pão cozido debaixo de brasa, em pertencendo à metaficção historiográfica, não faz diferente, mas trabalha, como demonstrado, habilmente, a ironia e a põe a serviço de uma releitura crítica do passado trágico da cidade de Goiânia. Ao recriar literariamente o desastre radiológico com o Césio-137, Miguel Jorge posiciona-se politicamente, denuncia, expõe os problemas típicos da modernidade. Tudo flui por meio de um forte tom irônico.

Por esses recortes feitos, percebe-se o modo como o autor trabalha eficaz e brilhantemente os jogos metafóricos e a ironia, em sua obra *Pão cozido debaixo de brasa*,

tudo isso a serviço do tratamento crítico dos mais variados dramas humanos, suas esperanças e crenças.

Para finalizarmos esta breve reflexão sobre os aspectos que fomentam a aproximação entre a História e a Literatura, convém observar que no capítulo primeiro deste trabalho destacou-se, tendo por base os estudos de Roger Chartier (2011), que há, em obras como esta, uma “negociação” entre o aspecto artístico da produção e o aspecto social que ela abrange. Por esta razão, também segundo este autor, é que se têm utilizando crescentemente obras literárias para fins de pesquisas historiográficas. Busquemos, a seguir, a ilustração do que acabamos de afirmar.

No primeiro núcleo narrativo de *Pão cozido debaixo de brasa*, tanto na primeira célula de conflito, envolvendo Yussef, Adão e Ziza, quanto na segunda, formada por Offir, Adão e Leona, facilmente percebe-se a estetização de questões sociais.

Yussef é um imigrante libanês no Brasil e que se casará com a mãe do adolescente Adão, a viúva e até então segura e forte Ziza. Este novo núcleo familiar será absolutamente instável, uma vez que Yussef tenta, em todos os aspectos, impor sua superioridade na casa. É autoritário e machista e encara a relação com o enteado como uma disputa de machos pelo espaço e pela fêmea. Como Adão ainda é tido por Ziza como uma criança que necessita de proteção, ela se vê dividida entre os dois homens da casa; entretanto, sempre se sujeita às vontades de seu novo marido, que faz tudo para anular suas opiniões.

Este é o primeiro recorte que Miguel Jorge faz do mundo social para trabalhar na sua ficção e, assim, partindo de um aspecto tão comum do cotidiano, torna sua narrativa mais acessível para os mais variados leitores. Leitores, inclusive, de épocas e lugares distantes, uma vez que a problemática posta é de caráter universal, apesar de se passar em espaços temporal e geográfico específicos – a cidade de Goiânia, no ano de 1987.

O outro recorte, igualmente fácil de ser identificado pelo leitor na realidade diária, é a paixão mortal que Adão passa a ter por sua professora de Biologia. Leona é uma professora infeliz em seu matrimônio, uma vez que Offir, seu marido, a troca por uma vida voltada para os negócios e o mundo da política. Sempre ao chegar do banco, põe-se no sofá vermelho a contar dinheiro. A professora elabora um sagaz plano de sedução para envolver Adão, no qual, sem muita demora, o adolescente virgem e sem lugar em sua própria casa, cai. Após seduzido e tendo experimentado pela primeira vez, com Leona, os prazeres sexuais da carne, ele é levado a assassinar Offir com um tiro na nuca.

Esta segunda célula de conflito, envolvendo um triângulo amoroso que culmina em assassinato, é uma abordagem reflexiva de um drama social extremamente comum. São

discussões como essa que vão caracterizando o romance de Miguel Jorge como uma rica narrativa e que leva o leitor a perceber cada vez mais o real dentro do ficcional e coopera para exemplificar a referida “negociação” de Chartier (2011).

No segundo núcleo narrativo da obra, o enredo se desenvolve a partir do mote que é o desastre radiológico com o Césio-137, ocorrido em Goiânia, em 1987. Em setembro daquele ano, como já mencionado aqui, dois jovens desempregados retiram dos escombros de um hospital uma cápsula contendo material radioativo e uma grande catástrofe se sucede. Tal acontecimento marcará a vida de muitas pessoas, a cidade de Goiânia e o Brasil.

O segundo núcleo apresenta algumas personagens que figuram como pessoas excluídas socialmente. Elas serão vítimas da radiação e atuarão como protagonistas da narrativa. Felipa, João Bertolino e Nec-Nec sobrevivem do que encontram pelo caminho quase sempre percorrido quando a noite chega. Os espaços que ocupam na sociedade não lhes pertencem, assim como eles não pertencem a esses espaços, evocando, por meio de muitos elementos referenciais, as desigualdades sociais da cidade de Goiânia e de outras grandes cidades do Brasil e do mundo.

O conflito é estabelecido justamente a partir da relação desequilibrada que essas personagens estabelecem com a cidade de Goiânia, seja com os espaços físicos, com as pessoas comuns ou com as autoridades. Dessa situação de desfavorecimento social aliado à irresponsabilidade governamental, resultará a referida catástrofe radiológica. Esta é a problemática social posta pelo autor e que, igualmente, ajuda-nos a compreender melhor a reflexão de Chartier.

Os temas de ambos os núcleos narrativos apresentam a referida relação com o mundo social, da qual extrair-se-á a “verdade”. Contudo, Chartier alerta que não se deve “[...] compreender esta ‘verdade’, como seguidamente se fez, como a duplicação do social, como se o que é dado a ver fosse uma simples tradução estética da realidade” (CHARTIER, 2011, p. 350).

Os dois núcleos que compõem o romance de Miguel Jorge, embora autônomos entre si, guardam mais esse aspecto em comum, qual seja, apresentar um recorte de alguma questão problemática da vida da sociedade. De um lado, tem-se um drama vivido por figuras que pertencem a uma classe social mais alta; de outro, as figuras representantes do escalão mais baixo na esfera socioeconômica. O espaço urbano é perigoso da cidade de Goiânia e o lugar que encerra estas duas situações dramáticas.

3.1.1 O *locus*: a cidade de Goiânia em *Pão cozido debaixo de brasa*

Antes de percorrermos alguns detalhes da cidade de Goiânia, pelas vias do romance de Miguel Jorge, vemos por relevante fazer um breve recorte histórico que marca o surgimento da cidade moderna, ainda na metade do século XVIII. Desta forma, torna-se mais fácil percebermos o discurso de modernização que fundamentou o nascimento da nova capital do estado de Goiás, na década de 30 do século passado.

Ao final do ciclo do Feudalismo, o qual era fortemente baseado nas relações servis, as cidades começam a se fortalecer, uma vez que as relações mercantis substituíam a cultura de subsistência. Ocorrerá, conforme observa o professor e pesquisador Ewerton de Freitas, “[...] uma transição para o sistema capitalista de produção, o qual se completaria com o advento da Revolução Industrial” (FREITAS, 2010, p. 27).

A Revolução de 1760 passa, então, a moldar o estilo de vida dos homens, seus sonhos, seu modo de se organizar socialmente. Tal mudança fará com que a cidade adquira um crescimento vertiginoso, desdobrando-se em múltiplos espaços citadinos, uns mais centrais, outros mais periféricos; uns ligados aos polos industriais, outros aos centros culturais, outros aos domicílios etc.

O espaço urbano apareceria não apenas como uma organização social, mas como um organismo faminto por crescimento e que se deixa controlar apenas momentaneamente. Esse espaço, com a chegada desta modernidade, torna-se cada vez mais efêmero, está sempre mudando para atender, em última instância, às determinações do capital. Sua estrutura, suas manifestações culturais, suas leis, seus discursos, suas pessoas, tudo passa a ser moldado pelo ritmo dinâmico dos tempos modernos.

A cidade passa a ser tão provisória quanto a leitura que se pode fazer dela. Ela muda dependendo do *flâneur* que a observa ou do transeunte que a tenta percorrer, dependendo do local geográfico no qual se encontra o observador e do espaço temporal no qual ele está. A cidade moderna, herdada da Revolução Industrial, está em constante e acelerada metamorfose.

O desenvolvimento do capitalismo, inevitavelmente, promoveu uma grande transformação no modo de organização das comunidades, fazendo com que progressivamente ocorra uma migração do campo para a cidade.

Ao estudar essas mudanças na Grã-Bretanha e aplicá-las a outros lugares do mundo, Raymond Willians estimava, já em 1973, que “[...] a importância da agricultura doméstica se tornou nula, com apenas 4% dos homens economicamente ativos trabalhando na

agricultura” (WILLIAMS, 1989, p. 12). Com uma população predominantemente urbana, com pouca dependência da economia rural, os problemas sociais urbanos se multiplicam, bem como os de infraestrutura, de convívio entre as classes, da relação patrão-empregado.

Esta cidade moderna surge como um lugar que atrai absurdamente as pessoas, promovendo um assombroso êxodo rural. Entretanto, uma vez, no seu âmago, é como se estivessem em um labirinto rizomático. Estarão condenados à perdição espacial. Renato Cordeiro Gomes destaca que a partir da Revolução Industrial “[...] o fenômeno urbano parece ter ultrapassado as fronteiras das ‘cidades’ e ter-se difundido pelo espaço físico. O signo do progresso transforma a urbanização em movimento centrífugo, gerando a metrópole que se dispersa” (GOMES, 1994, p. 64).

Ao destacar as diversas contradições das metrópoles, o historiador americano Lewis Mumford alertava, já em 1961, para os perigos da exploração desenfreada do urânio, o que começava a se tornar um fetiche de poder para as nações. Sobre o enriquecimento desse material, para fins bélicos, ou não, o autor advertia:

Entretanto, tão logo, se verifica a fissão, a radioatividade liberada permanecerá durante toda a vida dos produtos, vida que às vezes se mede em muitos séculos ou mesmo milênios: não pode ser alterada ou posta fora sem contaminar, em última análise, a área onde e amontoada, seja na estratosfera ou no fundo do oceano. (MUMFORD, 1965, p. 612)

Portanto, a cidade moderna apresenta, na sua essência, a contradição. Nela coexistem os benefícios do progresso, do desenvolvimento científico e também o seu efeito colateral, o seu rastro de destruição.

Outro problema que Mumford destaca é o da conurbação, ou seja, do crescimento assustador da metrópole. Segundo ele, a “[...] explosão urbana é, na realidade, sintoma de um estado mais geral – a remoção dos limites quantitativos [...] [e que] o resultado que se ameaça é uma conurbação universal” (MUMFORD, 1965, p. 613). Com a perda progressiva dos limites que separam a metrópole das cidades vizinhas, inevitavelmente vai se perdendo a identidade tanto de uma quanto da outra.

Por fim, Mumford, ao analisar *A cidade na história*, observa que, passado o momento inicial em que os grupos humanos dominaram e se estabeleceram na Mesopotâmia, no Egito e no vale do Indo, uma evolução assustadora aconteceu, revelando um progresso indissociável de um retrocesso. O estudioso destaca que mediante trabalho disciplinado os grupos

[...] remodelaram a paisagem, construíram uma grande rede aquática de comunicações e transportes e encheram os reservatórios urbanos de energia humana que poderia ser empregada noutros empreendimentos coletivos. Com o tempo, os

governantes da cidade criaram um tecido interno de ordem e justiça, que emprestava às populações heterogêneas das cidades, mediante um esforço consciente, uma parte da estabilidade moral e da ajuda mútua da aldeia [...]. Em contraste, porém, com esses aperfeiçoamentos, devemos apontar as contribuições mais sombrias da civilização urbana: a guerra, a escravidão, a exagerada especialização vocacional e, em muitos lugares, uma persistente orientação para a morte. (MUMFORD, 1965, p. 719)

Esse aspecto duplo e contraditório da cidade é notado em todas as suas etapas evolutivas desde as primeiras civilizações; contudo, na modernidade pós-industrial, as discrepâncias são elevadas a níveis inimagináveis. Goiânia não ficaria imune aos efeitos da modernidade.

A metrópole, que agrega como um ímã pessoas de todas as partes (ROLNIK, 1992), cada qual com seus hábitos culturais, linguísticos e aspirações pessoais, que se chocam com as coletivas, tornando-se um corpo físico e humano descomunal, é a nova Babel. O crescimento desse organismo não se dá de forma ordenada, mas de forma aberrante, que gera, na medida em que cresce, problemas dos mais variados, a saber: violências, desigualdades, injustiças, ofensas ambientais, busca de matrizes energéticas nucleares etc.

A cidade moderna comporta a pluralidade de culturas representadas nos mais diversos grupos que coexistem (des)harmoniosamente em suas ruas. Ela é pungente e promissora, aponta sempre para o progresso científico e tecnológico salvador; entretanto, o que, na prática, se vê é uma intensa desagregação e os conflitos urbanos aumentando exponencialmente.

Para Renato Cordeiro Gomes, estudioso das representações das cidades na Literatura, a metrópole moderna revela um “[...] espetáculo disforme da cidade fragmentada, desse universo descontínuo marcado pela falta de medida” (GOMES, 1994, p. 81).

Embora apresente forte herança de ruralidade, pode-se pensar e analisar a cidade de Goiânia, considerando essas características bastante peculiares de uma metrópole, como tal. E se assim ela se caracteriza, os problemas mencionados acima igualmente nela aparecerão. Por meio da análise que aqui se faz do romance de Miguel Jorge, pode-se notar cada um deles, inclusive o mais grave de sua recente história, o desastre radiológico com o Césio-137, no ano de 1987.

Ainda a propósito da cidade moderna, pode-se evocar Ítalo Calvino (1990), na sua criação de cidades imaginárias, mas que possuem uma referencialidade com as cidades que conhecemos ao longo da historiografia. A última cidade descrita por Marco Polo, narrador criado por Calvino em seu clássico livro *As cidades invisíveis* (1990), é Berenice, e pode representar com bastante exatidão a metrópole de hoje. O narrador diz ao imperador mongol

Kublai Khan: “Pelo meu discurso, pode-se tirar a conclusão de que a verdadeira Berenice é uma sucessão no tempo de cidades diferentes, altamente justas e injustas” (CALVINO, 1990, p. 70). Assim são as cidades modernas, plenas de promessas e sonhos, principalmente para os que vêm de fora. Contudo, na medida em que se caminha por ela, que se conhece os seus meandros, seus labirintos, percebe-se que as frustrações e injustiças serão maiores.

As Berenices modernas, por serem o centro de agregação de uma coletividade que contraditoriamente é formada por indivíduos que buscam, prioritariamente, a realização de seus anseios particulares, não poderiam ser, senão, igualmente contraditórias em todos os seus aspectos. Sejam configurações culturais, econômicas, científicas, espaciais, enfim, em todas as suas manifestações coletivas, a semente do egoísmo prolifera.

Considerando que desde as primeiras cidades até as metrópoles atuais, sua organização interna, sua arquitetura, suas instituições, o modo como ela foi concebida estruturalmente, podem ser vistos como um discurso, logo, múltiplas leituras podem ser feitas delas. Os projetos que geram essas estruturas urbanas são textos que guardam um certo discurso sobre um certo modo de organização social. Nesse sentido é que Raquel Rolnik se refere à cidade como “cidade-escrita”. A autora considera que

[na] cidade-escrita, habitar ganha uma dimensão completamente nova, uma vez que se fixa uma memória que, ao contrário da lembrança, não se dissipa com a morte. Não são somente os textos que a cidade produz e contém (documentos, ordens, inventários) que fixam esta memória, a própria arquitetura urbana cumpre também este papel. (ROLNIK, 1992, p. 14)

Igualmente, podem ser lidas e interpretadas as produções artísticas das mais variadas formas, sobre essas mesmas cidades. A partir dessa possibilidade é que se faz, neste trabalho, uma leitura da cidade de Goiânia a partir do romance *Pão cozido debaixo de brasa*. Neste entendimento, o texto verbal (a referida obra) e os textos não verbais (os lugares de memória) sobre Goiânia no contexto de 1987 se completam e se explicam, conferindo certo sentido à catástrofe com o Césio-137. Desta forma, não apenas os monumentos que se referem ao Césio-137, mas também o próprio romance, figuram como memoriais discursivos, logo, podem ser interpretados na sua essência. Por esta relação, pode-se dizer que a cidade de Goiânia está inscrita no romance como este está inscrito na cidade.

A cidade tem figurado como tema desenvolvido pelas narrativas ao longo dos séculos. Os mais variados gêneros literários têm representado, por meio do trabalho artístico da linguagem, esses espaços urbanos. De modo que é possível notar a cidade sendo estetizada literariamente, seja pelo seu “cristal” ou pela sua “chama”, como metaforiza Ítalo Calvino (1990), para referir-se, respectivamente, ao aspecto estrutural, geométrico e ao aspecto mais

efêmero, o humano no espaço urbano. As mais variadas abordagens podem ser encontradas, quando se trata de captar a cidade por meio da arte da palavra.

Para Renato Gomes,

[...] o texto é o relato sensível das formas de ver a cidade; não enquanto mera descrição física, mas como cidade simbólica, que cruza lugar e metáfora, produzindo uma cartografia dinâmica, tensão entre racionalidade geométrica e emaranhado de existências humanas. (GOMES, 1994, p.24)

Se, por um lado, é possível apreender um sentido histórico ao percorrer as ruas de uma cidade, ao visitar seus lugares de memórias, seus mais variados labirintos com os mais diversos grupos culturais urbanos, pode-se, também, por meio da leitura literária, que interpreta a vida urbana, captar esses múltiplos sentidos.

A narrativa literária, ao trabalhar um determinado espaço citadino em um determinado tempo, a cultura da época, sua economia, sua infraestrutura, suas personalidades, suas belezas, suas vergonhas, ajuda os leitores a terem uma ideia sobre as impressões dos homens, incluindo o autor, sobre esse mesmo contexto.

Ao observarmos a historiografia do desenvolvimento das cidades encontraremos não apenas as tensões políticas, econômicas e culturais que influíram para as sucessivas mudanças no seu modo de organização, mas, concomitantemente, as produções literárias, nos mais variados gêneros, de cada tempo, captando sensivelmente a vida urbana.

Na Grécia clássica, podem-se destacar as epopeias homéricas, que captavam os valores da sociedade de então, seus costumes culturais, religiosos e políticos, bem como uma descrição do espaço urbano, com seus palácios e templos cujas ruínas, ainda hoje, podem ser visitadas.

As novelas de cavalaria, que nasceram durante o Império Romano, retrataram, literariamente, a vida nas cortes, seus hábitos, suas leis, a divisão bem marcada entre os papéis do clero, do rei, da nobreza, dos burgueses, camponeses e escravos. Reinos são descritos, batalhas são recontadas, figuras importantes são eternizadas por meio dessas narrativas que procuram o espírito urbano de então.

Pode-se, ainda, destacar o teatro de Willian Shakespeare abarcando toda a vida urbana da Inglaterra no contexto do reinado de Elizabeth I, a política que se praticava nas cortes, os códigos de ética e leis, bem como a divisão entre classes sociais.

No Brasil colônia do século XVIII, a Literatura urbana aparecia aos poucos nas obras literárias de Cláudio Manoel da Costa e de Tomás Antonio Gonzaga, pois as abordagens transitavam entre o campo, *locus* de refúgio e pureza, e a cidade, espaço no qual os valores

mundanos abundavam. É com o Romantismo que de fato a Literatura passa a abarcar consideravelmente a cidade, mais especificamente a capital brasileira da época, o Rio de Janeiro.

Nos romances urbanos do escritor cearense José de Alencar é que se tem a representação de como se desenvolvia a vida na cidade do Brasil recém independente. Ambientando suas narrativas urbanas no período do Segundo Império, José de Alencar caracteriza a sociedade burguesa carioca de então, que consome a última moda francesa. Palacetes, teatros, instituições são caracterizados e servem de pano de fundo para alguma trama romântica. As relações de poder entre a burguesia e figuras governamentais podem ser percebidas. Nesses romances os dramas econômicos e amorosos da burguesia carioca são o tema principal. O crítico Antonio Candido menciona, por exemplo, que

[...] o moço de talento, que nos seus livros parte sempre à busca do amor e da consideração social, tem pela frente o problema de ascender à esfera do capitalismo sem quebra da vocação [...] O drama do jovem sensível em face da sociedade burguesa é, de fato, a contradição entre a necessidade de obter pecúnia (critério supremo de seleção social) e a de preservar as disponibilidades para a vida do espírito. (CANDIDO, 2007, p. 541)

Essas figuras passam maior parte do tempo desfrutando, como destaca o crítico Alfredo Bosi, “[...] a glória dos salões, o luxo das alcovas, a pompa dos vestuários” (BOSI, 1994, p. 140). José de Alencar retrata, romanticamente, a cidade do Rio de Janeiro do século XIX.

Distanciando da abordagem feita por José de Alencar, Machado de Assis, estando no mesmo contexto e indo mais adiante, para a passagem do século XIX para o século XX, narrou a cidade do Rio de Janeiro por meio de uma pena mais realista.

Na prosa machadiana o leitor tem diante de seus olhos o retrato, sem idealizações, da decadência da Monarquia e chegada do período republicano; da passagem de uma sociedade escravocrata para uma não escravocrata; do desenvolvimento do capitalismo industrial que reconfigurava a sociedade brasileira e modernizava as cidades.

Machado de Assis analisou tanto as classes mais abastadas da sociedade carioca, quanto as camadas menos privilegiadas, e assim, ia esquadrihando os mais variados comportamentos humanos. Mas, igualmente, percebe-se uma descrição pormenorizada das ruas, morros, palacetes, órgãos públicos, enfim, da geometria da cidade.

A essa abordagem é possível aplicar as metáforas do *crystal* e da *chama*, criadas por Calvino e citadas anteriormente. Um quadro realista de estruturas e comportamentos que seguem as diretrizes determinadas pelo capitalismo industrial é criado pelo autor.

Um herdeiro da análise social da sociedade carioca feita por Machado de Assis foi Lima Barreto. Esse escritor, ao descrever o Rio de Janeiro e analisar criticamente as elites que ali vivem, não deixa de fora os “[...] ambientes, cenas quotidianas, tipos de café, de jornal, da vida burocrática [...]” (BOSI, 1994, p. 318).

Com a passagem para o século XX, o Modernismo se consolida e a produção literária terá como tema central as metrópoles. O desenvolvimento das cidades, como já foi observado neste trabalho, modificou completamente a sua estrutura e as relações interpessoais. As inovações artísticas acompanharam os conflitos entre nações; as oposições entre o capitalismo e o comunismo; a forte industrialização e a exploração dos trabalhadores; o acentuado êxodo rural e o crescimento dos subúrbios e favelas.

Sem mitificar a cidade moderna, mas personificando-a, às vezes, para criticá-la melhor, Mario de Andrade poetiza, em seus versos, a vibração da metrópole paulista. As profundas modificações arquitetônicas e os comportamentos de seus moradores aparecerão em sua poesia.

Em sua obra *Paulicéia desvairada*, Mario de Andrade canta São Paulo nos seus aspectos de *crystal* e de *chama*. No poema “Os cortejos” o eu-lírico expressa:

Monotonias das minhas retinas...
Serpentinas de entes frementes a se desenrolar...
Todos os sempre das minhas visões! ‘Bom giorno, caro’.

Horríveis as cidades!
Vaidades e mais vaidades...
Nada de asas! Nada de poesia! Nada de alegria!
Oh! Os tumultuários das ausências!
Paulicéia – a grande boca de mil dentes
[...]. (ANDRADE, 1987, p. 84)

A cidade é apresentada pela sua vibração própria de uma metrópole, dinâmica e monótona ao mesmo tempo, uma vez que sua rotina, por mais que seja frenética e brutal, massifica os sentimentos e condiciona os olhares e as ações dos seus habitantes. Os cortejos de automóveis formam “a grande boca de mil dentes”, pronta para devorar os que por esse espaço transitam.

Em “O domador”, o eu-lírico inicia descrevendo assim a cidade de São Paulo:

Alturas da Avenida. Bonde 3.
Asfaltos. Vastos, altos repuxos de poeira
Sob o arlequinal do céu ouro-rosa-verde...
As sujidades implexas do urbanismo.
Filetis de marruelino. Calvícies de Pensilvânia.
[...]. (ANDRADE, 1987, p. 92)

Ou ainda, em “Noturno”, a noite de São Paulo sendo transpassada pelos bondes: “Gingam os bondes como um fogo de artifício, /Sapateando nos trilhos, /Cuspindo um orifício na treva cor de cal...” (ANDRADE, 1987, p. 95).

Apropriando-se das conquistas formais e temáticas feitas pelos modernistas da primeira geração, os autores da chamada pós-modernidade vão construir enredos que analisam, fundamentalmente, o homem perdido na cidade altamente modernizada. Temas como a violência urbana, a fragmentação das relações humanas, a dispersão dos sujeitos, o desenvolvimento tecnológico que distancia e aproxima as pessoas na cidade digital, enfim, o caos do auge do capitalismo será enredo de muitas obras literárias.

Ao analisar essas mudanças, Renato Gomes destaca que

[...] a partir dos anos 80, ganham espaço as narrativas urbanas que se afastam do registro dos costumes, para demonstrar que a instabilidade urbana determina nosso cotidiano: o presente turbulento por onde campeia a violência circunscreve a cidade enquanto morada incerta e inevitável. Morada incerta que é um ‘agora’ precário a ser substituído por outro agora igualmente precário [...]. (GOMES, 1994, p. 68)

Abarcando esse contexto urbano contemporâneo, muitas produções literárias poderiam ser mencionadas a fim de criar um quadro pormenorizado. Entretanto, cremos que as que se seguem são suficientes para ilustrar adequadamente o que temos exposto até o momento.

O romance *Cidade de Deus* (1998), de Paulo Lins, apresenta um enredo que discute o problema da desigualdade social, da violência e da falta de políticas públicas de inclusão social. Essas questões são extraídas do Rio de Janeiro, mas podem ser encontradas em qualquer outra metrópole, pois são efeitos colaterais do próprio desenvolvimento do capitalismo.

Pelos espaços marcados com o abandono, nos quais a criminalidade cresce aceleradamente e pelas relações interpessoais carregadas de violência, o autor desnuda o esgotamento da cena moderna e a melancólica passagem da cidade à megacidade.

A cidade, antiga ou pós-moderna, tem sido tema e personagem das mais variadas produções literárias, o que deixa claro que é convidativo fazer uma análise do espaço citadino, também pela via ficcional, e não somente pelas narrativas historiográficas.

Os anseios de mudança da capital do estado de Goiás datam do século XVIII (CHAUL, 2010). As mais variadas justificativas apareceram para se abandonar a Cidade de Goiás e construir uma nova capital, que pudesse alavancar o desenvolvimento do estado, contudo tal intento foi efetivar-se somente na década de 1930, com o idealismo do então governador de Goiás, Pedro Ludovico Teixeira. A construção da nova capital, Goiânia,

deveu-se, fundamentalmente, ao sucesso da revolução de 1930, com seus ideais de modernizar o país. Assim, tendo o apoio de Getúlio Vargas, Pedro Ludovico supera as forças opositoras locais e leva ao cabo esse intento.

Neste contexto, como observou Chaul, “[...] todas as dicotomias [...] atraso e progresso, velho e novo, moderno e tradicional vão se tornar o centro das discussões políticas do estado’ (CHAUL, 2010, p. 170).

Assim, a partir de um forte discurso progressista que visava colocar o estado de Goiás na cena nacional e romper com o forte ranço ruralista que, para os mudancistas, emperrava qualquer possibilidade de evolução, era preciso, então a criação de uma capital moderna, para que o moderno pudesse se desenvolver. Desse modo,

[...] Goiás, a velha capital, passou a significar na mente dos revolucionários a inércia, o atraso secular confrontando com o ímpeto criador da revolução. Significava a politicagem das oligarquias depositas frente à limpidez transparente dos verdadeiros democratas [...] [via-se] a mudança como libertação do passado e como criação de um mundo novo. (PALACIN, 1976, 22-23)

Pedro Ludovico, como médico, político e intelectual, tornou-se o arauto responsável por encarnar o discurso de modernidade que consubstanciaria a criação de Goiânia. Um grande argumento de convencimento foi “[...] o saber médico como discurso que dissecaria o velho Goiás e o internaria para todo o sempre na UTI da história” (CHAUL, 2010, p. 209).

O desenvolvimento de Goiânia, nas décadas que se seguiram, superou muitíssimo as projeções iniciais, na economia, no crescimento populacional e, a partir da década de 1950, iniciou-se um processo de modernização da capital. Desta forma, Goiânia deu seus primeiros e tímidos passos rumo à modernidade.

Talvez o “boom” na industrialização, tão típico das grandes metrópoles, e que nunca se efetivou aqui, tenha cooperado para que as forças tradicionais, ligadas às oligarquias e tão criticadas por Pedro Ludovico nas primeiras décadas do século passado, determinassem os rumos de Goiânia e de Goiás, atravancando, assim, uma modernidade plena.

Parece que a previsão feita em 1935 pelo então deputado Oscar Campos Júnior, de que “[...] com a mudança da Capital – (...) – iremos atualizar Goiás, colocando-o na sua posição de Estado essencialmente agrícola e pastoril” (PALACIN, 1976, p. 101), não apenas se consolidou na década seguinte, como, na contemporaneidade, tem se tornado cada vez mais forte.

É essa cidade, que nasceu para ser pujante e galgar espaço como metrópole na cena nacional sem, contudo, perder o seu ar de cidade-jardim, mas duramente ferida em

setembro de 1987 pelo desastre com o Césio-137, que é recriada na obra de Miguel Jorge. Por meio do enredo proposto, o autor discute os efeitos colaterais da modernidade a que se chegou. Ironicamente, é estabelecida uma forte crítica às insuficiências que a capital do estado ainda apresenta diante dos desafios e tecnologias inevitavelmente propostas pelos tempos modernos.

Sobre esse intento de fazer de Goiânia, desde o seu nascimento, uma cidade-jardim, é oportuno observar que

[...] no Plano Diretor elaborado por Atílio Correia Lima, ainda em 1933, havia uma grande preocupação em dotar a cidade de Goiânia de áreas verdes. Os espaços livres eram formados pelos parques do Botafogo, dos Buritis e da Paineira; pelos *Parkways* [parques que acompanhavam o curso dos córregos], pelos jardins e ruas arborizadas. Assim, Goiânia seria uma *cidade-jardim*, a cidade com maior área verde por habitante do mundo. (OLIVEIRA, 2006, p. 241. Grifos do autor)

Contudo, a partir da década de 1950, período de forte desenvolvimento da cidade de Goiânia, esse ideal fora deixado de lado. Apenas após o desastre com o Césio-137 é que se tem tentado recuperar essa imagem positiva e ecologicamente correta de Goiânia.

Como ressalta Oliveira, “[...] a partir dos anos 1990, a questão ambiental tornou-se uma questão política que não podia mais ser deixada de lado ou colocada numa posição periférica pelos administradores municipais” (OLIVEIRA, 2006, p. 241).

Entretanto, por mais que se criem parques em Goiânia, por mais que se jardinem as praças, a brasa do Césio-137 continua quente. Quente, por um lado, porque as demandas judiciais interpostas pelas vítimas da luz azul estão longe de serem finalizadas, mantendo, assim, suas feridas abertas na memória, na alma; por outro lado, quente porque as produções historiográficas e estéticas que voltam a esse tema não cessam de nascer, bem como as reflexões críticas sobre elas.

A cidade de Goiânia entrou na modernidade, ainda que tardiamente. De forma contraditória, o Césio-137 foi o cartão de boas-vindas aos seus moradores. Tal evento se tornou um grande desafio às autoridades médicas e políticas da época. É certo, como afirmou Berman, que a modernidade oferece “[...] uma vida de paradoxo e contradição” (BERMAN, 1986, p. 13). Ao analisar a cidade de Paris, moderna, da segunda metade de século XIX, por meio da obra de Charles Baudelaire, Berman chama a atenção para a efetivação desse “paradoxo e contradição” no coração da cidade que acaba de nascer para a moderna:

Os cavalos e seus montadores, os veículos e seus condutores estão tentando ao mesmo tempo regular sua própria marca e evitar o choque com os demais. Se, em meio a isso tudo, eles forem ainda forçados a esquivar-se dos pedestres que, a qualquer momento, podem arremessar-se na rua, seus movimentos se tornarão ainda mais incertos e, com isso, mais perigosos que antes. (BERMAN, 1986, p. 158)

Essa imagem ambígua, não muito raramente, pode ser notada em Goiânia quando se percorre avenidas como a 85, T-7, T-9 ou T-63. Por vezes, é possível nos depararmos, enquanto aguardamos a abertura do semáforo, com uma carroça com um pangaré desdentado adubando o asfalto e, logo adiante um Camaro, ou ainda, uma Ferrari.

Em Goiânia os contrastes acentuam-se quando da persistência dos traços de arcaísmos, seja no modo de fazer política, de conduzir a economia, de investir em pesquisas científicas ou propostas de desenvolvimento de infraestrutura. Tais debilidades revelam que, embora Goiânia tenha nascido e apresenta-se como uma cidade moderna, na prática é uma modernidade que ainda não foi consolidada.

Como uma cidade que se quer moderna, os vícios humanos comuns a toda metrópole aparecerão na Goiânia que se vê em *Pão cozido debaixo de brasa*. Essa problemática pode ser notada tanto nos espaços centrais da cidade, com o caos que se instalada, quanto nas pessoas automatizadas que por eles transitam.

Gomes, ao ler literariamente a cidade moderna, observou que “[...] a pólis perversa gerada pela modernidade associa-se à fragmentação e à ruína da sociabilidade [...]” e acrescenta que seus “[...] heróis são os inadaptados, os marginais, os rejeitados que reagem à atrofia da experiência” (GOMES, 1994, p. 69). Nas ruas de Goiânia que figuram na narrativa de Miguel Jorge pode-se perceber claramente esses traços na relação que é travada durante todo o romance, entre a família de Felipa e os espaços urbanos. Este autor vê a cidade moderna como local de “[...] confusão, esfacelamento da comunidade, não-comunicação, individualidade exacerbada, indiferença” (GOMES, 1994, p. 78). Todos esses aspectos negativos podem ser notados na cidade de Goiânia que aparece na obra de Miguel Jorge, e aqueles que são os alvos dessas mazelas que os levarão à morte são Felipa, João Bertolino, Nec-Nec e a filha pequena e, numa abrangência mais ampla, todos os excluídos na modernidade que eles simbolizam.

A cidade é o lugar no qual se diz que tudo é possível; contudo, nem tudo é possível, nem mesmo ao que crê. Como monumento magnânimo que é, o espaço citadino necessita de ombros para suportá-lo, ombros tão fortes como os de Atlas. Quanto mais moderna, mais pesada fica.

Ao analisar poeticamente o contexto de modernização acelerada no qual se encontrava, ainda na década de 1930, Andrade (2001, p. 182) destacou que “teus ombros suportam o mundo”. Parafrazeando-o, pode-se dizer que ‘teus ombros suportam a cidade’. Isto é possível, pois o mundo a que ele se refere é o moderno, capitalista e a cidade é o seu efeito mais primoroso, o produto de sua evolução. Porém, vale lembrar que não são todos os ombros

que levam a carga pesada. O peso é inversamente proporcional ao nível social a que se está vinculado.

Desta forma, no romance em questão, Felipa, João Bertolino e Nec-Nec, representando os desfavorecidos da cidade, carregam, perambulando pelas ruas centrais de Goiânia, todo o peso de uma cidade que se pretende moderna. Carregam o peso da escassez de alimentos, de assistência médica, de moradia, de acolhimento, de dignidade.

Nessa condição de extrema inferioridade social, por certo que o peso os escravizaria. É o que se percebe na narrativa, restando, assim, almejam um outro plano que lhes fosse mais leve – o plano transcendente – que se dá, ironicamente, por meio da luz de Césio-137. A morte lhes será libertação da matéria pesada. É a partir dessa ótica mais crítica que Miguel Jorge tece sua narrativa e constrói suas personagens e células de conflito.

Já no primeiro capítulo do segundo núcleo narrativo, intitulado “E foi assim que Felipa e João Bertolino olharam a cidade”, pode-se ter um exemplo da caracterização de Goiânia como cidade modernizante e, também, daqueles que transitam por esse espaço confuso, perigoso e excludente. O casal de catadores de sucatas vai empreender uma busca dupla: por parte de Felipa, pela libertação, pela transcendência; e por parte de João Bertolino, pelo pão cotidiano.

O narrador apresenta esse lugar da seguinte forma:

Fazem de conta que a cidade é como um campo de ferro, por onde eles caminham, e falam e gritam, à vontade, abrindo trieiros pelos quintais, charcos, vales abandonados [...] A cidade é um ofício e tem muito a se aprender com ela. (JORGE, 1997, p. 34-35)

Pela caracterização inicial, negativa, da cidade de Goiânia, vê-se logo que a travessia dessas personagens em direção ao novo milênio não será fácil. Isto é, se eles conseguirem efetua-la. À medida que a cidade vai sendo descrita, as personagens vão sendo apresentadas também. Para o leitor, o conhecimento do que pensam e sentem Felipa, João Bertolino e Nec-Nec ocorre conjuntamente com as descrições da cidade de Goiânia. Assim, o lugar social que eles ocupam, como se veem e veem a cidade e os outros, o que a cidade lhes oferece, tudo isso se revela a partir desse relacionamento. Essas e outras informações mostram, por um lado, como o autor do romance buscou representar Goiânia no contexto da catástrofe radiológica e, por outro, as personagens excluídas neste mesmo contexto.

Uma segunda imagem da cidade de Goiânia é dada pelo narrador, ao final do primeiro capítulo, a qual contrasta com a mencionada anteriormente pela poeticidade.

Naquele momento, a cidade era sincera. Erguia-se inclinada pelos raios do sol, ainda branca nos olhos, ainda cinza nos pés [...]. Agora, mais ligeiras [as horas], puxando

o sol por sobre os varais de roupas, os edifícios, as casas, os casais. A cidade arregalava os olhos mal dormidos e via as pessoas como se fossem outras. Os rostos ainda amassados pelo travesseiro. A cidade tinha pressa e se movia. Rodava. Sacudia os corpos de alguns que, ainda bêbados, monologavam. Acesa, a cidade pesava mais. E ficavam, soltas nos ares, misturas de línguas, de gestos, de cortes, de mortes. Havia tempo, agora, para se ver melhor os campos, os arredores. Ver e não serem vistos. No entanto, João Bertolino dormia ainda, feito um enorme e amarelo pássaro. (JORGE, 1997, p. 41)

Miguel Jorge não apenas constrói as descrições dos lugares e das ações, mas confere à sua prosa uma aura poética que coopera com a beleza da obra e a distancia de um romance histórico convencional. Ainda que a paisagem detalhada não seja a de um *locus amenus*, mas sim caótica e perigosa como é o coração de uma metrópole, a beleza lírica que a estetiza se faz presente.

Essa cidade de Goiânia que “arregalava os olhos mal dormidos” será uma antagonista, sempre um perigo, para Felipa, João Bertolino e Nec-Nec. Não poderia ser diferente, uma vez que os efeitos colaterais da modernidade são mais latentes nas cidades. Por isso mesmo a urbanista Raquel Rolnik observa que “[...] a violência urbana (dos crimes e mortes, dos acidentes de carro, da destruição da natureza, da precariedade da habitação, das explosões de revolta) é a expressão viva do caráter contraditório da cidade industrial” (ROLNIK, 1992, p 50). Esta é a Goiânia na obra.

A cidade de Goiânia é caracterizada aos poucos, na medida em que o casal percorre suas ruas. E em meio a essa cidade dinâmica e perigosa, “[...] como se fossem sombras vindas de outro planeta, sentiram-se atravessados por olhares interrogativos” (JORGE, 1997, p. 54). Estas menções deixam claro o lugar que eles ocupam na sociedade, onde o que eles produzem e o que consomem não são o suficiente para dar-lhes outro lugar senão à margem.

Assim, buscando a sobrevivência, “[...] João Bertolino caminhava. Felipa caminhava. Eram agora duas figuras mudas. Além dos dois, uma praça. Uma figura de bronze. Quem ela estava ali representando?” (JORGE, 1997, p. 55). Embora a sequência não responda à pergunta, a figura de bronze faz uma referência ao monumento “O Anhanguera”, que se localiza no centro da cidade de Goiânia, no cruzamento das avenidas Goiás e Anhanguera. As duas figuras mudas socialmente juntam-se, neste momento, à estátua muda, porém, imponente, do símbolo dos “desbravadores” do Estado de Goiás, do qual Goiânia é a capital.

Em meio aos elementos de referencialidade à cidade de Goiânia, ela é caracterizada como cidade do medo. Isto se deve a duas razões indissociáveis: o fato de ser

uma nova cidade moderna, uma metrópole que por si só já espalha o medo sobre as pessoas, seja pelo barulho, pelo concreto, pela agitação, pelas ambições e explorações dos semelhantes; e, também, pelo acontecimento decorrente da própria modernidade, a catástrofe com o Césio-137.

Esta atmosfera é assim apresentada pelo narrador onisciente, ao revelar o interior de Felipa, olhando para a noite goiana:

Sentia o cheiro da cidade. O cheiro daquelas pessoas que se agitavam. Havia gente demais naquelas ruas. Grupos se ajuntavam por nada. Por tudo. Para se aquecerem. Para se protegerem do medo que vinha de todas as partes: da sirene da polícia, dos desvios das cabeças, da miséria, originadora dos males. Medo deles mesmos. (JORGE, 1997, p. 66)

A imagem criada pelo autor transpõe os limites da cidade de Goiânia, uma vez que, como já observamos, na obra de Miguel Jorge ela adquire conotação universal. Assim sendo, a cidade do medo ou da violência é qualquer metrópole em qualquer lugar do mundo.

É ilustrativo evocar novamente o poeta Carlos Drummond de Andrade, pelo quadro que ele cria em seu poema “Congresso internacional do medo”:

Provisoriamente não cantaremos o amor,
que se refugiou mais abaixo dos subterrâneos.
Cantaremos o medo, que esteriliza os abraços,
não cantaremos o ódio porque esse não existe,
existe apenas o medo, nosso pai e nosso companheiro,
o medo grande dos sertões, dos mares, dos desertos,
o medo dos soldados, o medo das mães, o medo das igrejas,
cantaremos o medo dos ditadores, o medo dos democratas,
cantaremos o medo da morte e o medo de depois da morte,
depois morreremos de medo
e sobre nossos túmulos nascerão flores amarelas e medrosas (ANDRADE, 2001, p. 159).

Drummond, ao poetizar a cidade moderna, cria uma atmosfera que se alinha com a que se nota na obra, igualmente poética, de Miguel Jorge, evidenciando que paralelamente ao progresso proposto pela cidade industrial, tem-se a marca do medo e da violência, nas suas mais variadas formas.

O título do poema dá o tom da universalização dos problemas descritos. O poeta não se refere tão somente ao Rio de Janeiro ou à São Paulo dos anos de 1930 e 1940, mas a qualquer outra cidade adentrando à modernidade. Nesse aspecto, há mais uma aproximação com a abordagem feita pelo romance em questão e seu caráter universalizante.

A primeira menção ao lugar onde a luz azul será encontrada ocorre logo após essa caracterização da cidade como um lugar de medo. Depois de vagarem pela noite à procura de sucatas, como normalmente fazem, Felipa e João Bertolino chegam a um lugar cuja descrição

ajuda a identificar que se trata do local no qual a cápsula contendo o Césio-137 fora encontrada pelos amigos Wagner e Roberto, na vida real. Ao chegar, João Bertolino pergunta à esposa:

- O que mais você vê, Felipa?
 - Só essa luz, saída do meio dos escombros.
 - Que lugar é esse, mulher?
 - Um lugar santo.
 - Um lugar santo, Felipa?
 - Acho que sim. Vejo uma capelinha próxima da casa demolida, feito um braço da cruz de Cristo, no espaço vazio.
 - E quem fez essa demolição, Felipa?
 - Os mandantes, João Bertolino.
 - Os mandantes, Felipa?
 - Eles mesmos.
 - Tesconjuro!
- (JORGE, 1997, p. 70)

O lugar a que chegam os catadores do centro da cidade são aos escombros da Santa Casa de Misericórdia que, pelo nome que tem, por si já revela grande ironia, explorada habilmente pelo autor, uma vez que a narrativa trata de um drama que revela uma tragédia com muitas vítimas. A ironia se completa com o fato de no mesmo espaço haver uma capela, e, no entanto, nem mesmo a “proteção dividida” fora capaz de evitar o encontro dos miseráveis com a cápsula mortal de Césio-137. Além disto, nota-se mais uma vez a crítica feita às autoridades empresariais e políticas, que autorizaram a demolição e se mostraram negligentes com os materiais que lá ficaram.

Toda essa problemática, de certa forma, é reflexo da acentuada desigualdade socioeconômica que é imposta àquelas figuras excluídas. Para se ter uma crítica mais firme dessa realidade, o narrador, em muitos momentos, figura como alterego de Miguel Jorge e explica que

[...] a cidade se dividia em três ou quatro. Numa das faces, podia-se ver os reflexos dourados, na outra, a procura do rumo da vida e, numa terceira ainda, aqueles que já estavam caídos, estirados sobre as águas fedorentas dos esgotos, por onde os ratos se adestravam em seus movimentos curtos e rápidos. (JORGE, 1997, p. 72)

Pela divisão apresentada da cidade identificamos onde cada personagem está situada. E a tríade da narrativa, que representa as vítimas não somente da radiação, mas de toda uma política capitalista e desagregadora, está localizada na terceira parte, aquela reservada para os ratos, junto aos esgotos.

Por conta dessa realidade na cidade moderna é que Rolnik destaca a inevitável consequência da desigualdade, a violência.

[...] a heterogeneidade e a segregação da cidade fazem do território popular uma região explosiva: a história da cidade industrial é marcada pela violência.

A violência está antes de mais nada na espoliação urbana [...]. Está também na criminalidade, expressão clara da cidade dividida; na tensão permanente em que vivemos na cidade[...]. (ROLNIK, 1992, p. 49)

Para mostrar a cidade de Goiânia moderna como se propõe, o autor a personifica como uma devoradora de pessoas, um lugar de acolhimento e exclusão, de soluções e problemas: “A cidade comia as pessoas e era comida por elas. Algumas mijavam nela com desprezo” (JORGE, 1997, p. 73). Esse comportamento da cidade e das pessoas está diretamente ligado às demandas que a sociedade de consumo apresenta.

Nessa perspectiva, é conveniente evocarmos novamente o que observou Mumford, sobre a lógica de funcionamento das metrópoles. Segundo ele,

[...] uma economia em expansão, dedicada aos lucros, não à satisfação das necessidades da vida, cria necessariamente uma nova imagem da cidade, a de uma goela perpétua e cada vez mais larga, consumindo o resultado de uma produção industrial e agrícola em expansão, em resposta às pressões da doutrinação e da propaganda continuada. (MUMFORD, 1965, p. 691)

Como destacou Mario de Andrade ao descrever a metrópole paulista: “[...] a grande boca de mil dentes [...]” (ANDRADE, 1987, p. 84).

Tudo, nesse espaço metropolitano, torna-se mercadoria e pode ser negociado, mesmo o lixo que ajuda a família de Felipa a sobreviver. Inclusive os corpos, nas noites frias e perigosas da cidade, são negociados para satisfazer à luxúria humana:

As Evas da noite falavam em voz alta, enfeitavam-se, generosas, oferecendo-se para as bacanais da vida. Damas seriam, se pudessem. De brincos, batom, rouge e um pedaço de pano atado em volta do pescoço, como a fortalecer-lhes a coragem para um improvisado desfile [...] Era o que se tinha: o corpo, a tosse, o cigarro, a luxúria, o jeito de chamar a atenção para suas vidas. O retrato vivo de suas misérias (JORGE, 1997, p. 73).

Em meio a essa Goiânia desorientada, caótica como é uma metrópole, surge um diálogo entre Felipa e João Bertolino, que ajuda a contextualizar os acontecimentos:

– Onde você está, João Bertolino?
 – Na Avenida Araguaia. E você, Felipa?
 – Na Avenida Tocantins.
 – Eu desço a Araguaia.
 – Eu subo a Tocantins.
 – Eu estou sem os remos. Remo com os pés nesta grande avenida. Remo com os faróis dos olhos, sem rumo certo.
 – Eu subo a Tocantins, abrindo-a com as mãos, feito uma loba. (JORGE, 1997, p. 91)

O diálogo do casal faz menção a duas avenidas importantes do centro da cidade de Goiânia, sendo que bem próximo a elas localiza-se a famosa esquina formada pela Avenida Tocantins com a Avenida Paranaíba, onde localizava-se o então desativado Instituto Goiano

de Radioterapia – IGR, que funcionava conjuntamente com a Santa Casa de Misericórdia. É exatamente nesse local, em meio aos escombros que, mais tarde, Felipa, João Bertolino e o pequeno Nec-Nec encontrarão a cápsula contendo Césio-137.

A referência espacial, que se tornará mais explícita na medida em que essas personagens executam sua travessia pelas ruas de Goiânia, coopera para o já aventado intercruzamento entre a narrativa historiográfica e a narrativa ficcional. Isto se dá pelo fato de ser exatamente este o local de onde os jovens amigos Wagner e Roberto, moradores do centro da cidade, retiraram a cápsula contendo Césio-137, em 13 de setembro de 1987.

As menções ao local do qual a cápsula foi retirada pelo casal tornam-se mais fortes a cada capítulo. Mais adiante, Felipa e João Bertolino retornam ao cruzamento das avenidas Tocantins com Paranaíba e João Bertolino recorda que já estiveram naquele lugar:

As palavras de Felipa foram trazendo de volta as suas recordações. – Não é a primeira vez que você vem a este lugar. Havia, sim, uma casa enorme, uma Santa Casa de Misericórdia que livrava muita gente da morte. E aquelas pessoas estavam vindo de volta, em fila, olhos baixos, como se procurassem a Santa Casa demolida. (JORGE, 1997, p. 111)

Aqui, percebe-se a crítica que o autor promove por meio da fala de Felipa. A Santa Casa de Misericórdia, neste contexto, não cumpre mais sua função. Ela está demolida. Outrora fora lugar de amparo e esperança para aqueles menos favorecidos que necessitam do serviço público de saúde. Entretanto, apenas escombros é o que se vê. Em meio a essas ruínas, mais do que não poder salvar vidas, deste ambiente outras mortes surgirão, daí porque Felipa observar que “aquelas pessoas estavam vindo de volta”. Novas mortes ocorrerão. Este é um lugar de morte. Contraditoriamente, é o lugar onde encontrarão a luz azul que os permitirá concluir a travessia, não em direção ao próximo milênio, mas para um plano transcendente, pós-morte. Ao chegar a esse lugar, o diálogo entre Felipa e João Bertolino evidencia que dali não sairão vivos.

– Estamos nos aproximando.
 – Aproximando de onde, Felipa?
 – Do lugar certo.
 – Ora, Felipa, no lugar certo a gente chega todos os dias.
 – Mas nesse nós vamos demorar um tempão para sair dele. (JORGE, 1997, p. 129)

O “lugar certo” a que Felipa se refere não é um lugar de peripécia na condição de excluídos socialmente que possuem, mas um lugar certo, o ponto final da jornada daqueles para os quais não há espaço na sociedade moderna, capitalista. Seres como Felipa, João Bertolino e Nec-Nec não produzem ou consomem o suficiente para serem aceitos na

sociedade do consumo, ainda mais para viverem e terem esperanças realizadas, estando no coração de uma metrópole. Por isso, estão fadados a morrerem, a serem expelidos.

A cidade de Goiânia figura na obra também por outras menções ao longo do romance. Ainda nos escombros, João Bertolino procurava romper a cápsula contendo Césio-137, para mais facilmente levá-la para casa em um carrinho de mão. Neste momento, há mais uma referência a Goiânia:

Na verdade, o vento passava como que acionado por um mecanismo e se perdia num refúgio lá adiante que bem poderia ser a velha estação de trem de ferro. Mais forte, as marteladas. A agilidade do corpo de João Bertolino posta nelas. (JORGE, 1997, p. 154)

O local onde se encontram, junto aos escombros da Santa Casa de Misericórdia, é no centro da cidade e fica a menos de 3 km da antiga estação ferroviária de Goiânia, desativada na década de 1970. Atualmente, tornou-se um ponto turístico da capital de Goiás.

Coincidindo com a catástrofe radiológica, ocorria o Grande Prêmio Internacional de Motovelocidade no Autódromo de Goiânia. O autor faz, assim, uma comparação entre o perigo que ronda a todos em volta da cápsula contendo Césio-137 e o risco de morte que também está sempre presente numa corrida de motos.

Mas a sensação que João Bertolino teve foi a de que uma ventania se aproximava, trazendo em seu burburinho os entusiasmados gritos da imensa massa que se afligia e aplaudia os ases da corrida internacional de motos. E ele ficou cismando se aqueles gritos desordenados que vinham do autódromo levantavam mais a vida ou se esperavam mais pela morte que também rondava aqueles corredores. (JORGE, 1997, p. 166)

O paralelo é traçado pelo narrador onisciente que traduz o cismar de João Bertolino diante do Césio-137. Além desse aspecto, pode-se aventar, também, por meio desta referenciação histórica, a crítica que se fez às autoridades da época pelo ocultamento do desastre até que se encerrasse o Grande Prêmio de Motovelocidade que ocorria em Goiânia. Tal evento atraiu, para a cidade, jornalistas de várias partes do mundo e uma notícia como essa iria rapidamente tomar as manchetes internacionais. Daí porque o autor, para cooperar com a contextualização dos acontecimentos, fazer com que o narrador mencione esse acontecimento.

A propósito dessa crítica que se faz, o ex-funcionário do Consórcio Rodoviário Intermunicipal S/A (CRISA), Mário Rodrigues Cunha, que se tornou vítima da radiação por ter sido designado para trabalhar no transporte do lixo radioativo sem a proteção adequada, a confirma. Em entrevista à jornalista Carla Lacerda, em 2007, afirma que “[...] nada foi alarmado por causa do GP de Motovelocidade. A imprensa internacional estava aqui e a

divulgação do acidente traria também consequências econômicas (queda na exportação de produtos agropecuários)” (LACERDA, 2007, p. 99).

O Bairro Popular, que atualmente faz parte do setor central da cidade de Goiânia, foi o local para onde, na história factual, os jovens amigos Wagner e Roberto levaram a peça contendo Césio-137. No romance de Miguel Jorge, esse lugar é mantido e é para lá que João Bertolino leva, também em um carrinho de mão, a cápsula retirada dos escombros da Santa Casa de Misericórdia. Por mais de uma vez o Bairro Popular é mencionado na narrativa: “[...] novo e velho, o Bairro Popular existia como que caído nas redes do noticiário nacional e internacional” (JORGE, 1997, p. 192).

Na sequência, uma autoridade indaga o casal sobre a totalidade do material que recolheram e tem-se mais uma informação que ajuda a caracterizar os locais por onde o pó azul se espalhou:

- O material está todo aqui?
- Não. Levei uma parte para a oficina.
- Oficina?

[...]

- A umas dez quadras daqui.

[...]

Foi então que dois ou três daqueles mascarados correram para os lados da Oficina do Gaúcho, enquanto que os outros percorriam o quintal, os olhos receosos por cima de tudo. (JORGE, 1997, p. 193)

O local, a respeito do qual falam, é a casa de Felipa e João Bertolino, à Rua 57, no Bairro Popular, uma referência à casa real de Roberto Santos Alves, onde a peça permaneceu sob a sombra de uma mangueira por alguns dias. Já a “Oficina do Gaúcho”, para onde parte da cápsula fora encaminhada, é uma menção ao ferro-velho de Devair Alves que, de acordo com os registros históricos, se situava a poucos metros da Rua 57, à Rua 26-A, no setor vizinho, chamado Aeroporto. Assim, temos nesse diálogo entre o real e o literário, a cidade de Goiânia, no contexto de setembro de 1987, sendo apresentada ao leitor.

Prestes a finalizar a narrativa, o autor constrói cenas que remetem às consequências que a cidade de Goiânia sofreu, seja de modo objetivo ou subjetivo.

Depois acrescentavam, de cara fechada, que da sua rua nada se salvaria, nem do quarteirão, nem do bairro, quem sabe, a cidade já estava condenada [...]. E a cidade punha-se de pé, amedrontada, e podia-se ler, para um lado e para outro dos muros, algumas frases pixadas durante a noite: – Césio 137 – outubro – 1988. A luz que mata. (JORGE, 1997, p. 204-205)

É sabido que, por onde o pó azul passou, muito lixo foi gerado, inclusive com casas sendo demolidas, bem como toda a cidade de Goiânia fora tomada de uma atmosfera de medo e desinformação. Esta imagem criada de Goiânia, no romance, coopera para se

estabelecer uma correspondência de como ela se encontrava no contexto da catástrofe com o Césio-137, no ano de 1987.

3.1.2 O homem: as personagens envolvidas no desastre

É possível, por meio da análise das personagens da obra de Miguel Jorge, perceber quão sugestivas elas são, de modo a serem capazes de levar o leitor a ver, também neste aspecto, um rico diálogo entre a História e a ficção. Obviamente, não acreditamos que tenha havido qualquer tentativa de reprodução das vidas reais, daqueles que de alguma forma vivenciaram o desastre radiológico, na ficção, uma vez que nem na narrativa histórica mais estruturalista isso seria possível, quanto menos numa narrativa literária.

É nesse sentido, E. M. Forster afirma que “[...] elas [as personagens] não são reais porque se parecem conosco (embora talvez se pareçam, de fato), e sim porque são convincentes” (FORSTER, 2005, p. 86). O mesmo pode-se afirmar das situações. Outra consideração importante quando da análise de obras que dialogam mais explicitamente com o real, é o fundamental papel do leitor “[...] que aceita o pacto narrativo proposto, no qual, pelo menos para efeito de leitura, é conforme ao real o mundo que a obra descreve” (COSSON, 2001, p. 39).

As personagens centrais da narrativa, como já se afirmou, são marginalizadas socialmente e, a partir desse não-lugar, dão-se a conhecer ao leitor. Suas opiniões, desejos e sonhos são externados, ainda que jamais sejam atendidos. Com isso, o autor não constrói uma trama que aborda o tema do desastre com o Césio-137 apenas de forma generalizada; pelo contrário, as descrições dos espaços, de figuras poderosas ou simples, as opiniões críticas, passam todas pela ótica da protagonista, a andarilha Felipa.

Felipa, João Bertolino e Nec-Nec percorrem as ruas do centro de Goiânia à procura de sucata. Essas personagens, paradoxalmente, são excluídas, mesmo morando a poucos metros do centro da cidade e das ruas principais desse espaço de onde extraíam sua subsistência.

Em diálogo com Bertolino, Felipa enfatiza que eles são “alguém”: “– Somos, sim. Somos os que procuram coisas no meio da noite, feito os gatos, os ratos, as corujas. Coisas que não inventamos” (JORGE, 1997, p. 73).

Por um lado, notamos que essas figuras humanas ocupam um lugar à margem, seja durante o dia ou à noite, caminham pelos cantos, de cabeças baixas, catando os restos,

como bem observou Berman, ao analisar a modernidade pela obra de Baudelaire, “[...] na sarjeta, pessoas são forçadas a se esquecer do que são enquanto lutam pela sobrevivência” (BERMAN, 1986, p. 153). Esse é o lugar reservado para eles. Na metrópole, quanto mais pessoas são agregadas, mais indiferença lhes é dispensadas. Por isso, Gomes destaca que a metrópole é “[...] lugar de coletividades indefinidas, que pode gerar total indiferença de cada indivíduo para com o outro, na vida cotidiana, como traço de autopreservação” (GOMES, 1994, p.70).

Convém, ainda, voltar à análise que Berman faz da dinâmica da cidade moderna e como os que a percorrem, a exemplo da tríade na obra de Miguel Jorge, se adequam a ela:

O homem na rua moderna, lançado nesse turbilhão, se vê remetido aos seus próprios recursos – frequentemente recursos que ignoram possuir – é forçado a explorá-los de maneira desesperada, a fim de sobreviver. Para atravessar o caos, ele precisa estar em sintonia, precisa adaptar-se aos movimentos do caos, precisa aprender não apenas a pôr-se a salvo dele, mas a estar sempre um passo adiante. (BERMAN, 1986, p. 154)

Por outro lado, e mais uma vez recorrendo a simbologias, percebe-se o tom irônico utilizado por Miguel Jorge em toda a obra, uma vez que esses andarilhos são tidos por seres inumanos e que, embora apareçam no centro da cidade, apenas têm permissão para transitarem quando as pessoas não mais estão por perto, por isso são “gatos”, “ratos” e “corujas”. Essa caracterização zoomórfica ajuda a apresentá-los como pessoas excluídas socialmente e que experimentam os efeitos colaterais de uma cidade que se quer moderna.

Mais uma vez recorremo-nos às explanações sobre simbologias de Chevalier e Gheerbrant, segundo os quais e dentre diversas simbologias o “gato”, ele “[...] é um animal de mau augúrio” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2015, p. 461). Ou ainda, a imagem do “rato”, nada positiva, pois é “[...] esfomeado, prolífico e noturno [...] animal tido como impuro, que escava as entranhas da terra [...] frequentemente considerado como uma imagem da atividade noturna e clandestina” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2015, p. 770). Por fim, “[...] a coruja, maltratada em nossa civilização por uma lamentável reputação de ladra, e ave que costumamos transformar no emblema de feiura” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2015, p. 293).

O lugar no qual essas personagens figuram, sempre à noite, é um lugar (des)centralizado, uma vez que geograficamente estão no coração da capital do estado, mas social e economicamente estão na periferia. Assim sendo, não têm permissão para participar das “invenções” típicas da cidade moderna. As coisas que eles recolhem, além de serem restos, são coisas das quais eles não participaram da criação. Os “bens de consumo” que

levam no carrinho de mão eles não ajudaram a criar, por meio do trabalho, e nem puderam comprá-los, ou seja, são aliados do processo de produção e consumo dos produtos da sociedade capitalista.

Como o primeiro núcleo narrativo não é o foco de nossa análise, cremos que as observações que já foram feitas sobre suas células de conflito e suas personagens criam um quadro bastante esclarecedor para o leitor. Sendo assim, detalharemos, a seguir, as personagens centrais do núcleo narrativo objeto central de nossa pesquisa.

Felipa, durante quase todo o tempo da narrativa, perambula pelas ruas centrais de Goiânia à procura da luz azul. Logo no início da narrativa ela assevera a seu marido: “ – Havemos de encontrá-la, João Bertolino, uma luz azul, que nos levará para um mundo diferente deste” (JORGE, 1997, p. 35).

Essa personagem assume a posição de liderança e, como tal, terá sua voz ressaltada. O tom crítico da obra, que se volta contra as autoridades políticas e empresariais, responsáveis pelo desastre radiológico, bem como as reflexões mais aprofundadas e filosóficas sobre temas essenciais da vida humana, fluem da verve de Felipa.

Nessa travessia que se empreende, sob a direção de Felipa, é possível fazer uma analogia dupla com as figuras bíblicas de Moisés e Jesus. Tanto um quanto outro foram, conforme a narrativa bíblica, líderes que conduziram uma multidão.

Moisés, cerca de 1500 a. C., recebeu a incumbência de Jeová para liderar o povo hebreu do cativeiro egípcio e seguir rumo a Canaã, a “Terra Prometida” e que seria o local para a organização formal de uma nação para os judeus: “Disse o Senhor a Moisés: Vai, sobe daqui tu e o povo que tiraste da terra do Egito [...] Sobe para uma terra que mana leite e mel [...]” (Êx. 33:1;3). Assim, o patriarca ocupa esse lugar de liderança, inclusive sendo o responsável pela transmissão dos dez mandamentos, recebidos de Jeová no Monte Sinai. Com o nascimento de Jesus, tem-se um novo e último condutor para o povo judeu, que os conduziria não mais por caminhos terrenos, à busca de uma terra natural, mas sim para o Reino dos Céus; para tanto, ele seria o próprio caminho, oportunizado pelo seu sacrifício.

No prefácio do romance em questão, o professor e crítico literário Sébastien Joachim caracteriza Felipa como “o Cristo”. Ele destaca:

Seus dois atributos, amor e sacrifício, a fazem a mediadora entre o mundo celeste (‘luz azul’) e um mundo terrestre feito, além dos dois acompanhantes, de uma multidão de indigentes que, por sua alternante agressividade e entusiasmo, reinscrevem a multidão que seguia o Cristo. (JOACHIM, 1997, p. 9)

Ou ainda o narrador, no interior do romance:

Felipa segue adiante, o corpo coberto por um vestido cada vez mais escuro. João Bertolino vai atrás, quase agarrado aos seus calcanhares. Ela carrega consigo uma promessa que deseja cumprir: atravessar o milênio, levada por uma esfera anelada da luz que buscava. (JORGE, 1997, p. 34)

Essa condutora será responsável por levar seus seguidores para o novo milênio. Entretanto, o que se perceberá é que nenhum deles encontrará lugar ao final da jornada. Muitos morrerão e alguns continuarão perambulando pelas ruas da cidade. Fica enfatizado que, a despeito de toda sua dedicação e esperança, são irremediavelmente excluídos. Desta forma, resta almejar um plano celestial. Essas figuras sofrem o revés modernidade: têm uma vida de exclusão e, ao final de sua trajetória, morrem contaminados, “encantados” com a luz azul e transcendente do Césio-137.

Ainda sobre Felipa, é oportuno destacar procedimento semelhante aos dos heróis gregos, mencionados no primeiro capítulo deste trabalho, que narram para tornar sempre vivas as memórias que devem guiá-los para o alvo, seja o retorno para casa, seja uma morte gloriosa. Vimos no referido capítulo, a partir das reflexões de Gagnebin (2006), Auerbach (2001) e Vernant (1977), que Ulisses e Aquiles, seja por meio das histórias ou dos cantos que compunham, buscavam ratificar o propósito de suas jornadas.

Toda essa reiteração discursiva ajudava os dois heróis homéricos, como já observado, a guardar suas memórias, de onde vieram, para que vieram e para onde deveriam ir. Mais do que pela força ou ajuda dos deuses, estes heróis usavam a palavra, o discurso para manterem-se na dura peleja cotidiana. Embora Felipa não seja uma heroína, ao modo clássico, como Ulisses e Aquiles, no aspecto apontado ela se assemelha aos dois maiores heróis gregos. Assim, mesmo sendo excluída socialmente e passando as noites perambulando pelas ruas de Goiânia, à procura do “pão” terreno e celestial, o autor lhe concede o posto de protagonista da narrativa e o direito de fala. Deste modo, Felipa narra para manter vivo seu objetivo maior, que é encontrar a luz azul que virá do céu e que para lá, espera, os levará.

Os inimigos de Felipa não são os mesmos dos heróis gregos, mas a determinação de prosseguir sua dura jornada é a mesma. Felipa tem a determinação de alcançar a luz azul, o portal para a sua ilha de Ítaca ou Pasárgada, que não a deixa desistir. Para tanto, Felipa assume a fala ao longo da narrativa. Quando não está no discurso direto, o narrador apresenta ao leitor seus pensamentos e sentimentos. Tal é o poder de seu discurso que João Bertolino e Nec-Nec seguem-na fielmente.

Já nas primeiras linhas do capítulo que inicia a trama, o narrador destaca que Felipa “[...] carrega consigo uma promessa que deseja cumprir: atravessar o milênio, levada

por uma esfera anelada da luz que buscava. *Falava isso* com um misto de fê e fascinação” (JORGE, 1997, p. 34, grifos nossos). A fim de alcançar este objetivo, ao longo de toda a narrativa Felipa reforça discursivamente seu propósito, cada diálogo com João Bertolino, cada sonho ou devaneio é uma oportunidade para falar aos outros e a si.

Chamando atenção para a atitude de Felipa é que a comparamos com Ulisses e Aquiles. Convém lembrar que Auerbach (2001, p. 4) observa que “[...] as personagens de Homero dão a conhecer o seu interior no seu discurso [...]”, a fixação de seus alvos, por meio da narração, não era apenas para aqueles que os ouviam, mas, e principalmente, para eles mesmos; assim, mantinham o foco e não se desviavam ou fraquejavam diante das maiores adversidades. Assim, também, procede a protagonista de Miguel Jorge.

Observemos, ainda, o momento quando Felipa e João Bertolino vagam pelas ruas de Goiânia e logo após Felipa indagar se a lua não partiria em duas e desceria até a terra, para trazer-lhes o que procuravam, assim se sucede e tem-se o seguinte trecho: “Deixai-as seguir nas lonjuras, abrindo o nosso caminho, *dizia Felipa*, quem sabe não são elas que vão nos guiar ao encontro da luz?” (JORGE, 1997, p. 35, grifos nossos). Este pensamento esperançoso é repetido ao longo de toda a narrativa de forma direta ou indireta e revela o tom determinado e seguro de Felipa, quanto ao porvir.

Como observa o narrador, “[...] Felipa carrega nos ombros a decisão de atravessar o túnel onde, certamente, encontrará a luz azul. Guarda consigo essa convicção, que a deixa viva, com uma força equilibrada” (JORGE, 1997, p. 54). E quando o desânimo ronda João Bertolino, é Felipa quem apresenta uma narrativa para manterem vivas as memórias: “– Hei, Felipa, nós não somos ninguém nesta cidade? – Somos, sim. Somos os que procuram coisas no meio da noite, feito os gatos, os ratos, as corujas. Coisas que não inventamos” (JORGE, 1997, p. 73).

Considerando que toda a caminhada de Felipa e, por consequência, de João Bertolino e de Nec-Nec – pois seguem-na sem objeções – é à procura da luz azul e para o destino melhor que ela poderá lhes conceder, observa-se que a narrativa apresentada, quase que exclusivamente por Felipa, torna sempre vivas suas memórias sobre o que deve realizar.

A comparação que se faz aqui, de Felipa com Ulisses e Aquiles, é restrita ao procedimento de Felipa de tomar a voz discursiva, ao longo da narrativa, para manter viva sua memória e objetivo. Vale destacar que em outros aspectos heroicos, tal paralelo torna-se impossível, afinal, como observa Filho, na modernidade “[...] o *herói tradicional perde espaço para o anti-herói* [...]” (FILHO, 1995, p. 28, grifos do autor). Felipa, como figura

devorada pela modernidade, está mais para esse anti-herói ou uma heroína inapta (GOMES, 1994) e não se adequa mais ao modelo de herói clássico, e nem romântico.

Cabe, ainda, lembrar que a obra de Miguel Jorge é permeada pela sátira, forma na qual “[...] o homem é essencialmente um cativo do mundo, e não seu senhor, [...] [onde] a consciência e a vontade humanas são sempre inadequadas para a tarefa de sobrepujar em definitivo a força obscura da morte, que é o inimigo infatigável do homem” (WHITE, 1992, p. 24). Assim é Felipa, uma heroína insuficiente nas suas forças. Embora seja uma figura messiânica, não vencerá a morte, não ressuscitará ao terceiro dia, nem tampouco levará consigo a multidão que a segue para junto do pai, em um plano celestial.

João Bertolino é, ao longo de toda a travessia, apenas um seguidor de Felipa: “João Bertolino vai atrás, quase agarrado aos seus calcanhares” (JORGE, 1997, p. 34); “João Bertolino seguia-a feito um pau-de-santo, por vezes passando e voltando aos mesmos lugares” (JORGE, 1997, p. 37). Além do mais, todas as vezes que Felipa toma a fala, João Bertolino ouve e aceita.

Essa personagem parece sofrer uma exclusão dentro da exclusão, se comparada com Felipa, uma vez que não consegue sequer ter o senso de criticidade e ver sua condição real. O seu realismo é absoluto, simples e forte, sem consciência crítica e sem forças. Ele não pensa ou sonha por si. Como destaca o narrador, “João Bertolino haveria de alimentar-se com os sonhos da mulher” (JORGE, 1997, p. 54). Entretanto, na sequência desse fragmento, percebemos que João Bertolino “[...] também queria alimentar-se de pão, de carne, de arroz, de feijão, preservar as forças do corpo” (JORGE, 1997, p. 54).

Portanto, mesmo estando mais ligado às coisas imediatas e terrenas, por meio dessa personagem o autor, igualmente, faz fluir sua crítica à desigualdade socioeconômica, mais acentuada na cidade.

Nec-Nec é um dos filhos do casal Felipa e João Bertolino. É uma criança que não fala, e sobre ele recai uma atmosfera que nos remete a acontecimentos próprios do realismo mágico, como já observado, o que não implica em prejuízos para compreendermos o seu papel na narrativa e a sua simbologia mais ampla, que pode ser notada pelo seu mutismo.

A voz de Nec-Nec ninguém conhecia. Mudo, aprendeu a sorrir como alguém que faz sempre as mesmas coisas. E era pequeno. Desmerecido de valor.

[...]

Havia de Nec-Nec tentar dizer alguma coisa, uns urros que lhe caíam bem. Uivar para a lua, por natureza. [...]. Se tivesse voz, explicaria que fora vendido, em leilão, um porquinho de pouca valia. (JORGE, 1997, p. 72; 93)

Mesmo que Nec-Nec não fale, lança, igualmente a Felipa, por meio de sua representatividade simbólica, um grito grandiloquente de crítica político-social. Essa criança simboliza a inocência e a fragilidade absoluta daqueles que são excluídos socialmente. Representa, também, uma exclusão dentro da exclusão. Ele não tem voz, nem decisão, nem sonhos. Seus pensamentos são menos exteriorizados pelo narrador que os de João Bertolino. Esse estado de exclusão e vitimização mais agudo, que é conferido a Nec-Nec, de tão atroz que é, passa a ser uma sublimação. A inocência e a fragilidade darão ao pequeno uma aura transcendente.

Nec-Nec é uma personagem constituída de forma peculiar, ela é mais subjetiva e simbólica que as demais: “Nec-Nec era daquelas pessoas misteriosas e que renascera de novo ali, nos espaços das manhãs luminosas. Ele guardava consigo uma força oculta que o protegia da morte, distraíndo-a com a sua sombra em vez do seu corpo” (JORGE, 1997, p. 190).

Por isso mesmo que, ainda que tenha manipulado diretamente a peça contendo Césio-137, como o fez João Bertolino, o pequeno estranho não se contaminou: “Por que será que Nec-Nec não estava com os reflexos da luz azul?” (JORGE, 1997, p. 190).

Ainda sobre Nec-Nec, vale destacar, como já mencionamos que é apresentado como um daqueles sobreviventes da Guerra de Canudos, descritos por Euclides da Cunha, em sua obra *Os Sertões*:

[...] mulheres, sem número de mulheres, velhas espectrais, moças envelhecidas, velhas e moças indistintas na mesma fealdade, escaveiradas e sujas, filhos escanchados nos quadris desnalgados, filhos encarapitados às costas, filhos suspensos aos peitos murchos, filhos afastados pelos braços, passando; crianças, sem número de crianças [...]. (CUNHA, 1984, p. 349)

Nec-Nec seria uma dessas crianças que não foram mortas, mencionadas pelo autor: “Nada se sabia dele. Era um nada. Uma criança sobrada das escaramuças de Canudos” (JORGE, 1997, p. 72). Ao final da narrativa há outra menção a esse episódio: “Diziam de Nec-Nec que ele fora mordido pelas entranhas do sertão; que fora um farrapo de névoa, de poeira, dos fanáticos seguidores de Antônio Conselheiro [...]” (JORGE, 1997, p. 205).

Nec-Nec teria superado, assim, um lapso temporal de mais de 90 anos, desde uma catástrofe socioeconômica a outra. Essa sobrevivência, por tanto tempo, deixa bem evidente o uso de outro recurso estético: o absurdo, por meio do qual nota-se Nec-Nec figurando como uma metáfora da continuidade e falta de superação das desigualdades geradas pelo capitalismo modernizador da sociedade. Deste modo, Nec-Nec, embora seja uma personagem secundária no romance, possui relevo universal, pois representa para além dos seus limites constituintes.

O pequeno Nec-Nec representa aqueles que não chegam a receber um “status” de seres humanos na sociedade moderna. Aqueles que até sobrevivem, mas de forma degradante e invisível aos olhos das autoridades e das demais pessoas. Por isso mesmo, é conferido a essa personagem traços zoomórficos que o inferiorizam.

– Estou me lembrando do Nec-Nec [disse Felipa a João Bertolino].

A noite fechada trazia a cara amadurecida de Nec-Nec. Os caminhos por onde ele se escondia, como que fazendo parte da poeira do lugar. *Deviam tê-lo procurado pelos buracos onde se metia.*

– *É dentro dos buracos que aquele tatu se mete*, Felipa.

[...]

A figura de Nec-Nec [...] *meio homem, meio tatu, meio bicho-do-mato*, caminhando enviesado pelas noites. (JORGE, 1997, p. 71-72, grifos nossos)

Ou ainda, esta outra caracterização: “Nec-Nec ergueu-se do seu espaço, agitou ainda mais os *olhinhos de rato* à procura de um melhor apoio para o seu corpo” (JORGE, 1997, p. 166, grifos nossos). No último capítulo, é possível apontar mais um exemplo desse estado animalizado de Nec-Nec: “Nec-Nec *mugiu, remugiu igual a um animal*. Fez projeto de arranjar palavras na boca, mas tudo o que conseguiu foi um *he, he, he, ha, há, há, rê, rê, rê...*” (JORGE, 1997, p. 227, grifos nossos).

Apenas três páginas após Nec-Nec ter “mugido” e “remugido”, ocorre uma quase metamorfose definitiva no seu estado, passando de um ser animalizado para um humanizado. Na verdade, acontece um ciclo em que tudo começa com o narrador onisciente traduzindo seus pensamentos humanos; depois, chegando a falar inteligivelmente e, por fim, retornando ao seu estado de mutismo. Vejamos:

Teve vontade de gritar, de falar alguma coisa, mas suas palavras nunca eram iguais, e nunca saíam redondas da sua boca. Assim era, assim respondia o seu medo, a sua aflição. Depois, pôs as mãos no peito e levou-as à garganta e soltou um urro, um grito, como se estivesse nascendo de novo e enroscou-se em sua fala, um tanto desordenada. E correu para um lado, dizendo: – Eu sei falar, eu posso falar. E puxava a língua, e movia-a de um lado para outro: – Eu posso falar. E o que diziam as suas palavras era o que ele dizia, quando em menino, no sertão: era chão, era mato, era terra, era canhão. Eram mortos, era morte, era vida, era leilão, era reza, oratório. Oração. Era medo, era fome, procissão.

E depois que falou e deu um corte brusco em sua fala, Nec-Nec voltou-se para dentro de si, num silêncio agitado pelas suas dúvidas. (JORGE, 1997, p. 230)

Esse ciclo pelo qual passa Nec-Nec é bastante revelador e arremata o significado simbólico dessa personagem. Nec-Nec, como já observado anteriormente, representa aquelas pessoas que são agudamente excluídas na sociedade. Ele teve não apenas sua infância perdida, mas sua identidade como ser humano. Até seus pensamentos são tolhidos, ele não os organiza como gente, é mais instintivo que racional. Por isso, por mais que tenha feito força para

organizar o que queria dizer e chegar a pronunciar algumas palavras, bruscamente sua fala é tolhida e ele volta, definitivamente, para seu estado zoomorfizado.

Além da tríade já mencionada, a família de Felipa conta, ainda, com mais um filho e uma filha. Essas duas crianças não são nominadas e ocupam lugar secundário na narrativa. No diálogo que se segue percebe-se a menção a esses membros da família. Felipa dirige-se a João Bertolino:

- E os meninos?
- Os meninos estão por aí.
- Os sonhos os espantam mais do que a pobreza.
- A natureza de cada um é diferente. A menina é a que mais se espanta e deve estar escondida atrás da porta. Os dois meninos estão brincando na rua, inocentes. Faço logo um café.
- Sim, um bom café, Bertolino. É tudo o que eu preciso no momento. (JORGE, 1997, p. 57)

Do filho não se tem detalhes, ao longo da narrativa, mas da pequena menina tem-se uma caracterização mais complexa, o que confere a ela já destacada referência à menina Leide das Neves que, na historiografia sobre o desastre com o Césio-137, tornou-se a primeira e mais emblemática vítima fatal da radiação e símbolo de luta contra a radiação. A contaminação é descrita pelo autor de forma poética e eufemística, de modo a suavizar a catástrofe que, ao alcançar uma criança inocente, torna-se mais impactante:

Agora, sim, a menina achegava-se mais para perto da luz que era o sol e era o fogo vivo, trêmulo, bonito. E nascia-lhe no coração o desejo de pegá-la. E por seu agrado pegou-a e parecia estar se misturando com ela: o rosto que, se formoso, mais ainda ficara. O peito. O corpo feito uma substância que precisava daquele brilho para se mostrar claramente, pequeno e bem torneado. (JORGE, 1997, p. 167)

Além do quê, dos registros historiográficos percebe-se que a imagem da pequena Leide das Neves foi sempre tratada de forma especial, a conferir-lhe um ar singelo e celestial, como que para quem a trágica morte por radiação não fora uma desgraça, mas sim uma suave passagem para um plano transcendente. Por isso mesmo, como observado anteriormente, a cruz brilhante que apareceu após a contaminação, no peito da criança, atribui-lhe mais pureza:

João Bertolino fechava os olhos e revia tudo. Ficou parado ao perceber que *a menina comia o pão* e comia a luz que parecia crepitar em sua boca, cobria de azul os seus lábios e *atravessava em linha reta todo o seu corpo*. Pensava João Bertolino que ela era *ungida do Senhor*. (JORGE, 1997, p. 167, grifos nossos)

Além desta descrição amenizada do momento da contaminação de Leide das Neves, o autor também permuta o alimento ingerido, de um ovo para um pão. A escolha vocabular de “pão” cumpre o papel de fazer uma referência ao título da obra, *Pão cozido debaixo de brasa*, como analisado no capítulo anterior deste trabalho. Assim, o cozimento

pelo qual passa o pão é uma metáfora de todo o sofrimento e dificuldades pelas quais não apenas a pequena criança passa, mas toda a sua família e, por consequência, os que pertencem à sua mesma esfera socioeconômica.

O “pão” figura como um alimento de subsistência básica a que a maioria dos homens têm acesso para se manterem vivos, mesmo em meio às mais duras insuficiências econômicas. Mas, com um toque de ironia, Miguel Jorge faz figurar nas mesmas mãos tão inocentes da pequena filha de Felipa e João Bertolino, o pão e o pó de Césio-137, um se amalgamará no outro; logo, o que era para alimentar, será o condutor da morte para as entranhas da menina.

Observamos, no capítulo anterior, a simbologia do pão e o relacionamos à “aflição da privação”. Agora, desse episódio em que a pequena filha de Felipa e João Bertolino ingere um pedaço de pão irradiado, podemos extrair outra rica simbologia: ela come o pão como se fosse a última ceia antes da morte, assim como ocorrera com Cristo antes de ser crucificado, por isso mesmo a luz azul, neste momento, “atravessava em linha reta todo o seu corpo”.

Na véspera de ser crucificado, Cristo reparte o pão com seus discípulos: “E tomando um pão, tendo dado graças o partiu e lhes deu, dizendo: Isto é o meu corpo oferecido por vós; fazei isto em memória de mim” (Lc. 22:19). Mais adiante, quando o apóstolo Paulo ensinava aos crentes da cidade de Corinto sobre o sacrifício de Cristo, destaca: “Porventura, o cálice da bênção que abençoamos não é a comunhão do sangue de Cristo? O Pão que partimos não é a comunhão do corpo de Cristo?” (I Co. 10:16).

O pão é o corpo de Cristo e este corpo recebeu o martírio. A pequena criança, uma alma pura, inocente, que come o pão radioativo, comunga com o sofrimento de Cristo, anunciando tanto a morte dele quanto a sua. Porém, a narrativa termina e nenhuma ressurreição ocorre; afinal, ela também é pó e ao pó voltará.

Há, na narrativa, a aparição, por várias vezes, mesmo sem nomes, de autoridades públicas do contexto da catástrofe com o Césio-137, como auxiliares de políticos ou o próprio governador e sua esposa:

Foi então que apareceu lá pelo bairro, aquele homem bem-posto, bem-falante, coberto de risos, de palavras frescas, oferecendo, em nome do Poder, casa própria para todos [...].

– Será que não estamos ouvindo mentiras?

– Não. Claro que não. Promessas do Senhor Governador.

Veza por outra, o senhor Governador aparecia, com as mãozinhas saudosas, cheias de entrega, de alegria, para garantir a tal promessa [...]. Veza por outra, o Senhor Governador enchia-se de verdades-mentiras para os que acreditavam ouvi-lo. (JORGE, 1997, p. 39)

Ou ainda,

- E ele, o Senhor, ainda não esteve por aqui?
 - Não, não esteve, nem o Senhor Governador.
 - Mas a Primeira Dama, sim. Distribuindo cobertores.
- [...].
- Ela volta no ano que vem, a Primeira Dama.
 - Com certeza, levará os votos na sua bolsa de caridade.
 - Quem sabe, uma sacola de mantimentos.
 - Que não mata a fome de ninguém. (JORGE, 1997, p. 92)

Miguel Jorge apresenta em sua obra as figuras políticas não apenas para compor um cenário contextual, mas para expressar o seu posicionamento político-ideológico sobre a realidade político-social de então. O modo como o autor interpretou a postura dos governantes goianos em 1987 torna-se explícita e é marcada pelo tom de crítica e ironia.

Miguel Jorge, ao ficcionar o evento, não apresenta as personagens subalternas como culpadas pelo desencadeamento do desastre radiológico; pelo contrário, as coloca como vítimas também. Toda a responsabilidade recai sobre os agentes públicos e empresariais, responsáveis por uma política de prevenção desse tipo de evento catastrófico, bem como ações de combate eficazes.

Sem nominar as autoridades, mas referindo-se às suas funções públicas, o narrador faz-nos conhecer o pensamento de João Bertolino, por meio do qual mais uma crítica é feita:

Lembrou-se do Senhor Governador. Nada de especial. Queria apenas saudá-lo por ter-lhes permitido aquela descoberta: uma coisa quase como uma fúria que brilhava e brilhava e lhes dizia adeus. Graças ao Senhor Governador-Senador. Pois não fora ele quem mandara deixar naquela demolição a luz azul? (JORGE, 1997, p. 167)

De Felipa temos o seguinte complemento: “Felipa dizia ter sido ali deixada [a luz azul] por um deus. Mas não tinham sido os médicos da Santa Casa, o Senhor Governador, que haviam deixado naquele campo descoberto? Será que o Senhor governador era também um deus da vida e da morte?” (JORGE, 1997, p. 168).

Há uma ampliação na crítica feita ao governador, agora de forma mais irônica e agressiva. Para João Bertolino foi graças ao governador que todo o evento catastrófico com o Césio-137 foi desencadeado. Já para Felipa, não somente o Senhor Governador é o responsável, mas também os médicos da Santa Casa.

Embora não haja uma referência direta e nominal aos médicos, sabe-se, pela história factual, que o responsável pelo trabalho com a radioterapia ficava a cargo do Instituto Goiano de Radioterapia – IGR, que desenvolvia suas atividades dentro da Santa Casa de Misericórdia. Logo, a crítica abrange o instituto e o coloca como corresponsável, juntamente com o poder público, pelo desastre radiológico.

A crítica se faz, também, em relação à postura de omissão, numa tentativa de silenciar os ecos do desastre: “A lâmina da fome transformava-se em capa do diabo, mas só por pouco tempo, que as autoridades governamentais, com sabedoria, achavam por bem silenciar. E se armavam de ideias, de sentimentos pagos na televisão” JORGE, 1997, p. 214).

De modo que essas personagens poderosas ocupam pouco lugar na trama, são secundárias. Contudo, sobre elas recaí a culpa pelo desastre com a luz azul. Assim, governador, senador, primeira-dama, médicos... são, nos poucos momentos em que aparecem, criticados pelo narrador ou por Felipa e João Bertolino.

3.1.3 O evento: a transfiguração da catástrofe

Dos registros historiográficos sabe-se que os jovens amigos Wagner e Roberto, desempregados à época, recolhiam material reciclável no centro de Goiânia em setembro de 1987, quando encontraram a peça contendo o pó radioativo de Césio-137. Após levarem o material em um carrinho de mão para a casa de Roberto, romperam, com o uso de algumas ferramentas, o lacre de proteção e libertaram o pó que a partir daquele momento faria muitas vítimas, dentre estas, quatro morreram já no mês seguinte.

Este evento desastroso com o Césio-137 é abordado em *Pão cozido debaixo de brasa* de forma alegórica, simbolizado ironicamente pela luz azul, vista pelos excluídos que a procuram como a libertação da realidade dura que os cerca. Na obra, a luz azul é libertação e morte, como visto anteriormente. Será o desencadeador do desastre e, irônica e contraditoriamente, a chave para se chegar a um plano celestial, no qual as desigualdades do mundo terreno não existem mais. Por isso o narrador, ao exteriorizar o pensamento de João Bertolino, quando da expectativa do encontro com a luz azul, destaca: “Quem sabe, pensava João Bertolino, não será o reino de Deus, de Nossa Senhora, aquela mesma que Felipa, vez por outra, jurava ver, o coração transpassado por uma lança” (JORGE, 1997, p. 35).

Tal expectativa torna-se concreta quando, quase ao final da longa e dolorosa travessia desses excluídos, encontram a peça que lhes apresentará a tão procurada luz azul. Então Bertolino “[...] ergueu a marreta, com conhecida destreza: – Felipa, Nec-Nec, vou partir essa peça e ver o que tem aí dentro” (JORGE, 1997, p. 153). Neste momento Felipa “[...] acabava de ter um pressentimento: a luz azul estava dentro daquele cilindro” (JORGE, 1997, p. 154).

A recriação do evento, por parte de Miguel Jorge, foge a qualquer amarra que a prenda a uma tentativa de imitar o ocorrido. Pelo contrário, o uso profundo do imaginário e do realismo mágico dão mostra de que esta obra está longe de moldar-se ao romance histórico tradicional, como já observado no primeiro capítulo deste trabalho. Assim, o que se percebe é a criação de um rico jogo metafórico que guarda, principalmente por meio de ricas simbologias, algumas certas marcas de referencialidade.

Deste modo, nessa jornada de recriação e leitura crítica, Miguel Jorge vai tecendo, por meio da ficção, sua análise sociológica da realidade goiana, afligida pelo Césio-137, ao mesmo tempo em que vai desnudando as bases seguras dos discursos progressistas da modernidade.

A propósito dos avanços e retrocessos dos tempos modernos, Oliveira afirma que

[...] a modernidade trouxe a possibilidade de minimizar as principais fontes de risco das sociedades pré-modernas: a natureza [doenças infecciosas, insegurança climática e desastres naturais) e a violência humana [guerra entre os senhores locais, bandidos e salteadores), mas o que aconteceu foi a ampliação do risco, com o surgimento de novas ameaças: acidentes tecnológicos [radiológicos], colapso ambiental e industrialização da guerra. (OLIVEIRA, 2006, p. 102)

Este mesmo autor, em outra ocasião, volta a ponderar sobre os ecos negativos da modernidade, gerando eventos catastróficos dos mais variados tipos. Destaca que

[...] catástrofe [como esta com o Césio-137] é o antípoda da ideologia do progresso, o avesso da modernidade, a materialização do caos, a prova do fracasso em controlar as forças do cosmos ou de criar instituições sociais adequadas [...] [ela é capaz de mostrar] [...] o errado, o caótico, o inesperado e o indesejado do progresso civilizador. (OLIVEIRA, 2008, p. 16)

Miguel Jorge analisa, em *Pão cozido debaixo de brasa*, exatamente essa “materialização do caos”, consubstancializada no desastre radiológico com o Césio-137. Assim, o autor estetiza literariamente estes tempos agônicos da contemporaneidade. Este procedimento de recriar criticamente o evento é extremamente pertinente, uma vez que ainda hoje, quase vinte e nove anos após o fato e dezenove anos após a publicação de *Pão cozido debaixo de brasa*, a brasa ainda não apagou. Pelo contrário, os ventos não favoráveis foram fortes sobre ela, deixando-a mais viva. Se, por um lado, diversas produções artísticas, desde então, foram criadas sobre esse mesmo drama, por outro, as vítimas reais do Césio-137 pouco foram auxiliadas pelo poder público. De fato, o drama continua na História e na ficção.

Chamando a atenção para a dimensão dos efeitos do desastre radiológico em Goiânia, Oliveira afirma que

[...] o acidente com o Césio-137 foi a maior catástrofe da história de Goiás, não somente pelo número de mortos, pelo número de vítimas e pelos prejuízos econômicos, mas principalmente porque foi uma catástrofe conceitual. Ela abalou a

crença no progresso e na técnica moderna e jogou Goiás nos braços da pós-modernidade. Goiânia foi construída sob a promessa de colocar o estado no caminho do progresso. Em vez disso, a tecnologia moderna – quase idolatrada por alguns – *contaminou* a cidade com um preconceito inimaginável. (OLIVEIRA, 2006, p. 238, grifo do autor)

É este evento que se encontra transfigurado na obra de Miguel Jorge. E observa-se que na imaginação pós-moderna de Miguel Jorge ocorre “[...] 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 do mundo*” (CARVALHO, 2000, p. 102, grifos nossos). Ao abordar o desastre com o Césio-137, o autor produz um trabalho de grande valor estético e altamente político. *Pão cozido debaixo de brasa* está longe de ser uma narrativa alienada ou panfletária, com jogos simbólicos que não dialogam com a realidade político-social da época; pelo contrário, o mundo que aparece na obra é objeto de questionamentos e denúncias contundentes.

A poética de Miguel Jorge e seus procedimentos estilísticos não consistem, pois, em reproduzir o que já está na realidade; sua literatura constitui uma abordagem do 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 recriação, bem aos moldes do pós-moderno ou dessa modernidade cambiante que caracteriza a contemporaneidade, por trabalhar tanto a estética quanto o conhecimento. Tal procedimento “[...] consiste em fazer, ficcionalmente, uma *leitura sócio-política* do universo em que vive” (CARVALHO, 2000, p. 104, grifos nossos).

Quanto ao posicionamento ideológico nas produções pós-modernas, como a obra de Miguel Jorge, Hutcheon afirma que estas

[...] acabam sendo políticas e engajadas, porque não se disfarçam, nem podem se disfarçar, como formas de análise neutra. [...] o que a metaficção historiográfica faz explicitamente é lançar dúvida sobre a própria possibilidade de *qualquer* sólida ‘garantia de sentido’, qualquer que seja sua localização no discurso. [...] existem muitas razões para esse enfoque, mas sem dúvida uma delas é o questionamento pós-moderno realizado por Lyotard (1983; 1984a) com relação à legitimidade e ao poder de legitimação da narrativa como um projeto global de explicação. (HUTCHEON, 1991, p. 81, grifos da autora).

Embora Miguel Jorge não se considere um escritor engajado, *Pão cozido debaixo de brasa* revela um posicionamento político muito consciente de seu autor. Trata-se de uma abordagem contundente dos problemas sociais e dos mais variados dramas humanos.

Em entrevista concedida à pesquisadora Luisa Alves de Mendonça em 2010 o escritor fala de seu posicionamento ideológico ao fazer Literatura:

[–] Você considera-se um escritor engajado?

[–] Não me considero um escritor engajado. A minha missão como escritor se destina a um *ser político* que *mostra as mazelas do ser humano, a escravidão, a exploração*, pois, minha Literatura está voltada para o ser humano, o interior do ser é o que me interessa, o sentimento humano. E depois, todo bom escritor é um bom observador. Ele vê mais, vai aonde as outras pessoas não conseguem ir. (MENDONÇA, 2010, p. 122, grifos nossos)

E assim, por meio de uma narrativa tipicamente pós-moderna, Miguel Jorge levanta temas comuns a todos os homens, como: violência urbana, injustiça, autoritarismo, desigualdade social, modernidade, capitalismo, e tantos outros. Enfim, para além dos limites goianos, o autor propõe uma abordagem universal.

Segundo Carvalho, o escritor Miguel Jorge, “[...] seguindo a linha da *denúncia social, do homem aprisionado e esmagado pelo progresso*, trabalha suas narrativas como uma intensa *interrogação do mundo*, fugindo à lógica convencional de narrar e buscando uma estética do fragmentário [...]” (CARVALHO, 2000, p. 21, grifos nossos).

Associado a esta “estética do fragmentário”, tem-se, como já observado, o uso da ironia. Miguel Jorge aborda a temática do desastre radiológico com o Césio-137, ao longo de *Pão cozido debaixo de brasa*, lançando mão deste recurso tropológico. Conforme White,

[...] a ironia pode ser utilizada *taticamente* para a defesa de posições ideológicas liberais ou conservadoras, dependendo de estar o ironista falando contra formas sociais estabelecidas ou contra reformadores ‘utópicos’ que procuram alterar o *status quo*. [...] a ironia tende a dissolver toa crença na possibilidade de ações políticas positivas [...]. (WHITE, 1992, p. 52, grifos do autor)

Miguel Jorge estabelece, assim, uma análise crítica e irônica sobre um problema social, que diz respeito não apenas a Goiânia, mas ao Brasil e ao mundo: o despreparo diante dos desafios da modernidade, em suas mais variadas facetas.

Tem-se o tom da abrangência do desastre, quando aqueles que trabalhavam na vigilância sanitária, explicavam-na a Felipa: “Depois acrescentavam, de cara fechada, que da sua rua nada se salvaria, nem do quarteirão nem do bairro, quem sabe, a cidade já estava condenada” (JORGE, 1997, p. 204).

A abordagem crítica do evento se dá, principalmente, por meio das três personagens centrais da obra, que são uma espécie de catalizador da reflexão político-social que o autor propõe. Embora sejam figuras invisíveis na sociedade, como duramente o narrador as apresenta: “No chão, as sombras dos três se misturavam. Três figuras conhecedoras dos caminhos, dos cães, dos meninos de rua, dos esgotos, dos ratos. Nada, nada mais do que isso” (JORGE, 1997, p. 93), paradoxalmente, recebem o direito de se expressar e, assim, vão convidando o leitor para essa rica análise das problemáticas que afligem os homens na modernidade, principalmente os menos favorecidos.

Conforme a crítica literária Moema de C. e S. Olival,

[...] a tríade João Bertolino, Felipa e Nec-Nec simbolizam as forças negras dos excluídos, dos que, eremitas do destino, se atiram nas esteiras rolantes da vida e de seus percalços. São catadores de papel – nas pegadas da leitura histórica, com viés também político-social –, participantes do primeiro desastre nuclear ocorrido em Goiânia e no Brasil. (OLIVAL, 2009, p. 121)

Assim, as protagonistas, bem ao contrário do herói no romance tradicional, são figuras, como já se observou, deslocadas, marginalizadas, que, no entanto, são o canal, por meio do qual toda a análise crítica é extravasada.

Vale ainda observar que, nesta abordagem crítica do evento com o Césio-137, o narrador, comumente tem um papel importantíssimo. De acordo com Oliveira,

[...] um elemento quase sempre presente na série narrativa sobre as catástrofes é a denúncia social. As catástrofes são acontecimentos marcantes, é preciso, então, explicá-las, é preciso apurar as responsabilidades, encontrar os culpados. (OLIVEIRA, 2008, p. 68)

Com já demonstrado, principalmente por meio dos diálogos entre Felipa e João Bertolino, o evento é abordado com forte análise crítica, apontando para as autoridades, os poderosos como responsáveis pelo desastre radiológico em Goiânia.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este estudo, ao selecionar a obra *Pão cozido debaixo de brasa*, de Miguel Jorge, teve por finalidade analisar os diálogos possíveis entre História e Literatura, bem como outros aspectos que são comuns em um romance de metaficção historiográfica, como: ironia, fragmentação, crítica e recriação de discursos históricos, entre outros. Além disso, os ricos recursos literários utilizados pelo autor, para criar uma narrativa transbordante em simbologias, foram analisados. Essa reflexão inevitavelmente se valeu dos avanços teóricos nesta área, com os trabalhos de Hutcheon (1991), White (1992) e Pesavento (2003).

Pela temática da obra, abordando o desastre radiológico com o Césio-137, ocorrido em Goiânia, em 1987, e o modo criativo e pós-moderno que o autor utiliza para desenvolver seu enredo, fez com que o trabalho se desdobrasse para contemplar outros aspectos. Deste modo, analisamos também o processo de recuperação de memórias sobre essa catástrofe, por meio da ficção. Revisitar Goiânia pela memória literária foi deparar-nos com uma metrópole nova e altamente paradoxal, com inúmeros desafios a serem superados diante de si. Para tanto, valemo-nos, por exemplo, de Gagnebin (2006), Bosi (2007), Oliveira (2006; 2008) e Mumford (1965).

Também percorremos o labirinto simbólico da obra que, em muitas situações, faz uso do realismo mágico e de abundantes metáforas e variados jogos simbólicos, por meio de nomes, cores, espaço... criando uma atmosfera de medo e falta de esperança, a fim de caracterizar o contexto de desestabilidade no qual Goiânia, naquele setembro de 1987, havia entrado. Para tanto, os trabalhos de Todorov (1970; 1975), Chevallier e Gheerbrant (2015) e Chiampi (2015) foram fundamentais.

Ao analisar a obra, os discursos do narrador, das personagens, os intertextos, o criativo fazer literário de Miguel Jorge e suas influências, sua ideologia foi se delineando. Como múltiplo e profundo que é, foi necessário lançarmos mão das estudosas da poética deste autor, Carvalho (2000) e Olival (2009).

O primeiro capítulo, intitulado “A metaficção historiográfica: um gênero do pós-modernismo”, retomou a teoria deste gênero, que surge na segunda metade do século XX, bem como levantou a discussão de outras categorias literárias que ajudam a compreendê-lo. Por isso, os conceitos de verossimilhança, representação, fantástico e realismo mágico, foram inicialmente problematizados. Este momento inicial foi fundamental para entendermos

melhor a poética de Miguel Jorge, uma vez que ele rompe profundamente com a estruturação da narrativa nos moldes do romance histórico tradicional.

No segundo capítulo, “As narrativas da catástrofe: da imprensa à Literatura de Miguel Jorge”, evocamos variadas fontes histórico-jornalísticas para se ter o contraponto com a obra e cooperar com a investigação do diálogo entre realidade e ficção, uma vez que tais produções se apresentam como representação do ocorrido. Entretanto, como não vemos assim, tais fontes foram igualmente problematizadas. Além disso, criou-se um quadro descritivo-analítico das variadas produções literárias que tematizaram o desastre radiológico, bem como apresentaram a dinâmica da cidade de Goiânia neste contexto.

Ao final deste segundo momento, Miguel Jorge, como um homem de letras, foi melhor conhecido, abordando-se sua formação, posicionamentos, contribuições para a renovação da Literatura Goiana, ainda na década de 1960. Um quadro resumidor da escrita de Miguel Jorge é apresentado por Olival:

História e sociedade, História e ser humano, amalgamados e transfigurados na dimensão literária, como produto polivalente de um talento criador. Este, sim, o sopro mágico capaz de transfigurar, pela linguagem (entendido por linguagem tudo que na obra signifique, até o próprio silêncio), um fato real, particular (ainda que eivado de fantástico e absurdo, de assombramentos e violência, de misticismo e esoterismo), em valor simbólico, universal. (OLIVAL, 2009, p. 105)

Com uma produção que nasce do social e do político, a obra de Miguel Jorge esquadrinha, numa prosa pós-moderna, os variados aspectos da vida humana.

O terceiro e último capítulo, “A brasa que não dorme: o *locus*, o homem, o evento”, analisou como a cidade de Goiânia, que foi erigida sobre o discurso de modernidade, figura no romance, suas promessas e insuficiências, os sonhos e pesadelos que nela florescem. Na impossibilidade de abrangê-la na sua inteireza, operou-se o que observa Gomes, quando se investiga a cidade por meio da narrativa: “[...] decifrar/ler esta cidade é cifrá-la novamente [...]” (GOMES, 1994, p. 37). Daí a necessidade de que outros estudos sejam desenvolvidos sobre o mesmo objeto.

A figuras humanas que aparecem no romance, ou são objetos de crítica, ou meios pelos quais o autor faz essa crítica verter. De um lado, tidos por culpados, ainda que por negligência ou despreparo, pelo desastre radiológicos, estão figuras públicas, como o governador, a primeira-dama e o senador, sempre com sorrisos largos e oportunistas, como se observa desta visita do governador aos pobres em tempo de campanha eleitoral: “Foi então que apareceu lá pelo bairro, aquele homem bem-posto, bem-falante, coberto de risos, de

palavras frescas, oferecendo, em nome do Poder, casa própria para todos [...]” JORGE, 1997, p. 39).

De outro lado, estão os desvalidos e que serão as vítimas do Césio-137, do espaço citadino moderno, no qual não conseguem se encontrar, a exemplo da “[...] tríade João Bertolino, Felipa e Nec-Nec [que] simbolizam as forças negras dos excluídos, dos que, eremitas do destino, se atiram nas esteiras rolantes da vida e de seus percalços” (OLIVAL, 2009, p. 121). Longe de ser uma narrativa panfletária que revele um engajamento político superficial, o que se percebe, ao analisar o evento na obra, é que esta produção literária, como observou Carvalho (2000), é capaz de uma riqueza dupla: conscientizar sobre os problemas sociopolíticos do seu tempo e ofertar um prazer estético aos leitores.

Sobre o potencial do texto literário, Bosi afirma

[...] que se pode dizer que a narrativa descobre a vida verdadeira, e que esta abraça e transcende a vida real. A Literatura, com ser ficção, resiste à mentira. É nesse horizonte que o espaço da Literatura, considerado em geral como o lugar da fantasia, pode ser o lugar da verdade mais exigente. (BOSI, 2002 p. 135)

Nesse entendimento, foi possível ratificar, pela análise de *Pão cozido debaixo de brasa*, que o estabelecimento de limites rígidos entre História e Literatura, mais do que ajudar a entender o agir do homem no mundo, o seu fazer cultural, coopera para um processo de alienação da realidade e ofuscamento da oportunidade de se ler cada vez mais aprofundada e dialogicamente as narrativas.

Com este trabalho, eminentemente interdisciplinar, almejou-se ter produzido um texto que seja digno de leitura, de acolhida sincera e não piedosa, tanto para os amantes da Literatura quanto para os apreciadores da História. Não se esperou, aqui, ter atingido resultados conclusivamente fechados, seja sobre a análise dos aspectos literários que figuram na obra de Miguel Jorge, seja sobre a leitura que se pode fazer da cidade de Goiânia, no contexto de setembro de 1987, por meio desse romance pós-moderno. Pelo contrário, que esta pesquisa possa abrir e não fechar janelas e portas investigativas sobre essa temática.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, C. D. de. **Antologia poética**. 48. ed. Rio de Janeiro: Record, 2001

ANDRADE, M. de. **Poesias completas**. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Ed. da USP, 1987.

ARISTÓTELES. **Poética**. São Paulo: Abril Cultural, 1997.

AUERBACH, Erich. **Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental**. 4 ed. São Paulo: Perspectiva, 2001.

BAKHTIN, M. **Estética da criação verbal**. Introd. e Trad. Paulo Bezerra. 5. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

BARRETO, J. R. de F. **Literatura e História: crime e pena capital no século 19**. Aletria: Revista de Estudos de Literatura – v. 20, n. 3, 2010. Disponível em: <www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/1546/1643>. Acesso em: 04/09/2013.

BERMAN, M. **Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade**. Trad. Carlos Felipe Moisés, Ana Maria L. Loriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

BÍBLIA, S. Editor responsável Russel P. Sheed. Trad. João Ferreira de Almeida. 2 ed. Revista e Atualizada no Brasil. São Paulo: Vida Nova; Brasília: Sociedade Bíblica do Brasil, 1997.

BORGES, W. **Eu também sou vítima: a verdadeira História sobre o acidente com o césio em Goiânia**. Goiânia: Kelps, 2003.

BOSI, A. **História concisa da literatura brasileira**. 39 ed. São Paulo: Cultrix, 1994.

_____. Debatedores: Alfredo Bosi e José Carlos Sebe Bom Meihy. In: CHIAPPINI, Ligia; AGUIAR, F. W. de (Org.). **Literatura e História na América Latina**. São Paulo: EDUSP, 1993.

_____. Narrativa e resistência. In: **Literatura e resistência**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

BOSI, E. **Memória e sociedade**: lembranças de velhos. São Paulo: Schwarcz. Ltda, 2007.

CALVINO, Ítalo. **As cidades invisíveis**. Trad. D. Mainard. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CANDIDO, A. et al. **A personagem de ficção**. São Pulo: Perspectiva, 1987.

_____. **Formação da literatura brasileira**: momentos decisivos, 1750-1880. 11 ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2007.bosi

_____. **Literatura e sociedade**. 9. ed. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2006.

_____. **O discurso e cidade**. São Paulo: Duas Cidades, 1993.

CARVALHO, M. L. F. L. de. **Tradição e modernidade na prosa de Miguel Jorge**. Goiânia: Ed. UFG, 2000.

CHARTIER, R. A verdade entre a ficção e a História. In: SALOMON, M. (Org.). **História, verdade e tempo**. Chapecó, SC: Argos, 2011.

CHAUL, N. F. **Caminhos de Goiás**: da construção da decadência aos limites da modernidade. 3. ed. Goiânia: Editora da UFG, 2010.

CHEVALIER, J.; GEERBRANT, A. **Dicionário de símbolos**: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Trad. Vera da Costa e Silva *et al.* 28 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2015.

CHIAMPI, I. **O Realismo maravilhoso**: forma e ideologia no romance hispano-americano. São Paulo: Perspectiva, 2015.

COMPAGNON, A. **O demônio da teoria**: literatura e senso comum. Trad. Cleonice Paes e Consuelo Fortes. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2006.

COSSON, R. **Romance-reportagem**: o gênero. Brasília: Editora Universidade de Brasília: São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2001.

CUNHA, E. da. **Os Sertões**. São Paulo: Três, 1984.

ECO, U. **Obra aberta**: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas. Trad. Giovanni Cutolo. São Paulo: Perspectiva, 2013.

FELÍCIO, B. Boiás, o berço esplêndido. In: GOMES, V. L. O. (Org.). **Goiânia flor e poesia, antologia poética**. Goiânia: Secretaria de Cultura, Esporte e Turismo/Núcleo de Patrimônio Histórico e Artístico, 1993.

FILHO, D. P. **Pós-modernismo e Literatura**. 2 ed. São Paulo: Ática, 1995.

FORSTER, E. M. **Aspectos do romance**. Trad. Sergio Alcides. 4 ed. São Paulo: Globo, 2005.

FOUCAULT, M. As regularidades discursivas. In: _____. **A Arqueologia do Saber**. 7. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009

GAGNEBIN, J. M. **Lembrar, Escrever, Esquecer**. São Paulo: Editora 34, 2006.

GALLI, U. **José Mendonça Teles**: um filme que fica – cenas memoriais. Goiânia: Kelps, 2014.

GIDDENS, A. **As consequências da modernidade**. Trad. Raul Flker. São Paulo: Ed. Unesp, 1991.

GOMES, R. C. **Todas as cidades, a cidade**: literatura e experiência urbana. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

HALBWACHS, M. **A memória coletiva**. Trad. Beatriz Sidou. 2 ed. São Paulo: Centauro Editora, 2006.

HUTCHEON, L. **Poética do pós-modernismo**: História, teoria, ficção. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

ÍGNÁCIO, Ewerton. **Do campo abandonado para a cidade suportada**: campo e cidade na Literatura Brasileira. Anápolis: UEG, 2010.

JOACHIM, S. Pão cozido debaixo de brasa, ou a travessia dos Migrantes e Mutantes rumo ao novo milênio. In: JORGE, M. **Pão cozido debaixo da brasa**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 2004.

JORGE, M. **Pão cozido debaixo da brasa**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 2004.

KRAMER, LL. S. Literatura, crítica e imaginação histórica: o desafio literário de Hayden White e Dominick Lacapra. In: **A nova História cultural**. Hunt, L. Trad. Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

LACERDA, C. **Sobreviventes do Césio-137: 20 anos depois**. Goiânia: Contato Comunicação, 2007.

LUIZ, A. Pio Vargas: um beat no Olimpo. In: VARGAS, P. **Pio Vargas: poesia completa**. (Org.) LEITE, C. W. Goiânia: R&R, 2010

MENDONÇA, L. A. de. **Ficção e História em Pão cozido debaixo de brasa de Miguel Jorge**. 2011. 100 f. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Pontifícia Universidade Católica de Goiás-PUC-GO, 2011.

MIGNOLO, W. Lógica das diferenças e políticas das semelhanças da literatura que parece História ou antropologia, e vice-versa. In: CHIAPPINI, Ligia; AGUIAR, F. W. de (Org.). **Literatura e História na América Latina**. São Paulo: EDUSP, 1993.

MOTTA, L. G. **Notícias do fantástico**. São Leopoldo: Unisinos, 2006.

MUMFORD, F. **A cidade na História: suas origens, suas transformações, suas perspectivas**. Trad. Neil R. da Silva. Belo Horizonte: Editora Itatiaia Limitada, 1965.

OLIVAL, M. de C. e S. **O espaço da crítica III: desdobramentos**. Goiânia: Editora da UFG, 2009.

OLIVEIRA, E. C. de. **As representações do medo e das catástrofes em goiás**. Tese (2006). Disponível em: <http://www.repositorio.unb.br/bitstream/10482/1976/1/eliezer_oliveira.pdf> Acesso em: 23 de out de 2015.

_____. **Estética da catástrofe: cultura e sensibilidades**. Goiânia: UCG, 2008.

- PALACIN, L. **Fundação de Goiânia e desenvolvimento de Goiás**. Goiânia: Oriente, 1976.
- PERES, W. **Apocalipse azul**. 4 de maio de 2013. Jornal Opção. Entrevista concedida a Ademir Luiz. Disponível em: <<http://www.jornalopcao.com.br/posts/opcao-cultural/apocalipse-azul>> Acesso em: 26 de nov de 2015.
- PESAVENTO, S. J. **História & História Cultural**. Belo Horizonte: Autêntica, 2003.
- PINTO, F. A. **A menina que comeu césio**. Brasília: Ideal, 1987.
- ROLNIK, R. **O que é a cidade?** São Paulo: Editora Nova cultura Ltda, 1992.
- SILVA, D. C. S. **Poéticas intermédia**: ensaios de poesia contemporânea, artes e mídias. Goiânia: PUC-GO: Kelps, 2011.
- SILVA, T. C. Eventos críticos: sobreviventes, narrativas, testemunhos e silêncios. In: **Trabalho apresentado na 27ª Reunião Brasileira de Antropologia, realizada entre os dias 01 a 04 de agosto de 2010, Belém, Pará, Brasil**. Disponível em: <http://www.abant.org.br/conteudo/ANAIS/CD_Virtual_27_RBA/arquivos/grupos_trabalho/gt20/tcs.pdf> Acesso em: 19 mar de 2015.
- TELES, J. M. **Quando os flamboyants florescem**. 2. ed. Goiânia: Ed. do autor, 1989.
- TODOROV, T. **As estruturas narrativas**. 2 ed. Trad. Leyla Perrone Moisés. São Paulo: Perspectiva, 1970.
- _____. **Introdução à literatura fantástica**. Trad. Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- TURCHI, M. Z. **Literatura e antropologia do imaginário**. Brasília: Editora da UNB, 2003.
- VALLE, F. R. Permanência do azul. In: GOMES, V. L. O. (Org.). **Goiânia flor e poesia, antologia poética**. Goiânia: Secretaria de Cultura, Esporte e Turismo/Núcleo de Patrimônio Histórico e Artístico, 1993.
- VARGAS, P. **Pio Vargas: poesia completa**. LEITE, C. W (Org.). Goiânia: R&R, 2010.
- VEIGA, J. J. **A Casca da Serpente**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

VERNANT, J. P. **A bela morte e o cadáver ultrajado**. Revista discurso, nº 9. São Paulo, 1977.

WHITE, H. **Meta-Historia**: a imaginação histórica do século XIX. Trad. José Laurêncio de Melo. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1992.

WILLIAMS, R. **O campo e a cidade**: na História e na Literatura. Trad. Paulo Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

Sites e Blogs

CALIANDRA DO CERRADO. Disponível em: <http://www.caliandradocerrado.com.br/2009/11/cesio-137-sequelas-eternas.html>. Acesso em: 10 out 2015.

COMPROMISSO CONSCIENTE. Disponível em: <http://compromissoconsciente.blogspot.com.br/2012/09/goiania-e-o-cesio-137-25-anos-do.html>. Acesso em: 10 out 2015.

ENERGIA NUCLEAR. Disponível em: <http://pt.energia-nuclear.net/acidentes-nucleares/escala-ines.html>. Acesso em: 26 nov 2015.

JORNAL ESTADÃO. Disponível em: <http://acervo.estadao.com.br/noticias/acervo,pesadelo-nuclear-em-goiania,7136,0.htm>. Acesso em: 10 out 2015.

PLANETA SUSTENTÁVEL. Disponível em: <http://planetasustentavel.abril.com.br/noticia/ambiente/como-contido-vazamento-nuclear-mundoestranho-628629.shtml>. Acesso em: 20 de dez de 2015.

TRANSPARÊNCIA NUCLEAR. Disponível em: <http://transparencianuclear.blogspot.com.br/2010/03/o-maior-acidente-radiologico-urbano-do.html>. Acesso em: 10 out 2015.

TRANSPARÊNCIA NUCLEAR. Disponível em: <http://transparencianuclear.blogspot.com.br/2012/06/cronologia-dos-fatos-inicio-do-processo.html>. Acesso em 10 out 2015.

TRANSPARÊNCIA NUCLEAR. Disponível em: <<http://transparencianuclear.blogspot.com.br/2010/03/o-maior-acidente-radiologico-urbano-do.html>>. Acesso em: 10 out. 2015.

SÓ Q – PORTAL DE QUÍMICA. Disponível em: <<http://www.soq.com.br/dicionario/#>>. Acesso em: 05 dez 2015.

ENERGIA NUCLEAR. Disponível em: <<http://pt.energia-nuclear.net/acidentes-nucleares>>. Acesso em: 05 dez 2015.