

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE GOIÁS
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA
ESCOLA DE FORMAÇÃO DE PROFESSORES E HUMANIDADES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO *STRICTO SENSU* EM
LETRAS**

Luiz Carlos Moreira Ramo Mantovano

MOVIMENTO INTERSEMIÓTICO EM *PROFUGUS*, DE MIGUEL JORGE

Goiânia

2023

Luiz Carlos Moreira Ramo Mantovano

MOVIMENTO INTERSEMIÓTICO EM *PROFUGUS*, DE MIGUEL JORGE

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Letras da Escola de Formação de Professores e Humanidades da Pontifícia Universidade Católica de Goiás, como requisito para a obtenção do Título de Mestre em Letras.

Área de concentração: Literatura e Crítica Literária

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Custódia Annunziata Spencieri de Oliveira

Goiânia

2023

Catálogo na Fonte - Sistema de Bibliotecas da PUC Goiás

M293m Mantovano, Luiz Carlos Moreira Ramo
Movimento intersemiótico em Profugus, de Miguel Jorge
/ Luiz Carlos Moreira Ramo Mantovano.-- 2023.
76 f.: il.

Texto em português, com resumo em inglês.
Orientadora: Prof.^a Dr.^a Custódia Annunziata Spencieri deDissertação (mestrado) -- Pontifícia
Universidade
Católica de Goiás, Escola de Formação de Professores e Humanidades,
Goiânia, 2023.
Inclui referências: f. 74-76.

1. Jorge, Miguel, 1933 - Crítica e interpretação.
2. Poesia brasileira - Goiás (Estado) - História e
crítica. 3. Semiótica. 4. Semiótica e literatura. I. Oliveira, Custódia Annunziata Spencieri de. II.
Pontifícia Universidade Católica de Goiás - Programa de Pós-Graduação em Letras
- 30/10/2023. III. Profugus. IV. Título.

CDU: Ed. 2007 -- 821.134.3(817.3)-1.09(043)



Pró-Reitoria de Pós-Graduação e Pesquisa - PROPE
Coordenação de Pós-Graduação Stricto Sensu - CPQSS
Escola de Formação de Professores e Humanidades - EFPH

MOVIMENTO INTERSEMIÓTICO EM PROFUGUS DE MIGUEL JORGE

LUIZ CARLOS MOREIRA RAMO

Dissertação de Mestrado do Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Letras da Pontifícia
Universidade Católica de Goiás, aprovada em 30 de outubro 2023

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Custódia Annunziata Spencieri de Oliveira / PUC Goiás

Prof. Dr. Divino José Pinto / PUC Goiás

Profa. Dra. Maria Luiza Batista Bretas/ IF Goiano

Profa. Dra. Maria de Fátima Gonçalves Lima (Suplente)

Dedico este trabalho à minha esposa, Eliane Mantovano Moreira Ramo, e aos meus filhos, Giovana Alice Mantovano Moreira Ramo e Lincoln Mantovano Moreira Ramo, que, incansavelmente, me apoiaram neste projeto e sentem-se orgulhosos de minha conquista.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus por ter me abençoado com o dom da vida e ter passado por um momento tão turbulento sem nenhuma perda de um ente querido.

Ao meu pai, Aris Honorato Ramo, pessoa simples, analfabeta, mas que me ensinou a ler *Grande Sertão: Veredas* apenas com seu linguajar e suas histórias. Grande homem, pai, esposo e, sobretudo, um ser humano único. Saudades eternas (*in memoriam*).

À minha mãe, que sempre esteve ao meu lado, fazendo meus desejos e cuidando dos meus atos, um exemplo de mãe. Sua simplicidade transborda meu coração de emoção.

Aos meus nobres amigos/pais Izildinha Pantolfi de Lima, Carlos Alberto de Lima, Neuza Montezani e Roberto Montezani, amigos que me dão a honra de poder ser chamado de filho e tê-los como pais. Pessoas de grande importância e influência em minha índole, formação escolar e religiosa. Essa gratidão se estende a seus filhos, José Vitor Pantolfi de Lima, Bianca Pantolfi de Lima, Denismar Ruiz Montezani, Danilo Ruiz Montezani e Denilson Ruiz Montezani.

Aos meus amigos da Escola Estadual Sidney César Fuhr, de Cotriguaçu-MT, e moradores locais, que sempre me receberam em sua comunidade com muita alegria e afeto. Quero agradecer imensamente o carinho que recebo até hoje de alunos, colegas profissionais e moradores. A vocês a minha eterna gratidão.

Aos amigos Neilso Amadeu Moreira, Evandro César de Oliveira, Rafael Marques e Odélio Cardoso, cujas palavras me fazem incapaz de mensurar a grandiosidade de nossa amizade.

Aos colegas de trabalho da E. Estadual Carlos Irigaray Filho, Alto Taquari-MT.

Ao senhor Hélivio de Lima, profissional que se tornou um grande amigo e fez parte do meu crescimento profissional.

Aos funcionários Mateus, Chapelão e Ozias, pessoas que têm cuidado e auxiliado em minha vida rural. Suas conversas, companheirismo e atitudes são inspirações para minha vida profissional.

Aos mestres da PUC-GO, Átila, Divino, Elizete, Maria Aparecida, que, com carinho, sabedoria e preocupação, me auxiliaram e me agradeceram com seus infintos conhecimentos. São pessoas pelas quais tenho respeito e admiração. Obrigado por serem transformadores de sonhos em realidade.

À doutora Maria de Fátima, coordenadora do Curso de Pós-graduação em Letras da PUC-Go, pelo seu carinho, dedicação, competência e preocupação. Sua perseverança foi primordial para minha formação profissional.

À doutora Custódia Annunziata Spencieri de Oliveira, por me proporcionar encontros de orientação maravilhosos e compartilhar seu imenso conhecimento, sua sabedoria que me aviva e me faz querer crescer como profissional e mergulhar na imensidão da semiótica. Serei eternamente grato pelo carinho com que sempre me recebeu, pela preocupação que sempre teve, pela paciência e transparência das palavras, enfim, pela facilidade com que transmite seu conhecimento.

“A tarefa não é tanto ver aquilo que ninguém viu, mas pensar o que ninguém ainda pensou sobre aquilo que todo mundo vê” (Arthur Schopenhauer).

“Os que se encantam com a prática sem a ciência são como os timoneiros que entram no navio sem timão nem bússola, nunca tendo certeza do seu destino” (Leonardo da Vinci).

“Profugus somos. Do tempo, de nós, do mundo cibernético, automático, que nos tenta envolver. E sabemos que a palavra é resistência” (Carlos Nejar).

RESUMO

Esta pesquisa tem por objetivo a análise do movimento intersemiótico contido no livro de poemas *Profugus*, do escritor Miguel Jorge, publicado em 1990 e que lhe rendeu o prêmio Bolsa de Publicações Hugo de Carvalho Ramos, de Goiânia, Goiás. Desde o título instigante, “*Profugus*”, emana do livro um processo de construção inovador, que vai desde a sua organização até sua apresentação final, extremamente provocativo pelo forte movimento que aflora dos seus esquemas e manuseio da linguagem. A temática dos poemas se baseia no ser do homem, suas contradições, seu movimento fugidio, nômade. E a construção dessa temática é feita por um movimento semiótico e intersemiótico por meio do qual o leitor é chamado a se colocar frente a si mesmo como ser humano e frente a alguns questionamentos sobre o próprio livro: a organização do livro seria apenas um movimento desviante? O que seria prófugo: o homem, o livro, ou um é o veículo para se atingir o outro? O autor adverte: “Há que se entender o homem” e, para entender esse Homem, buscou-se compreender a construção inusitada da linguagem sob a sustentação dos semioticistas: Peirce (2000), Greimas (1975), Hjelmslev (2013), Barthes (1989), Eco (1976), Austin (1962); e dos teóricos que tratam do gênero lírico: Todorov (1978), Hugo Friedrich (1978), Hamburguer (1986), Borges (2019). Por meio da pesquisa bibliográfica, foi possível observar como o movimento criado pela organização da linguagem performatiza, pelos sujeitos de enunciação do discurso presentes na lírica jorgiana, a vivência nômade e fugidia do homem. Miguel Jorge transforma a palavra na própria arte e seu código modificado causa movimentos instigantes por meio das sonoridades bem organizadas, da organização visual da palavra, do trânsito intersemiótico entre o código visual e o código linguístico. O livro mostra-se um rico campo de análise, pois pode ser observado desde a ótica filosófica, a psicológica ou a social. No entanto, pelo enfoque do movimento semiótico, a pesquisa pode mostrar os terrenos movediços da linguagem que proporcionarão aos leitores uma base para uma possível continuidade de análise através de outras abordagens.

Palavras-chave: Semiótica. Movimento. Miguel Jorge.

ABSTRACT

This research aims to analyze the intersemiotic movement contained in the book of poems *Profugus*, by the writer Miguel Jorge, published in 1990 and which earned him the Bolsa de Publicações Hugo de Carvalho Ramos award, from Goiânia, Goiás. From the thought-provoking title, “*Profugus*”, an innovative construction process emanates from the book, ranging from its organization to its final presentation, extremely provocative due to the strong movement that emerges from its schemes and related to language. The theme of the poems is based on the being of man, his contradictions, his fugitive, nomadic movement. And the construction of this theme is done through a semiotic and intersemiotic movement through which the reader is called to face himself as a human being and face some questions about the book itself: the organization of the book would be just a deviant movement? What would be profugal: the man, the book, or is one the vehicle to reach the other? The author announces: “We have to understand man” and, to understand this Man, we sought to understand the unusual construction of language under the support of semioticians: Peirce (2000), Greimas (1975), Hjelmslev (2013), Barthes (1989), Eco (1976), Austin (1962); and theorists who deal with the lyrical genre: Todorov (1978), Hugo Friedrich (1978), Hamburguer (1986), Borges (2019). Through bibliographical research, it was possible to observe how the movement created by the organization of the performed language, by the subjects of enunciation of the discourse present in the Georgian lyric, the nomadic and fugitive experience of man. Miguel Jorge transforms the word into art itself and his modified code causes instigating movements through the well-organized sounds, the visual organization of the word, the intersemiotic transit between the visual code and the linguistic code. The book proves to be a rich field of analysis, as it can be observed from a philosophical, psychological or social perspective. However, through the semiotic movement approach, research can show the moved terrains of language that provide readers with a basis for a possible continuity of analysis through other approaches.

Keywords: Semiotics. Movement. Miguel Jorge.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Imagem 1 – Representação do homem vitruviano-Deck.....	36
Imagem 2 – Representação da Paz-Deck	38
Imagem 3 – Arabescos em movimento-Deck	40
Imagem 4 – Mordança-Deck	43
Imagem 5 - Homem Máquina-Deck.....	45
Imagem 6 – Coroa de rei pendular-Deck.....	46
Imagem 7 – O ser aprisionado-Deck	47
Imagem 8 - A gravata-Deck	48

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	12
2	A INTERSEMIOSE EM MIGUEL JORGE	17
2.1	As características do sistema semiótico espacial	24
3	DA CONSTRUÇÃO: LIVRO E IMAGEM	32
4	DO HOMEM-RIO	50
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	72
	REFERÊNCIAS	74

1 INTRODUÇÃO

O livro de poemas *Profugus*, de Miguel Jorge (1990), suscita questionamentos desde o seu título, Fugitivo, o que vive a vagar. Miguel Jorge é um autor cuja escritura é reconhecidamente polissêmica, altamente semiótica, no sentido de explorar as possibilidades da língua em processo de semiose, na organização de um discurso rico e produtivo. Em *Profugus*, essas características são mais fortes, pois elas se estabelecem desde o gênero – a lírica – até a própria forma de apresentação do livro e, por fim, pelos próprios poemas. Assim, o chamamento a uma análise semiótica, centrada na produtividade desse discurso, é muito forte.

(...) cabe assinalar que o escritor pós-moderno Miguel Jorge não se restringe à busca de novidades temáticas ou de facetas singulares dos temas tradicionais, mas insiste na “revisitação” desses temas e dessas facetas. Ele insiste na reescrita por “perlaboração” — designação a que já fizemos referência — segundo Linda Hutcheon, em *Poética do pós-modernismo* (Rio de Janeiro, Imago, 1991. p. 331), como modo de o homem se libertar de mecanismos repetitivos. Assim, Miguel Jorge consegue ser plenamente um criador atualizado com o seu tempo, tal como o demonstra no correr de sua obra, sobretudo no instigante livro *Calada Nudez* (OLIVAL, 2009, p. 164).

Essa atitude de “perlaboração” está presente em sua obra como um todo e, muito especificamente, no livro *Profugus*, em que revisita a temática do Homem, mas a faz inusitada na abordagem e na forma.

A semiótica é a ciência dos signos, da linguagem. É a ciência das representações e ela estabelece as bases teóricas que dão suporte para o olhar sobre a produtividade do signo linguístico – matéria-prima do discurso verbal - e sobre a possibilidade de incorporação da independência de dogmas e formas. A semiótica cria um olhar originado na lógica, no reconhecimento consciente das possibilidades de produção de raios que iluminam em várias direções. Peirce (2017) afirma sobre sua posição de reconhecer a lógica como sinônimo da semiótica e da capacidade que o signo tem de produzir interpretantes:

Em seu sentido geral, a lógica é, como acredito ter mostrado, apenas um outro nome para semiótica, a quase necessária ou formal doutrina dos signos. [...] um signo ou representamen é aquilo que, sob certo aspecto, ou modo representa algo para alguém. Dirige-se para alguém, cria na mente dessa pessoa, um signo equivalente, ou talvez um signo mais desenvolvido (PEIRCE, 2017, p. 45-46).

O título do livro por si só determina polissemias. O termo latino ‘Profugus’ indica: “Quem anda a fugir ou a vagar; fugitivo, vadio, vagabundo, <p.rebanho> ETIM, latim. Profugus, a, 1 “fugitivo: exilado, desterrado, banido” (HOUAISS, 2001, p. 339).

O crítico literário Wendel Santos, citado no texto da orelha do livro, posiciona-se sobre a obra de Miguel Jorge (1990) da seguinte forma: “ele trabalha o signo como coisa: um objeto lacrado, significante em si mesmo e, só depois, sinal de uma outra coisa”. A competência da construção sónica e de sua ação como instrumento de formação de interpretantes é uma característica muito forte na obra jorgiana. Seria *Profugus* nômade, fugitivo ou fugidio?

Desde a apresentação do livro, nos paratextos iniciais, o processo de semiose ou de formação de interpretantes na produção “de um signo mais desenvolvido” (PEIRCE, 2000, p. 46) se faz de forma quase voraz, pois, desde a capa, a fotografia de uma gravata cortada na altura da amarração no pescoço – uma obra-prima feita por Deck, cuja estampa que forma a trama do tecido representa uma profusão de homens emaranhados – já incita a buscar os sentidos “fugidios” ou desviantes. Ao juntar o signo visual da gravata, que enforma, “entalha”, como diz o próprio Jorge (1990), ao signo da trama extraviada do tecido que a forma, a produtividade sónica se estabelece, produzindo movimentos desviantes, que seriam contrários não fossem um mesmo: movimentos de semiose. A concomitância, o acoplamento de sentidos desviantes são uma característica forte da obra de Miguel Jorge. Aqui, a fôrma, formada por homens emaranhados que desenformam, já permite perceber que o poeta traz à tona as ‘aderências’ do Homem, que serão motivos de reflexão ao longo dos capítulos do livro.

Em seguida ao paratexto da capa, na primeira página, há uma caricatura do autor, uma charge de Jorge Braga, em que o poeta é retratado com sobrancelhas erguidas no sentido de indagação e com óculos cujas lentes estão cobertas por outro emaranhado, o de letras. Seria o poeta um ofuscado pelas letras? Ou seu olhar estaria vendo, pelos óculos que o encobrem, que o movimento das letras é maior que ele mesmo?

Na sequência, há a folha de rosto com a indicação do prêmio de publicação Hugo de Carvalho Ramos¹ e o índice com a listagem de cada poema; há a página de abertura com a divisão dos capítulos e duas epígrafes; uma série de imagens – fotografias de quadros –

¹ O **Prêmio Hugo de Carvalho Ramos** (ou Bolsa de Publicações Hugo de Carvalho Ramos) é um concurso literário criado em 1944 com a finalidade de premiar obras inéditas de autores nascidos ou residentes no estado de Goiás. É promovido anualmente pela Prefeitura de Goiânia e organizado pela União Brasileira dos Escritores - Seção Goiás. É o prêmio literário mais antigo em atividade no país e homenageia o contista e poeta goiano Hugo de Carvalho Ramos, autor de um dos maiores clássicos da literatura brasileira: *Tropas e Boiadas*.

acompanhadas de pequenos poemas (haicais); novamente a gravata da capa e, só então, o prefácio (chamado de Abertura no índice) seguido dos capítulos com os poemas. Essa sequência inusitada da apresentação do livro já sugere uma abundância sógnica intersemiótica com alta produção do processo de semiose.

Adentrando o livro, encontram-se os poemas e os questionamentos aumentam: se a lírica é uma forma de construção discursiva de significados desviantes, se o título do livro *Profugus* remete a um movimento fugidio, se há índices contrários que se acoplam, acrescentando o movimento, em que direção ou direções o olhar do leitor deverá se encaminhar? Ou melhor, qual será a porta de entrada? Há como seguir esse movimento prófugo? O que o produz?

Pelos títulos dados aos capítulos, observa-se que o livro se centraliza na temática do Homem e se divide em: I- Do Homem e do Rio; II - Do Corpo do Homem; e III - Do Homem e seus Pertences - Ser, Corpo e Pertences. As epígrafes que compõem a página de abertura e a transição ao segundo capítulo são importantes e sobre elas se pergunta: estarão mesmo indicando um caminho? Ou são mais desvios fugidios?

Assim, a organização de *Profugus* é estabelecida por imagens que abrem o livro sem que estejam anunciadas no índice (Não seriam parte do livro? Seriam um suplemento derridiano²?) e por poemas que seriam fugazes, nômades, se não estivessem amarrados por capítulos nominados, por imagens que surgem em meio a alguns poemas e por retornos a motes determinantes. Essa forma de composição do livro já mostra a genialidade do autor e seu processo de construção pós-modernista³. São signos que estão lá, prontos a significar, mas estabelecidos, primeiramente, por seu papel significante.

Hamburger (1975), para mostrar dois diferentes contextos em que um poema de Novalis aparece, afirma que o livro é um índice do contexto em que o poeta quer que os seus poemas sejam vistos, e o contexto torna-se um indício de lirismo ou não.

E o contexto não é casual. É o contexto em que o poeta o colocou. Tendo incluído o poema num livro de poesias, indica ele que não o destinou ao emprego litúrgico, ou seja, a um objetivo prático, sendo, assim, o sujeito de

² “Pois, o conceito de suplemento – que aqui determina o de imagem representativa - abriga nele duas significações cuja coabitação é tão estranha quanto necessária. O suplemento acrescenta-se, é um excesso, uma plenitude enriquecendo uma outra plenitude; a culminação da presença. Ele cumula e acumula a presença. É assim que a arte, a *tekhme*, a imagem, a representação, a convenção, etc., vem como suplemento da natureza e são ricas de toda esta função de culminação, [...] diferente do complemento, afirmam os dicionários, o suplemento é uma adição exterior” (DERRIDA, 1999, p. 177-178).

³ Miguel Jorge foi um dos fundadores do GEN (Grupo de Escritores Novos) e seu presidente por duas vezes. E, apesar de fazer parte desse grupo modernista, seu discurso avança para o pós-modernismo.

enunciação não é um eu prático, mas um eu lírico (HAMBURGER, 1975, p. 173).

De maneira que a busca de respostas para os questionamentos feitos deve partir de estudos sobre a lírica e a imagem, tomadas como organizações semióticas capazes de construir um movimento fugidio; sobre reflexões de como a obra, em sua forma inusitada, se apresenta susceptível de criar um movimento semiótico entre dois sistemas; e, por fim, a centralidade da obra no Homem, eternamente prófugo. Busca-se alcançar qual é o signo Prófugo: a obra ou Homem?

Observa-se pelo exposto, que o movimento promovido pelos arranjos semióticos e, em consequência, a produtividade, fazem da obra jorgiana, especificamente em *Profugus*, um dínamo irradiante e movediço.

Os resultados das investigações são apresentados em três capítulos: o primeiro faz observações sobre o movimento que o gênero lírico estabelece como organização diferenciada do código, as características do sistema semiótico visual/espacial e a possibilidade de movimento que existe entre eles. Há que se observar como as investigações caminham para as noções de discurso e de produção de sentido para se alcançar a subjetividade posta no texto jorgiano; no segundo, são apresentadas as marcas que a obra traz, os arranjos sígnicos que o autor cria para promover o processo de semiose no trânsito entre uma arte do tempo e outra do espaço, quando são feitas observações sobre as imagens apresentadas; no terceiro, procura-se demonstrar como a temática sobre o Homem traz a reflexão sobre o movimento de transição entre tempo e espaço, homem-natureza-corpo-pertences. A sustentação dessas reflexões está nos semioticistas: Peirce (2000), Greimas (1975), Hjelmslev (2013), Barthes (1989), Eco (1976), Austin (1962), e nos teóricos que tratam do gênero lírico: Todorov (1978), Hugo Friedrich (1978), Hamburger (1986), Borges (2019). Por fim, busca-se demonstrar, na Conclusão, como o livro *Profugus*, na forma da expressão e na do conteúdo, é um **movimento** de trânsito semiótico capaz de formar um signo que é espaço e tempo em uma ação centrípeta ao Homem e que reage em sentido centrífugo ao leitor/ homem, extremamente profícua⁴.

⁴ Movimento *Centrípeto* = movimento para "*perto*" do centro/foco ("-peto" lembra perto, para perto, que tende para). Como adjetivo, "*centrífugo*" e "*centrípeto*" indicam **direção/sentido** apontando na direção ao longo da linha que une o ponto considerado e o centro focal referido, no sentido para longe ou para perto do centro focal, respectivamente. A força centrípeta possui o sentido para o centro do movimento circular e a força centrífuga tem sentido para fora do círculo descrito no movimento.

Assim, as reflexões apresentadas tratam de movimento, seja ele na forma da produtividade sígnica, seja na formação do processo de semiose ou no trânsito entre sistemas semióticos. Enfim, daquilo que faz o signo prófugo em Miguel Jorge.

2 A INTERSEMIOSE EM MIGUEL JORGE

“A arte acontece cada vez que lemos um poema”

(Jorge Luiz Borges).

Desde a proposta saussureana de se criar uma ciência geral dos signos, que seria chamada Semiologia, muito foi construído por pensadores como Jakobson, Barthes, Hjelmslev, Kristeva, Greimas e outros, no sentido de edificar essa ciência antevista por Saussure. De bases linguísticas e conceitos dicotômicos, a Semiologia difere da Semiótica americana, de base peirciana. Embora contemporâneos, a postura peirciana conduz de uma visão centrada no signo, indicada por Saussure (1969), para uma visão mais ampla, centrada no processo de semiose. É sob essa noção fenomenológica/lógica de Peirce (2005) e, principalmente no que estabelece, posteriormente, Greimas (1975) (discurso), que a obra de Miguel Jorge poderá ser melhor observada. Sua vasta obra, que transita por gêneros e linguagens diferentes, da narrativa (contos, romances) ao poema, do texto teatral ao cinema e à ópera, requer que lhe seja dado um olhar semiótico nos moldes em que Peirce preconizou a Semiótica e o movimento de semiose:

Signo: qualquer coisa que conduz alguma outra coisa (seu interpretante) a referir-se a um objeto ao qual ela mesma se refere (seu objeto), de modo idêntico, transformando-se o interpretante, por sua vez, em signo, e assim sucessivamente ad infinitum (PEIRCE, 2017, p. 74).

Desde aí, observa-se a influência que o movimento sígnico exerce em Miguel Jorge. O signo jorgiano é estabelecido não como signo = significante/significado, mas como base de criação (é um representamen), instrumento para a ação de interpretantes, não por sua atuação na formação sequencial do texto como construção linguística, mas pela ação incansável que ele impõe aos significantes em função sígnica.

Umberto Eco (2012) afirma que há necessidade de se distinguirem os signos dos não signos e, por fim, chegar-se à noção de “função sígnica” para compreender a correlação entre os planos da expressão e o plano do conteúdo.

[...] e se chegue a traduzir a noção de signo na de Função Sígnica (que encontrará seu embasamento no âmbito de uma teoria dos códigos) (ECO, 2012, p. 2).

[...] Quando um código associa os elementos de um sistema veiculante aos elementos de um sistema veiculado, o primeiro se torna a expressão do segundo, o qual, por seu turno, torna-se o conteúdo do primeiro. Há função

sígnica quando uma expressão se correlaciona a um conteúdo, tornando-se ambos os elementos correlatos fúntivos da correlação (ECO, 2012, p. 39).

Essa ação dos significantes ativando os interpretantes em função sígnica, quando ativada para além do código pré-estabelecido, produz um movimento semiótico e um trânsito intersemiótico que constrói uma estrutura estética de alta estatura. Essas particularidades encontradas na construção do texto literário são plenamente usadas por Jorge ao organizar seu discurso.

Ainda no mesmo texto de Eco (1991), encontra-se a afirmação:

O uso estético da linguagem merece atenção por várias razões: um texto estético implica um trabalho particular, qual seja, uma manipulação da expressão; essa manipulação provoca (e é provocada por) um reajustamento do conteúdo; esta dupla operação, produzindo um gênero de função sígnica altamente idiossincrática e original, vem refletir-se, de certa forma, nos códigos que servem de base à operação estética, provocando um processo de mutação de código; a operação completa, mesmo quando visa a natureza dos códigos produz com frequência um novo tipo de visão do mundo; enquanto visa a estimular um complexo trabalho interpretativo no destinatário, o emitente de um texto estético focaliza sua atenção nas suas possíveis relações, de modo que tal texto representa um retículo de atos locutivos, ou comunicativos, que objetivam solicitar respostas originais (ECO, 1991, p. 222).

Elas ficam mais exacerbadas quando são utilizadas na lírica, vez que o próprio gênero se estabelece por essas mesmas características e, por si só, age como função sígnica, promovendo o processo de semiose. Assim sendo, há que se pensar não apenas nos signos propriamente ditos, mas naquilo que os faz construir o discurso jorgiano como estrutura significante em movimento. Talvez seja a observação do movimento sígnico no discurso a característica capaz de dar conta da complexidade do poema jorgiano.

Greimas e Courtés (2016) afirmam que o conceito de discurso pode ser tomado em várias acepções:

como o processo semiótico e pode-se considerar dentro da teoria do discurso a totalidade dos fatos semióticos (relações, unidades, operações etc.) situados no eixo sintagmático da linguagem. [...] neste sentido é sinônimo de texto. [...] os termos discurso e texto têm sido empregados para designar igualmente processos semióticos não linguísticos [...] se postula de partida que o enunciado-discurso forma uma totalidade, então os procedimentos a serem postos em prática devem ser dedutivos – e não indutivos – e consistir na análise do conjunto discursivo em suas partes componentes (GREIMAS; COURTÉS, 2016, p. 144).

Essa noção do todo discursivo para além da noção de frase é de real importância para a análise de *Profugus*, pois ele não é apenas um livro de poemas. É um todo discursivo do qual afloram competências de semionarrativas instigantes que constroem o movimento fugidio do todo semiótico construído pelo livro, como já observado, cuidadosamente organizado tanto na forma da expressão quanto na do conteúdo. E é esse movimento, essa sensação nômade, que estimulam o leitor a percorrer as diversas “fendas” estabelecidas no texto e na construção sígnica do livro.

Por isso, Hjelmslev (1978) preferiu rebatizar o significante como “plano da expressão” e o significado como “plano do conteúdo” e substituir a ideia de signo pela de semiose entre ambos os planos. De todo modo, os princípios adotados nessa revisão do linguista dinamarquês já estavam implícitos nas concepções de Saussure. Segundo Hjelmslev (1978), há na linguagem uma solidariedade entre conteúdo e expressão de tal modo que uma separação artificial entre essas funções seria impossível: “uma expressão não é expressão, senão, porque ela é expressão de um conteúdo, e um conteúdo não é conteúdo, senão, porque é conteúdo de uma expressão” (HJELMSLEV, 1978, p. 66-67).

Como observado, *Profugus* não pode ser lido como um livro de poemas, mas como um todo discursivo em que plano de expressão e de conteúdo movimentam-se em ação de semiose e mesmo de intersemiose entre os sistemas verbal e visual. Movimento em que a arte do tempo e a do espaço se acoplam, promovendo um movimento prófugo.

Da noção de discurso, entra-se na teoria da enunciação e dos sujeitos: “fala-se menos em signo, e mais em discurso” (PERZUOLO, 2003, p. 45) como estrutura de construção que gesta a origem dos efeitos de sentidos. Sentidos que impõem uma responsabilidade de leitura das representações. Essa responsabilidade advém do reconhecimento das plêiades de matérias significantes que emanam do que Perzuolo (2003) denomina de dobras semióticas e Barthes (1989) de “fendas”, que elas tornam o discurso um instrumento de transferência a um conglomerado de matérias significantes. *Profugus* é, ele mesmo, esse conglomerado de matérias significantes (visual, verbal, estrutural) e o poema jorgiano é lócus onde essa transferência acontece, como construção produtiva que é, principalmente por estar inserido num todo discursivo de alta produção de semiose.

[...] Trata-se de reconstruir os processos que gestam e originam os sentidos. Abandonando as questões sígnicas da significação, afirma-se a Teoria dos Efeitos de Sentido, onde o problema não é mais de significado, mas de responsabilidade das representações. [...] Do fato assumido de que os fenômenos de sentido têm sempre a forma de investimentos nos conglomerados de matérias significantes, e remetem ao funcionamento da

rede semiótica que é um sistema produtivo. [...] Quando se fala de investimento se quer remeter o interlocutor para o fato de que o sentido só existe incorporado a agenciamentos, muito complexos, de matérias sensíveis, que é o processamento semiótico de conjugar os vínculos que os sentidos mantêm com os mecanismos de base do funcionamento social (PERZUOLO, 2015, p. 45).

Se a obra Jorgiana provoca o leitor a várias entradas possíveis de leituras, talvez o caminho, mesmo que nômade e fugidio, seja o de observar o movimento da produtividade do discurso na sua diversidade de efeitos de sentido. É importante a compreensão de que a semiótica não é apenas a ciência dos signos e, sim, a ciência das representações - sociais e individuais - e o sentido se dá na interlocução dos sujeitos no discurso, em seus atos de fala (que se expressam também na forma e no material da expressão). Observe-se, entretanto, que o discurso de que se fala aqui de modo específico é uma estrutura versificada, e a lírica, gênero como macroestrutura, entra como elemento de produção de semiose por aumentar a produtividade da organização discursiva.

Segundo Todorov (1978), a poesia é caracterizada de modo evidente por sua natureza versificada. Porém o verso não basta para definir a poesia. Por isso, a indagação: se o discurso da poesia não se caracteriza apenas por sua natureza versificada, quais seriam as características que estabeleceriam o lírico na poesia de Miguel Jorge?

Todorov (1978) afirma que se pode observar um texto lírico pelos ângulos verbal, semântico, sintático e pragmático e que, para cada postura de observação, existe uma teoria estabelecida: a da versificação (verbal); a do semantismo poético (que o autor nomeia de ornamental); a afetiva e a simbolista.

As regras de versificação são um exemplo típico do verbal”; deixo, pois, imediatamente de lado todas as respostas que se limitem a este aspecto, e volto-me para os outros. Curiosamente são raros, hoje, os estudos que dão uma definição pragmática da poesia – ou, numa linguagem mais simples, que a definem com o estado de espírito do autor que precedeu seu aparecimento ou com o do leitor que a seguiu (TODOROV, 1978, p. 95).

Em “Linguística e poética”, Roman Jakobson (1973) inicia o texto se questionando sobre o que faz de uma mensagem verbal uma obra de arte. Tece um panorama de todas as funções da linguagem para então definir a função poética propriamente dita. Afirma (1973, p. 6) ser “a repetição na continuidade o melhor meio de tornar a linguagem intransitiva e autônoma (aquilo que se supõe ser em poesia)”. Mas a repetição citada não é a repetição de palavras que provoca figuras de linguagem, como aliteração, assonância e anáfora conforme utiliza a

estilística retórica e, sim, a da linguística, processo pelo qual um termo retoma a referência de um sintagma.

No verso temos unidades linguísticas de toda a espécie, mas, enquanto na linguagem corrente o seu regresso não conta, abstraímos da repetição dessas unidades, no verso a repetição desempenha um papel de que estamos conscientes. Projeta-se na linguagem poética o princípio de equivalência, na sequência; as sílabas, os acentos tornam-se unidades equivalentes. No verso livre não são os acentos, não são as sílabas, mas é a entonação da frase que se repete, formando por essa reiteração regular a própria base do verso. Onde vem a importância da repetição? Cumpre não esquecer que as frases são feitas de palavras e grupos de palavras, e se, por assim dizer, “vivemos” a repetição das sílabas, dos acentos, das entonações, as palavras que correspondem pela sua posição avaliamos-las subconscientemente do ponto de vista da equivalência (JAKOBSON, 1973, p. 6).

Greimas (1975, p. 22) afirma ser “o postulado da correlação do plano da expressão e do conteúdo que define a especificidade da semiótica poética”. Observe-se que a noção de movimento está presente, mesmo que indiretamente, em quaisquer dos ângulos de enfoque que se dê.

Desenrolando-se sobre o plano da expressão, o discurso poético poderia assim ser concebido sob forma de uma projeção de feixes fêmicos isotópica, onde seriam reconhecidas as simetrias e as alternâncias, as consonâncias e as dissonâncias e, finalmente, as transformações significativas dos conjuntos sonoros (GREIMAS, 1975, p. 22).

Kate Hamburger (1975) afirma que tanto a teoria quanto a interpretação lírica voltam-se para um fenômeno puramente linguístico-artístico, pois a poesia é idêntica à sua forma linguística - linguagem, verso e rima - e que “a linguagem criadora de literatura que produz a poesia lírica pertence ao sistema enunciativo da linguagem” (HAMBURGER, 1975, p. 168). Assim, o eu lírico é um sujeito de enunciação e o modo como ele se apresenta determina o lírico. “O gênero lírico é constituído pela intenção por assim dizer “manifestada” do sujeito-de-enunciação de ser um eu lírico, ou seja, pelo contexto em que encontramos um poema” (HAMBURGER, 1975, p. 174). O poema é um enunciado de um sujeito-de-enunciação lírico. Segundo a autora, a teoria e a interpretação líricas são dirigidas hoje, mais que nunca, para o fenômeno puramente linguístico-artístico do que é um poema lírico, sendo de opinião que a composição lírica somente pode ser aproximada por esse ângulo (HAMBURGER, 1975).

Como sistema semiótico verbal, a literatura e, especialmente, a lírica têm como matéria-prima a linguagem e, assim, a criação literária está situada no mesmo domínio das artes plásticas, que criam, constroem a ilusão da realidade (HAMBURGER, 1975).

Aqui é “criado”, “feito” no sentido de configurar, compor, e imitar, aqui está o “estúdio” em que o artista cria formas empregando a linguagem como material e instrumento para sua configuração, do mesmo modo que o pintor usa cores, e o escultor, pedra (HAMBURGER, 1975, p. 168).

No entanto, ela não cria “eu-origines fictícias” expressas, como o fazem as artes plásticas. Ela cria sempre um enunciado, o produto de um sujeito-de-enunciação, que as faz emergirem. A linguagem com função literária, por meio do sistema semiótico verbal, atuará a partir do sistema enunciador da linguagem, criando um movimento entre o plano da expressão e o do conteúdo. Portanto, na poesia, o sujeito de enunciação é um eu lírico que se manifesta no plano da expressão de forma a criar movimentos de ação enunciativa que denunciarão o olhar de um sujeito sobre um objeto e o intercâmbio entre as instâncias enunciativas. E, dessa forma, pode-se compreender que esse sujeito não pode ser colocado em relação comparativa com gêneros não constituídos por ele mesmo. A construção da poesia tem características muito próprias.

Sendo o eu lírico um sujeito de enunciação e as ações definidoras do lírico no enunciado as enunciações do eu lírico, esse movimento deve ser visto sob o ângulo dos atos de linguagem, como os define Maingueneau (1996, p. 6) a partir de Austin – atos locutório, ilocutório e perlocutório – uma vez que é por esses atos de linguagem que o sujeito da enunciação se manifesta. Desde que se associe uma série de sons dotada de um sentido numa determinada língua e crie-se com esses sons um enunciado por meio do qual se veicula alguma força que promova algum efeito, é por meio dos atos de linguagem, manifestados no enunciado por expressa ação do sujeito-de-enunciação, que essa organização acontece⁵.

O poema jorgiano, como um todo, faz uso constante desse trânsito, melhor dizendo, desse acoplamento dos planos de expressão e conteúdo para promover o processo de semiiose. Para dar apenas um pequeno exemplo dessa construção altamente semiótica e produtiva, podem-se observar os primeiros versos do primeiro poema do livro, que vão desde as “grandezas discursivas maiores”, em que Jorge traz, para o plano de conteúdo via plano da expressão, o significado da urgência pelo imperativo em que afirma com força ilocutiva: “Há que se entender o Homem”, até as dimensões menores, em que Jorge acopla fonemas e

⁵ Austin (1962) distingue com maior precisão três atividades complementares na enunciação. Proferir um enunciado é ao mesmo tempo:

- realizar um ato locutório ou produzir uma série de sons dotada de sentido numa língua;
- realizar um ato ilocutório ou produzir um enunciado ao qual se vincula convencionalmente através do próprio dizer, isto é, uma força;
- realizar uma ação perlocutória, isto é, provocar efeitos na situação por intermédio da palavra (MAINGUENEAU, 1996, p. 8)

morfemas construindo um neologismo alheio ao código estabelecido, mas que age, a partir dele, por aglutinação, com função sónica: “sanguessal”.

Assim, a força ilocutiva do imperativo - “Há que” - impõe ao interlocutor a urgência do entendimento. Observe-se, entretanto, que o imperativo, forte no plano da expressão, é abrandado pelo plano do conteúdo com o vocábulo ‘entendimento’, que dilui a urgência, porque ‘entender’ demanda tempo e acolhimento. Esse tempo e esse acolhimento, logo em seguida, são acoplados pela urgência, ao performatizá-los no plano da expressão pela aglutinação dos vocábulos sangue - seiva de vida do homem e sal - suor, seiva da ação do homem -, o que leva ao “entendimento” do homem, como ação-vida. Os versos “Há que se entender o homem”/“Sanguessal” performatizam o Homem como vida-sangue-sal-ação. Em seguida, o mesmo processo se estabelece em “Há que se entender o rio”/ “Sanguessol”. Desta feita, homem e rio são unidos pelo plano da expressão em um mesmo plano de conteúdo: mesma seiva de vida-sangue-sal-sol.

No ato ilocutório⁶, o locutor enuncia sua posição em relação ao interlocutor. Este é determinado sob a forma de um pronome pessoal (tu, você, senhor etc.) em frases interrogativas ou imperativas. Há uma simulação de diálogo direto entre os sujeitos. As regras languageiras atribuídas a eles são de duas ordens: uma de superioridade e outra de inferioridade. Na primeira, o locutor emprega categorias da língua, obrigando o interlocutor a tomar posição. Na segunda, o locutor solicita algo a seu interlocutor.

No ato ilocutivo, o locutor posiciona seu dito em relação a si mesmo, desvelando a sua própria posição, a sua avaliação e as suas emoções. O resultado disso é uma enunciação que tem por efeito modalizar o seu enunciado que se encontra no implícito do discurso. Essa ação verbal que se estabelece entre os sujeitos do discurso, quando aplicada à lírica, faz transparecer o movimento dessa ação como função sónica de onde emanam efeitos de sentido, quais sejam: enunciador e enunciatário em relação de superioridade e inferioridade se relacionam em movimento de urgência e economia de palavras.

Além da postura lógica da análise da criação literária adotada por Hamburger (1986), é necessário refletir que o que emerge do enunciado lírico não é apenas a relação entre sujeito-

⁶ Com base na teoria de J. L. Austin, John Searle procedeu à divisão e classificação dos atos ilocutórios. A teoria dos atos ilocutórios de John Searle (SEARLE 1969 e 1979) se assenta no princípio de que, quando o locutor pronuncia uma determinada frase, num contexto específico, executa, implícita ou explicitamente, atos como afirmar, avisar, ordenar, perguntar, pedir, prometer, criticar, entre outros. Assim, o alocutário deve interpretar um enunciado tendo em conta o conteúdo proposicional do ato proferido e também todos os marcadores da força ilocutória presentes na situação comunicativa em que é proferido.

objeto lírico, embora determinante e muito forte, mas também a forma como o código é organizado, ‘mexido’, de maneira a produzir efeitos de sentido por meio de uma organização inusitada. É na forma do plano de expressão que se verá o pleno jorrar do eu lírico como sujeito de enunciação. Bosi (1977, p. 65) afirma, no prefácio de seu livro *O Ser e Tempo da Poesia*, que há que se compreender a “linguagem que combina arranjos verbais próprios com processos de significação pelos quais sentimento e imagem se fundem em um tempo denso, subjetivo e histórico”.

Pois há que se entender lírica não somente por uma definição pragmática, mas também por um posicionamento estético:

Em todos esses sentidos, o texto estético representa um modelo de ‘laboratório’ de todos os aspectos da função sígnica; nele se manifestam os vários modos de produção e, ainda mais, diversos tipos de juízo, colocando-se em definitivo, como asserto metassemiótico sobre a natureza futura dos códigos em que se baseia (ECO, 2012, p. 222).

Enfim, a riqueza da construção, da organização dos elementos textuais em Jorge estabelece-o como altamente estético e confirma o que observa Eco (2012) como texto (discurso) metassemiótico.

Profugus é um estímulo à busca da experiência com essa linguagem; do encontro com o sujeito de enunciação frente ao seu objeto; da visão de inusitadas junções da forma de expressão que transformam o conteúdo; da forma como um sujeito, que é lírico, se apresenta num enunciado que é expressão de uma arte do tempo e a vê carente de imagem. Nessa carência, busca uma arte do espaço para produzir um Homem prófugo, entregue por meio da vivência com um discurso-traço (DERRIDA, 1967) antes de ser fluxo sonoro, imagens e tensão. *Profugus* não é só um texto lírico. É um todo discursivo estético que revisita uma temática universal de forma inusitada, inteiramente semiótica: provocação de sentidos.

2.1 As características do sistema semiótico espacial

A obra jorgiana tem como forte característica o movimento semiótico, seja ele estabelecido dentro do espaço de um livro, por meio da ação dos significantes no discurso produzido, seja ele alcançado pela tradução de um sistema em outro (literatura-cinema-ópera) ou mesmo pelo percurso intersemiótico que o autor cria ao produzir usando recursos significantes de diferenciadas linguagens. É esse movimento que se busca alcançar pelas

observações que estão sendo feitas aqui, pois ele é uma das estratégias que Jorge usa para alcançar a significância.

Barthes (1990) afirma que, nas expressões artísticas, existem três sentidos: um nível informativo, um nível simbólico e um terceiro sentido que se põe à frente, que está lá, mas não se consegue apreendê-lo. Propôs chamar este sentido, em contraposição ao sentido óbvio, de sentido obtuso, e é por meio dele que se alcança não o nível da comunicação ou o da significação, mas o da significância.

Parece-me que há três níveis de sentido a distinguir. Um nível informativo; este é o nível da comunicação. Um nível simbólico, e este segundo nível, em seu conjunto, é o da significação. É tudo? Não. Leio e sou tomado por um evidente, errático e teimoso terceiro sentido. Desconheço seu significado, pelo menos não consigo dar-lhe um nome; este terceiro nível é o da significância (BARTHES, 1990, p. 46).

A busca do sentido sem a palavra, ou talvez a compreensão de que a junção da imagem e da palavra acresce o poder de semiose, leva Jorge a fazer um recorrente uso de imagens em suas obras. Em *Profugus*, como já foi observado, elas abrem o livro. Há nele um querer dizer que a palavra não contempla, por mais que ele seja um alquimista do código.

Isto quer dizer que o sentido obtuso está fora da linguagem (articulada), mas, no entanto, no interior da interlocução. Pois se observarem as imagens que digo, verão este sentido: sobre elas poderemos nos entender “à custa” da linguagem articulada: graças à imagem [...] e mais ainda: graças ao que na imagem é puramente imagem (e que na verdade é muito pouca coisa), podemos passar sem a palavra e continuamos a nos entender (BARTHES, 1990, p. 55).

É esse sentido obtuso que mantém o texto em constante atividade, em estado de enunciação, de “ato produtor do enunciado”, conforme afirma Fiorin (2016). Essa ação é movimento constante de traslado entre o tempo (enunciação) e o espaço (enunciado). Por isso, ele se faz prófugo, nômade. Não é um movimento concluído, mas é moto-contínuo, semiose infinita, desejo do dizer, acontecimento do ainda não dito. Enunciação ou “o próprio arquétipo do incognoscível”.

É intensa, na obra jorgiana, a exposição do texto em produtivo movimento entre o plano de expressão e o plano de conteúdo (desde a disposição das palavras no papel, o formato das letras como se fossem imagens e não semas). Esse movimento ativo configura a forma como Jorge faz para dizer o que diz, como significância, expondo o dito sempre como possibilidade ou probabilidade. No entanto, não apenas no âmbito do discurso verbal esse movimento se

estabelece, o que, por si só, já é interessante, mas também se produz numa situação interdiscursiva, em que o sistema semiótico verbal e o visual se interpenetram formando um todo discursivo acrescido de alto poder de semiose.

Em várias obras, e mormente em *Profugus*, o plano de expressão manifesta o conteúdo acoplando os sistemas de significação verbal e não verbal, formando um sincretismo com alta força de semiose pela ação de intercambiar uma arte do tempo (a poesia) e uma do espaço (a arte visual).

A discussão sobre a classificação das artes é antiga, mas há algumas convergências dentro dessas classificações e, dentre elas, há de se pensar sobre a natureza de seus meios expressivos. Lessing (1998), em *Laocoonte*, afirmava que:

Se é verdade que a pintura utiliza nas suas imitações um meio ou signos totalmente diferentes dos da poesia; aquela, a saber, figuras e cores no espaço, já esta, sons articulados no tempo; se indubitavelmente os signos devem ter uma relação conveniente com o significado: então os signos ordenados um ao lado do outro, só podem expressar objetos que existam um ao lado do outro, ou que as partes **existem** uma ao lado da outra, mas signos que **seguem** um ao outro só podem expressar objetos que se seguem um ao outro ou cujas partes se seguem uma à outra (LESSING, 1998, p. 88-89, grifo do autor).

A questão do espaço e do tempo ficam delineadas como partes que existem - estão localizadas, limitadas a um lugar - (cristalizadas, espaciais) e como partes que seguem, caminham no tempo. Uma são corpos estabelecidos, outra são ações.

Já no século XVII, Zilberberg (2011) classificou as artes de acordo com suas formas de representação: artes espaciais - as artes plásticas – que não se desenvolvem no tempo e dependem do sentido da visão para sua apreciação; artes temporais - poesia e música -, artes sonoras que se processam no tempo; e artes mistas – aquelas que combinam os dois anteriores, como o teatro, o cinema, a dança. Essa classificação sobre a natureza sónica da representação artística confirma-se no século XX, com Akitoshi Edagawa⁷ (*apud* BELESSA, 2016) que

⁷ Publicação sobre workshop realizado pelo Instituto de Estudos Avançados da Universidade de São Paulo. In <http://www.iea.usp.br/noticias/o-tempo-na-arte>. Akitoshi Edagawa: Economista Cultural. Obteve BE (Química Aplicada) na Universidade de Nagoya. Mestre em Economia pela Universidade de Tsukuba e doutor em Engenharia e Arquitetura pela Universidade de Nagoya. Trabalhou em várias organizações como especialista em recursos culturais, como oficial do Ministério da Educação; Diretor do Gabinete de Promoção da Cultura da Agência para os Assuntos Culturais; Professor Associado da Escola de Pós-Graduação em Estudos Políticos da Universidade de Saitama; Conselheiro do Departamento de Ensino Superior do Ministério da Educação; Professor Associado do National Graduate Institute for Policy Studies; Professor Associado do Instituto Nacional de Informática; e professor da Universidade de Nagoya. Atualmente, é professor da Graduate School of Global Art Studies and Curatorial Practices da Tokyo University of the Arts. É membro da: Japan Association for Cultural Economics; da Sociedade Japonesa de Ciência Regional; Associação

considera como artes do tempo - artista e público estão em contato direto - aquelas performáticas (performances, *happenings*, música, dança e teatro) e as artes do espaço – as artes visuais – cujo contato do público com a obra é posterior à execução.

Assim, observa-se que os discursos construídos com matérias-primas de uma natureza e de outra se apresentam de forma diversa no plano da expressão, pois um expõe seus signos de forma visual, bi ou tridimensional, usando um espaço físico e dependendo do sentido da visão e, por mais que gerem significações verbais (porque mentais e formuladas por uma língua), o estímulo primeiro é visual, estabelecido num espaço e, só em seguida (já em terceiridade, formando um novo signo), sequencial ou estabelecido no tempo. No entanto, Arnheim (1989) observa que

O processamento de informação no organismo é essencialmente sequencial. Mesmo a retina do olho, que vê o mundo através de uma antena bidimensional em forma de prato, desenvolve nos animais superiores uma fóvea, um centro de visão aguda, que varre o mundo como um estreito feixe de luz. [...] a percepção sequencial, portanto, caracteriza a experiência em todos os meios de expressão estética, tanto os espaciais quanto os temporais (ARNHEIM, 1989, p. 72).

Assim, mesmo o estímulo estando espacializado, disposto como um todo, fixado em um determinado espaço, na tela, na fotografia, na escultura, por mais que o observador se distancie do objeto para apreender sua totalidade – e o fará em um primeiro momento - naturalmente o olho se encaminhará para pontos específicos e separará o todo em partes. Os interpretantes que surgirão da experiência serão articulados sequencialmente porque, em terceiridade, formularão ideias e conceitos formulados pela linguagem.

Já nas artes do tempo, como a literatura e a música, a sequencialidade é situação *sine qua non* para que a expressão aconteça. Não há como, pela própria natureza do signo, o enunciatário se distanciar do objeto para ter uma visão (audição) do todo. O todo se forma pela apresentação de uma sequência sígnica, que vai criando funções sígnicas, ligando fúntivos até que esses signos que seguem um ao outro se façam em um todo discursivo, um constructo semiótico. A matéria de composição do signo verbal – imagem acústica e conceito – estabelece sua expressão numa sequência temporal, que forma o todo de maneira mnemônica, mormente

Internacional de Ciências Regionais; Associação Japonesa para Administração de Planejamento. Suas publicações incluem: Management & Policy of Arts; Teoria da Promoção Cultural; Esquema Teórico da Política de Cultura; Política Cultural (Altamira: CA.); Teoria da Política Museológica; Salão Teoria da Cultura; Esquema Teórico da Política de Cultura; As Teorias e Métodos de Apoio à Arte e à Cultura.

por isotopias. São as estratégias de acoplamento tão requeridas pelos nossos modernistas, como Mário de Andrade:

Ora, se em vez de unicamente usar versos melódicos horizontais: [...] fizemos que se sigam palavras sem ligação imediata entre si, [...] estas palavras se sobrepõem umas às outras, para a nossa sensação, formando não mais melodias, mas harmonias (ANDRADE, 1987, p. 300) –,

Ou seja, são marcas de transmutação de código advindas da manipulação dos significantes e criadas como estratégias estéticas, quer se fale delas como performance ou escrita. No caso da música instrumental, mesmo que o som, por sua própria natureza, traga embutido em si outros sons gerados a partir do som fundamental e o acoplamento de sons seja possível (acordes), a sua execução acontece no tempo, quer se fale dele a partir da audição da performance ou da sua forma de expressão escrita em si, formando sequências.

No entanto, observa-se que, por mais que as matérias-primas significantes sejam de natureza diferente e usem de forma diferenciada o plano de expressão para manifestar um mesmo conteúdo, há nelas unidade.

É o mesmo Arnheim (1989) quem observa:

A unidade é manifesta nas qualidades estruturais básicas compartilhadas pelas diferentes modalidades dos sentidos. A unidade dos sentidos e a correspondente unidade das artes foram proclamadas na década de 1920 pelo musicólogo Erich Maria Von Hombostel num breve trabalho, mas de grande influência, onde escreveu: “o essencial no sensorio-perceptivo não é o que separa os sentidos um do outro, mas o que une; une-os entre si; une-os à experiência total em nós próprios (inclusive a experiência não sensorial); une-os, finalmente, à totalidade do mundo externo, que aí está para ser vivenciado” (ARNHEIM, 1989, p. 68).

Barthes, em comentário sobre a obra de Eisenstein⁸ (*apud* BARTHES, 1990), cita-o a respeito do som e da cor:

A arte começa a partir do momento em que o ruído da bota (no som) cai em um plano visual diferente e suscita, assim, associações correspondentes. O mesmo pode-se dizer em relação à cor: a cor começa naquele ponto em que não corresponde mais à coloração natural... (EISENSTEIN *apud* BARTHES, 1990, p. 55).

⁸ Serguei Mikhailovitch Eisenstein foi um dos mais importantes cineastas soviéticos. Foi também um filmólogo. Relacionado ao movimento de arte da vanguarda russa, participou ativamente da Revolução de 1917 e da consolidação do cinema como meio de expressão artística

Assim, desse sincretismo salta o movimento que se estabelece na produtividade s gnica de interpretantes advindos das matérias significantes. Esse movimento, que   pura a o organizada,   fugidio, nômade, e instaura o que Barthes (1990) chama de “terceiro sentido”, mostrando-se como movimento constante de cria o, pois insere, entre o plano de expressão e o de conteúdo, espaços de significa o: essa, leva   calma e   completude; aquele, mant m o texto – linguagem - em constante desejo do querer e do poder dizer, vagante em busca da expressão. Desses espaços nutrem-se os sujeitos do discurso⁹.

No entanto, reagir aos fen menos pelo ângulo do tempo ou/e do espaço   uma postura do sujeito frente aos estímulos. Rudolf Arnheim (1989) afirma que, a par das dimensões básicas comuns de percep o sensória, o modo como as dimensões são utilizadas se relaciona diretamente com aspectos básicos das perspectivas, atitudes e comportamentos humanos. As escolhas de cada indivíduo são poderosamente acionadas por motivos culturais, sociais e psicológicos.

Os estímulos espaciais e temporais inundam o mundo e a forma de lidar com eles, melhor dizendo, o uso espacial ou temporal como forma de expressão   relativo às cadeias de interpretantes que encaminham o trânsito entre espaço e tempo em cada indivíduo.

Fiorin (2016) afirma:

O eu existe por oposi o ao tu e   a condi o do diálogo que   constitutiva da pessoa, porque ela se constrói na reversibilidade dos papeis eu/tu. [...] Como a pessoa enuncia num dado espaço e num determinado tempo, todo espaço e todo tempo organizam-se em torno do “sujeito”, tomado como ponto de referência. Assim, espaço e tempo estão na dependência do eu, que neles se enuncia (FIORIN, 2016, p. 36).

Miguel Jorge promove esse trânsito constante em sua obra, talvez porque viva, invariavelmente, buscando apreendê-lo. E busca constrói-lo por meio das estruturas dos sistemas semiótico espacial e temporal. A centralidade da temática no Homem sob o título *Profugus* denuncia essa dinâmica, em que espaço e tempo como formas de expressão fazem do

⁹   interessante anotar que, embora a teoria do discurso traga a subjetividade ou os sujeitos para dentro do discurso e faça isso a partir de situa es narrativas, e o objeto deste estudo esteja constr ido a partir da lírica, as questões sobre discurso e enuncia o são aplicáveis às macroestruturas est ticas, pois o discurso, como um todo constr ido por qualquer linguagem,   passível de ser observado como um enunciado surgido de um momento de enuncia o e será fru do por um enunciatário. Fiorin (2016, p. 31) afirma a partir de Greimas e Court s (1979, p.126): “A enuncia o   então vista, como aliás j o tinha feito Benveniste, como instância de media o, que assegura a discursiviza o da língua, que permite a passagem da competência   performance, das estruturas semióticas virtuais às estruturas realizadas sob a forma de discurso.”

movimento uma categoria actancial, em que eu e tu, enunciador e enunciatário, em diálogo, vagueiam em busca do Homem. Esse movimento é tão forte que os dois estímulos se imbricam, formando um todo discursivo sincrético na forma de livro. Dois sistemas semióticos estão dispostos, levando a um centro de reflexão: o Homem. Esse movimento usa sentidos desviantes para criar a ação que leva ao centro e explode em significantes aparentemente contrários na forma de expressão. Todo o movimento gira para o Homem, em duas formas de expressão: em cores, luz, sombra, ícones, corpos num espaço; em sequências de sons, repetições, significantes em produtividade, ritmo, conceitos nômades em ação.

Em um, a matéria-prima significativa é visual, expõe por meio de formas, cores, luz e sombra distribuídos num espaço determinado (no caso específico deste estudo, na forma de fotografias de telas) e confrontante. Desafia o enunciatário como uma totalidade exposta para, depois, oferecer-se, sedutoramente, a detalhamentos de seus variados corpus. Expõe-se. O percurso do olhar se faz diferentemente em cada leitor. E mesmo que as estratégias de condução do olhar se acentuem mais aqui ou acolá, não têm a garantia de sua realização.

No outro, a matéria-prima significativa luta para romper a natureza de seu próprio material - a imagem acústica e o conceito - disposto no tempo (o sonho modernista do acoplamento de sons opera-se oprimido pela própria natureza do signo). Mesmo que o autor o espalhe no papel, qual signo visual e, por meio de arranjos sonoros e rítmicos, lhe modifique os conceitos, a linearidade, de alguma forma, só levará à visão do todo no correr do tempo. E, nesse percurso temporal, em que as partes se seguem umas às outras, a sedução do sentido se faz pela plêiade de interpretantes que entram em ação, diferentemente em cada leitor, e não há garantia da forma como os vazios/espacos de significação serão preenchidos ou os estímulos desviantes ajustados.

Em Miguel Jorge, espaço e tempo acoplam-se e se encontram como formas de expressão e, da competência semiótica com que ele arquiteta essa ação, nasce um movimento semiótico de raro poder, em que o Homem, fugidio e inapreensível, é trazido como objeto do discurso. Greimas e Courtès (2016) observam que:

[...] se a enunciação é o lugar de exercício da competência semiótica, é ao mesmo tempo a instância da instauração do sujeito (da enunciação). O lugar que se pode denominar ego hic et nunc é, antes da sua articulação, semioticamente vazio e semanticamente (enquanto depósito de sentido) demasiado cheio: é a projeção para fora dessa instância, tanto dos actantes do enunciado quanto das coordenadas espaço-temporais, que constitui o sujeito da enunciação por aquilo que ele não é; é a rejeição [...] das mesmas categorias, destinada a recobrir o lugar imaginário da enunciação, que confere ao sujeito o estatuto ilusório do ser (GREIMAS; COURTÈS, 2016, p. 167).

O estético é o elemento que está no âmago de qualquer expressão artística. As diferentes matérias-primas significantes por meio das quais ele se expressa afetam de forma diferenciada a organização do plano de expressão e esse arranjo afeta o plano de conteúdo. Essa não é uma composição natural. Tudo é nascido da competência do sujeito de enunciação e de um desejo de expressão que não se satisfaz com o significado do signo e busca, no significante e na sua capacidade de mobilidade, a força capaz de expressar esse querer dizer. É ação intencional,¹⁰ é ação que gera movimento de produção resultando num produto ‘prófugo’; são transposições, movimentos de enfoques variados do olhar, de construção do Homem como signo posto entre matérias significantes e que, ao fim, formarão significados desviantes, movediços, nômades. É do talento e da competência para ver essa propriedade do significante que surgem os movimentos nômades, fugidios, que permitirão a ação de “perlaboração” tão interessante na obra de Miguel Jorge. É Fiorin (2016) quem afirma, a partir de Greimas e Courtès:

A enunciação é então vista, como, aliás, já o tinha feito Benveniste, como instância de mediação, que assegura a discursivização da língua, que permite a passagem da competência à performance, das estruturas semióticas virtuais, às estruturas realizadas sob a forma de discurso. À montante dessa instância de mediação estão as estruturas semionarrativas, formas que, atualizando-se como operações, constituem a competência semiótica do sujeito da enunciação (FIORIN, 2016, p. 31).

Em *Profugus*, o Homem se estabelece como construção semiótica expressa por meio de espaço e tempo, em que o movimento, conscientemente reconhecido como profugo, demonstra-se alcançável, mas inapreensível, porque constantemente nômade, em transformação.

¹⁰ Greimas e Courtès (2016) afirmam que preferem o termo intencionalidade e o contrapõem ao de intenção: este como intenção de comunicar; aquele como ação, movimento transitivo: “preferimos o de intencionalidade, que interpretamos como uma “visada do mundo”, como uma relação orientada, transitiva, graças à qual o sujeito constrói o mundo enquanto objeto ao mesmo tempo em que constrói a si próprio.

3 DA CONSTRUÇÃO: LIVRO E IMAGEM

“Uma expressão não é expressão, senão, porque ela é expressão de um conteúdo, e um conteúdo não é conteúdo, senão, porque é conteúdo de uma expressão” (HJELMSLEV, 1978, p. 66-67).

“Profugus somos. Do tempo, de nós do mundo cibernético, automático, que nos tenta envolver. E sabemos que a palavra é resistência” (NEJAR, C. Prefácio ao livro *Profugus*).

Forma e expressão são instâncias que se interpenetram para criar sentido. O conteúdo Homem é por demais complexo e, tratado sob a visão estética, acresce-se de formas de expressão que o fazem força significativa. A ideia de movimento prófugo, de ação semiótica de movimentação de sentido, fica muito acrescida pelo contorno dado à construção das formas de expressão.

A forma da expressão que abre a temática do livro *Profugus* é espacial. Por meio dela, a temática Homem é exposta visualmente, de forma impositiva e intempestiva, fazendo com que o leitor se impregne do Homem pela sua imagem (artística) antes da palavra. A imagem traz, *in presentia*, o Homem que se construirá depois por meio do som distribuído no tempo, através da palavra lírica. Essa construção é feita, inicialmente, em pequenos excertos de poemas que, posteriormente, inundarão o livro.

A imagem é um modo da presença que tende a suprir o contato direto e a manter, juntas, a realidade do objeto em si e a sua existência em nós. O ato de ver apanha não só a aparência da coisa, mas alguma relação entre nós e essa aparência: primeiro e fatal intervalo. Pascal: “figure porte absence et présence” (BOSI, 1977, p. 19).

Como se quisesse acordar o leitor para sua qualidade de ser humano e de nômade, transeunte eterno no espaço e no tempo, Miguel Jorge lança mão do signo icônico para dar ao homem a consciência do corpo que olha. Frente à imagem, ícone novo da presença que enfrenta a representação, a imagem do homem - seu corpo, seus pertences - surge como presença, com força de significância. E naquele que olha recomeça a ação de semiose, o movimento da tentativa de apreensão para si da imagem que se expõe ao seu corpo, e novos ícones ou novos signos surgirão. Como diz o mesmo Bosi (1977, p. 20), criará “a imagem interna, ou o desenho, o ícone, a estátua.” Essa compreensão da imagem como veículo do estímulo do movimento que

se estabelece na formação dos interpretantes é extremamente rica na composição de *Profugus*, mesmo que aconteça a imediata adesão a elas de novos signos, sonoros, por meio do sistema semiótico verbal. Artes do espaço e do tempo são apresentadas em movimento prófugo, itinerante, fazendo com que o leitor, trasladado (ou até jogado) de um sistema a outro, seja a presença do movimento nômade.

Observe-se que as imagens que estão apresentadas são fotos de tela pintadas por Deck, mas não há que se ressaltar o sistema semiótico da fotografia e as características que o determinam e, sim, o da pintura, pois a fotografia, nesse caso, apenas serviu como mecanismo de transposição da tela para o papel. Mesmo que as interferências de modificação de alguns significantes fiquem expostas na produção dos sentidos, a fotografia será observada apenas como instrumento para a apresentação das telas.

Roland Barthes (1984), em *A câmara Clara*, observa sobre a cristalização da coisa, do acontecimento, na fotografia:

Ela repete mecanicamente o que nunca mais poderá repetir existencialmente. Nela o acontecimento nunca se transforma noutra coisa: ela remete sempre ao corpus de que necessito para o corpo que vejo: ela é o particular absoluto, a contingência soberana, impenetrável e quase animal o tal (tal foto e não a foto), em suma a Tyche, a Ocasão, o Encontro, o Real, na sua infatigável expressão (BARTHES, 1984, p. 17).

É no sentido do Tyche e do Autômaton que Jorge lança mão da fotografia: instrumento de exposição, de mostra, de retorno inconsciente à cadeia de significantes. A imagem externa fixa uma imagem interna que retorna sempre na construção posterior da organização sonora da temática Homem. E ele já o faz também pelo sistema verbal, ao antecipar trechos de poemas que serão apresentados e desenvolvidos, posteriormente. Esse movimento de repetição de idas e vindas, de traslado do espaço para o tempo, que aqui se busca observar e demonstrar como prófugo, fugidio, nômade, constante —, seria eterno?

É o próprio Barthes (1984) que considera a fotografia como um signo inconsistente no sentido real de signo:

A fotografia é inclassificável porque não há qualquer razão para marcar esta ou aquela das suas ocorrências; ela gostaria, talvez, de se tornar tão espessa, tão segura, tão nobre como um signo, o que lhe permitiria alcançar a dignidade de uma língua; mas, para existir signo, é necessário haver marca; privadas de um princípio de marcação, as fotos são signos que não se fixam bem, que se alteram como leite. Seja o que for que ela dê a ver e qualquer que seja a sua maneira, uma foto é sempre invisível: não é ela que nós vemos. Em suma, o referente adere (BARTHES, 1984, p. 20).

É dessa aderência que se vale Miguel Jorge ao fotografar telas do pintor Deck e incluí-las em seu livro. Não são as particularidades da fotografia que ele foi buscar para adicionar sentido, “a foto é sempre invisível”, mas as da pintura, as imagens da pintura. A fotografia é apenas o meio transmissor da tela, da pintura, ela, sim, eivada de significância e influência capazes de prover aquilo que Jorge busca fluir da palavra, mas que a natureza do significante impede. Ao tempo da palavra, ou do significante sonoro e temporal, precisa acoplar o espaço, o visual, para aderir no leitor o signo Homem.

Falar-se-á aqui, por conseguinte, sobre imagens. Elas serão a porta de entrada da temática Homem e o mecanismo de produção do movimento de fixação e retorno do significante: trânsito constante do espacial ao temporal na forma da expressão. Como disse Hjelmslev (2013), “na expressão de um conteúdo e no conteúdo de uma expressão.”

Barthes (1990) observa sobre a imagem e sua possibilidade retórica que a questão principal é o fato de que, se a imagem está ligada à raiz de *imitari*, ela é um sistema analógico, não forma uma língua, não forma a dupla articulação. Nesse caso, ela seria uma resistência ao sentido. No entanto, é de sentido que se articulam as imagens: as publicitárias, recheadas de conotações; as fotográficas, crivadas do tempo que foi, do espaço guardado, do ter estado; as das pinturas contemporâneas, construídas para além ou aquém do referente.

Tudo se passa como se a imagem se expusesse à leitura de muitas pessoas, e essas pessoas podem perfeitamente coexistir em um único indivíduo: a mesma lexia mobiliza léxicos diferentes. [...] Há, em cada pessoa, uma pluralidade, uma coexistência de léxicos: o número e a identidade desses léxicos formam o idioleto de cada um (BARTHES, 1990, p. 38).

É apostando na imagem como estímulo e veículo de produção de interpretantes, como instrumento de transformação da visão externa que se fixará internamente e poderá ser acionada como suplemento da mensagem sonora, que Jorge utiliza as imagens no início do livro. Elas serão o vetor do movimento entre o visual e o sonoro na construção de um conteúdo espesso, profundo e quase inapreensível, pois esse movimento de construção do conteúdo será sempre nômade, porque vagante, formador de léxicos.

Mas de que homem ele está falando? O livro de Miguel Jorge (1990) quebra a regra da denotação e da conotação para alcançar a do sentido. Sua raiz, fincada no GEN, o faz avançar em busca de uma expressão capaz de fornecer a vivência do Homem e não observações polissêmicas sobre o Homem. As expressões que encontra são as da imagem e da poesia como vivências do movimento andante, espaço e som em busca do Homem e, por meio dele, estimular o homem a ver em si sua ‘itinerância’. Sobre esse movimento, Barthes (1984) afirma:

Ele é fantasmático, liga-se a uma espécie de visão que parece levar-me para frente, para um tempo utópico, ou levar-me para trás, para não sei que parte de mim mesmo: duplo movimento que Baudelaire cantou na *Invitation au Voyage* e na *Vie Antérieure*. Perante estas paisagens de predileção, tudo se passa como se eu estivesse certo de lá ter estado ou de dever ir lá (BARTHES, 1984, p. 62).

O que se apresenta é uma profusão de cores e formas/desenhos sobre telas com fundos coloridos em cor única. É preciso observar como as cores que cobrem o fundo das telas foram usadas. Elas estão ali dispostas em função sígnica. Eco (2002) afirma que:

Uma função sígnica se realiza quando dois fúntivos (expressão e conteúdo) entram em mútua correlação: mas o mesmo fúntivo pode também entrar em correlação com outros elementos, tornando-se assim, um fúntivo diferente, que dá origem a uma outra função sígnica. Assim, os signos são o resultado provisório de regras de codificação que estabelecem **relações transitórias**, em que cada elemento é, por assim dizer, autorizado a associar-se com um outro elemento e a formar um signo somente em certas circunstâncias previstas pelo código (ECO, 2002, p. 40, grifo do autor).

Cores e formas, imagem acústica e conceito fazem-se funções correlatas entre si, imbricando não mais os signos visuais ou verbais dentro do mesmo sistema, mas tornando os dois sistemas semióticos, por si mesmos planos da expressão e do conteúdo, “relações transitórias”, nômades, movimento visível de semiose.

A apresentação das imagens apresenta as cores dos fundos das telas na sequência cinza-claro, cinza-escuro, preto, desenvolvendo uma ordem matizada do claro ao escuro, criando um movimento crescente ao soturno. Depois, um fundo branco e nova sequência: cinza-claro, cinza-escuro e, por fim, laranja, com a imagem da capa do livro. Enquanto a primeira sequência forma um sentido de aprofundamento, a segunda, de explosão chamativa, parece realmente ‘gritar’ pela visão e abertura da fala.

A primeira imagem após a anunciação dos capítulos é extremamente apelativa e intrigante. Sobre um fundo cinza-claro, há a figura de um homem vitruviano. Ela não é cópia/retrato do ser humano como o apresenta Leonardo da Vinci. Ela traz o formato de um homem, em um desenho quase infantil, sem traço, mas formado pela cor cinza que se destaca sobre um quadrado negro. Essa figura está sendo desnudada/ou tendo sua pele retirada e, com ela, forma-se uma imagem em sentido reverso, como se fosse a sombra do primeiro ‘desenho’, na cor caramelo. Essa mesma cor é a da moldura do quadro. Observe-se que toda a movimentação semiótica está centrada na correlação cor/imagem que forma o homem dentro do quadro. Ele é o elemento propulsor da produção de interpretantes.

Imagem 1 – Representação do homem vitruviano-Deck



Fonte: Jorge (1990).

É importante observar como as cores influenciam na apreciação simbólica do quadro. Alguns interpretantes que emanam das cores são culturais, outros psicológicos e gestados pelo sistema nervoso central. O que se observa é que a ação das cores é de um dinamismo muito grande e provoca um movimento interno de atração e repulsão no espectador, que será apenas harmonizado/totalizado pelas particularidades de cada um, criando um movimento de percurso de sentido.

Arnheim (1989) observa que à experiência perceptiva das cores não correspondem as relações fisiológicas das cores, mas que se conhece a força de sugestão de movimentos de semiose que elas impõem:

Só poderemos compreender a natureza especial da experiência cromática quando estabelecemos um paralelo psicológico com aquilo que Newton nos ensinou sobre a natureza física do espectro, isto é, quando concebemos as cores como experiências parciais, dinâmicas por causa da sua imperfeição e em constante necessidade de integração mútua. [...] O resultado é um complexo esquema de relações de forma e de cor através do qual o artista simboliza, por meio do sentido da visão, as maneiras como as coisas do mundo se unem ou se separam, as suas formas de construir, combinar e separar, de precisar umas das outras e de se rejeitar (ARNHEIM, 1989, p. 222).

Uma parte da imagem do ser homem está pendurada em imagens de arames farpados (tão perfeitamente desenhados que parecem fotografia) que o cercam e o prendem. As imagens dos arames farpados posicionam/fixam o homem e sua pele dentro da moldura do quadro, mas essas mesmas imagens são puxadas por uma linha/fio liso, sem farpas, que está amarrado para fora do quadro, fixado na moldura, como a sugerir a fuga do homem, seu movimento nômade dos enquadramentos da sociedade. Abaixo da imagem, os versos, retirados do poema Pele, da página 82 do livro: “a pele/ a peia/ a teia/**ciranda em movimento**”.

As formas são geométricas e o círculo não aparece. Há duas linhas de arame farpado paralelas e, na extremidade direita, um pequeno quadrado em que está desenhada a forma humana. Desse quadrado saem fios lisos que formam três triângulos com ângulos diferenciados, uma “teia”. Assim, a “ciranda” que se forma não é a forma do círculo, mas a forma do puro movimento, pois forma-se um movimento contrário na imagem. Um deles puxa a imagem do homem para fora e o outro o segura, enquadrado, por meio do arame farpado que o amarra. Mas a linha lisa busca levar esse ser para fora do quadro, pois ela sai da imagem do homem enquadrado para alcançar a moldura do quadro, libertando o ser para fora da obra. Essas formas são produtivas do movimento contido na tela e é confirmado pelo próprio escritor ao ponderar que a pele, a peia e a teia, não encobrem, não derrubam, não seguram, mas formam elementos em movimento. O ser - sua pele, seu corpo - está enredado em uma teia, formando um movimento constante de impulsão e repulsão. O homem é levado a mover-se para onde? Os fios lisos puxam-no para fora do quadro: para fora do enquadramento ou para dentro do mundo? É um convite à busca, à peregrinação nômade.

Imagem 2 – Representação da Paz-Deck



Fonte: Jorge (1990).

Na segunda imagem, tem-se o fundo em matizes de cinza que formam um emaranhado de imagens minúsculas de homens em movimento. Sobre esse fundo, há, no centro, uma pomba branca (símbolo da paz) segurada por uma mão vermelha (representação do sangue, guerra). Observe-se que a imagem da pomba é representada por um brinquedo e não pela imagem de uma ave ‘verdadeira’; e a mão de ‘sangue’ está coberta apenas por tinta vermelha, que escorre como uma luva. Sob a imagem, os versos: “e viva em paz!/ paz! paz! paz!” retirados do poema da página 50, que reflete sobre o tempo e a guerra.

Dessa forma, sobre os homens emaranhados em movimento, se acoplam as imagens mentirosas da paz e da guerra e, sob um texto em que a palavra paz é repetida quatro vezes uniformemente, sem apelo sonoro ou fático, adere a essas representações a conotação da ironia. A paz e a guerra passam a ser apenas movimentos dos homens que, nômades, fazem delas apenas representações. Nesse sentido, afirma Eco (2002):

A semiótica tem muito a ver com o que quer que possa ser ASSUMIDO como signo. É signo tudo quanto possa ser assumido como um substituto significante de outra coisa qualquer. Esta outra coisa qualquer não precisa necessariamente existir, nem subsistir de fato no momento em que o signo ocupa seu lugar. Nesse sentido, a semiótica é, em princípio, a disciplina que estuda tudo quanto possa ser usado para mentir (ECO, 2002, p. 4).

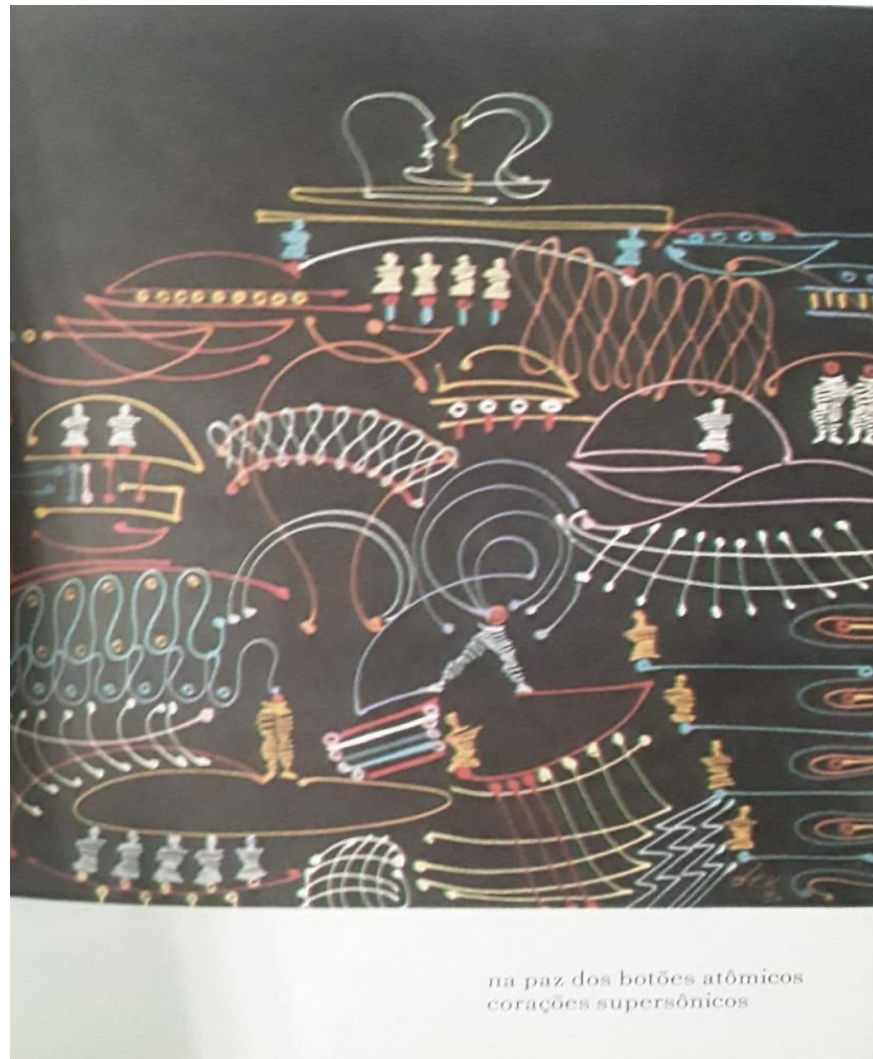
Assim, os homens em miniatura, a luva de tinta na cor vermelha e o brinquedo com a pomba no alto são “mentiras” que atuam para produzirem um raro poder de semiose. São elementos de um discurso criado como representação explícita, em que os sentidos são contrários, provocando a ironia. Segundo Peirce (2000, p. 67), "um signo, ou representamen, é algo que, sob certo aspecto ou de algum modo, representa alguma coisa para alguém. Dirige-se a alguém, isto é, cria na mente dessa pessoa um signo equivalente ou talvez um signo melhor desenvolvido". Nesse caso, conduziria a formação dos interpretantes ao caminho da mentira, da ironia que é, na sociedade, a relação do homem com a guerra e com a paz.

Um símbolo é um signo que se refere ao Objeto que denota em virtude de uma lei, normalmente uma associação de ideias gerais que opera no sentido de fazer com que o Símbolo seja interpretado como se referindo àquele objeto. Assim, é, em si mesmo, uma lei ou tipo geral, ou seja, um Legis-signo (PEIRCE, 2005, p. 52).

De sorte que o Ocidente vê na cor vermelha o poder, a guerra, o perigo, a violência e, nesse caso, porque foi ela colocada em contraposição ao branco, símbolo da rendição e da paz. No entanto, em outro contexto, essas mesmas cores poderiam representar o amor, a paixão e a sedução e, em países do continente asiático, até o luto. Essas “mentiras” - ciranda em movimento - evidenciam o poder da construção dos elementos significantes quando dispostos pela competência discursiva.

Para acrescer a força semiótica desse discurso, as imagens se prolongam para além da tela, pois, sob elas, Jorge (1990) acrescenta o poema que se inicia com a conjunção “e” em minúscula, transformando imagem e poema em funções correlatas de dois sistemas semióticos. A cor cinza que se apresenta ao fundo evidencia as minúsculas imagens de homens e, em contraposição ao branco e ao vermelho, faz com que as imagens nessas duas cores se destaquem e fiquem apenas justapostas, reafirmando e expondo, em segundo plano, o Homem em seu eterno movimento.

Imagem 3 – Arabescos em movimento-Deck



Fonte: Jorge (1990).

A próxima imagem é apresentada sobre um fundo preto. Ele tem a função de ressaltar as imagens criadas por linhas coloridas como que dispostas por um bordado. No alto, no centro da tela, aparece, delineado por linhas brancas, o rosto de um casal que se encara. Dele emanam linhas que vão criando formas e adquirindo cores, curvas, formas de homens, de peças de xadrez estáticas, formas de homens envoltos em linhas/tiras como se fossem múmias. Além de pequenos homenzinhos estáticos, as linhas criam outros, produzindo movimentos que são demonstrados pela posição das pernas e dos braços. As linhas vão formando homem, mulher, carros, veículos que se assemelham a tanques de guerra, peças de xadrez, navios e sequência de arabescos que produzem o símbolo do infinito. Seguem criando formas várias que parecem arabescos, mas que vão expondo a criação do homem e da mulher no topo e ao centro, mostrando elementos que fazem parte da vida daqueles seres. Os arabescos seguem como se,

do homem e da mulher ao topo, eles criassem uma assinatura. Abaixo, os versos: “na paz dos botões atômicos/ corações supersônicos”, retirados do poema da página 28.

Novamente, a ironia: a paz que os botões atômicos trazem, por serem a possibilidade de segurar a destruição total, é comandada por corações supersônicos, que se movem em alta velocidade entre o bem e o mal, entre a paz e a guerra. Corações que, supersônicos, na mesma velocidade com que amam, destroem, e a paz, provocada pelo não acionamento dos botões atômicos, é apenas uma representação reversa da guerra, é apenas uma suspensão do movimento num tempo e num espaço.

Essa mesma ideia/imagem de oscilação entre extremos é retomada no poema da página 62, no segundo capítulo do livro: Do corpo do Homem. E, desta feita, por meio do sistema semiótico verbal. Em outras palavras, utilizando-se das características que lhe faculta a natureza do significante verbal, Miguel Jorge (1990) fala das abas do nariz como a possibilidade de oscilação ou de conhecimento de duas situações extremas, como céu e vida; fumaça e argamassa; eletrônica e supersônica. Por meio de arranjos sonoros e rítmicos, a mesma ideia de acoplamento de contrários e de deturpação de uso aparecem. Na imagem, a pomba da paz é um brinquedo; no poema, o nariz não é um órgão para respirar, mas algo que fareja desejos extremos.

Nariz

As asas deste nariz
lembram a paisagem torta:
uma parte cheira o céu
a outra fareja a vida.

As velhas asas deste nariz
debatem-se aflitas
na fuligem na fumaça
na argamassa.

As loucas asas deste nasal
voam teimosas
borboletas soltas nas noites
num espaço indefinido
oficina de carvão e aço
**em tempos ditos normais:
se calam ao som das veias eletrônicas
aos cantos que não conhecem
das máquinas supersônicas.**

Cinquenta mil dólares

em cada ângulo deste nasal
em cada prisma deste banal
fruto de ouro
esculpido com graça.

Oh! Ser adunco!
Arquétipo aerodinâmico
leve peso no voo universal
escultura de pedra
de fibra
de vidro
primavera estação das chuvas
fino faro dos desejos

Ventre aberto
pouco mais do que pareça:
figo pera caju maçã
qualquer pedaço indiscreto:
cometa estrela lua partida
vaga forma indefinida
que no corpo se aninhou

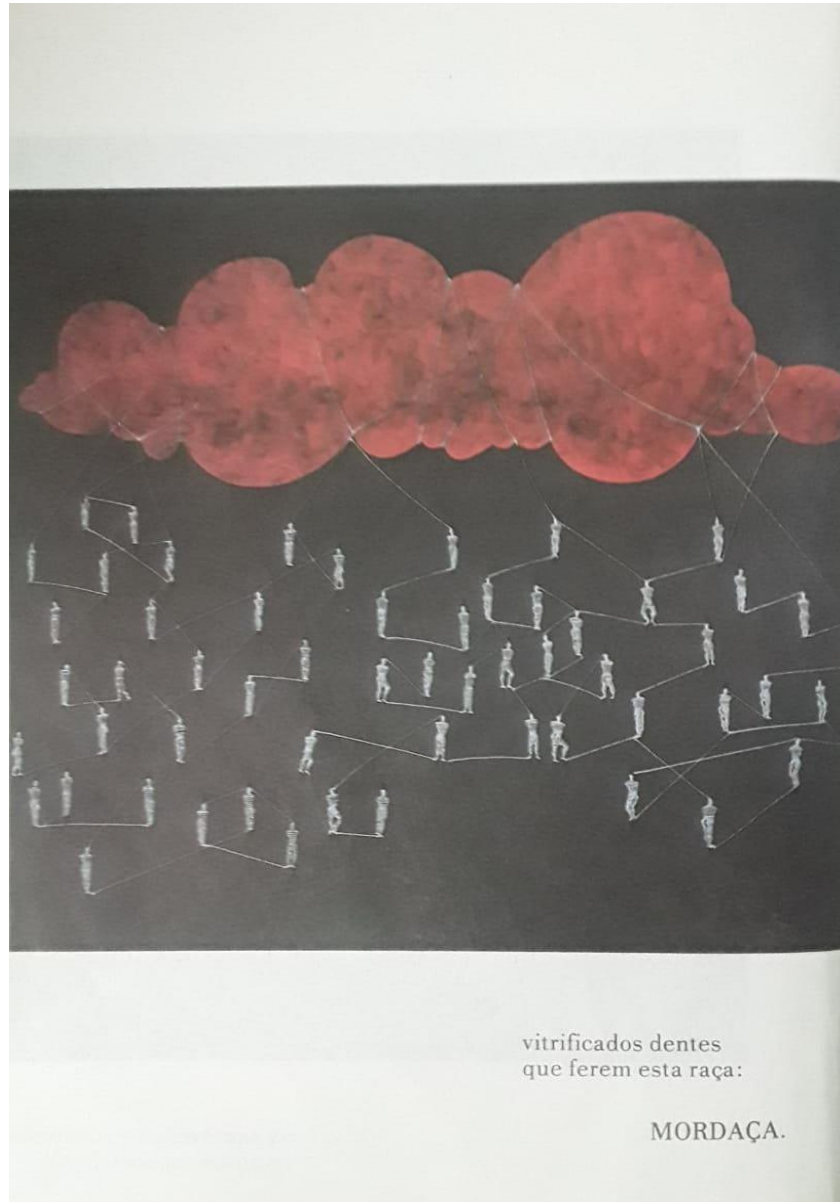
Ainda cumpre observar que o homem e a mulher foram colocados sobre linhas que formam algo parecido com uma bandeja apoiada sobre dois bustos de homens. Da mesma linha, saem formas e setas que indicam algo que se assemelha a um tanque de guerra, de onde sai uma linha com uma ponta que leva aos arabescos com a forma do infinito. Do lado oposto, outro tanque de guerra também lança uma linha, a princípio vermelha e, em seguida, branca, que leva ao mesmo símbolo do infinito. A guerra, de qualquer que seja o lado, levará o homem para uma dimensão sem volta, para o infinito. Roland Barthes (1964, p. 32) em “A retórica da imagem” observa que “[...] toda imagem é polissêmica, e pressupõe, subjacente a seus significantes, uma ‘cadeia flutuante’ de significados, podendo o leitor escolher alguns e ignorar outros. A polissemia leva a uma interrogação sobre o sentido [...]”. É ainda Barthes (1990) quem observa em outro ensaio:

A imagem é representação, isto é ressurreição, e sabe-se que o inteligível é tido como antipático ao vivenciado. Assim de ambos os lados a analogia é considerada como um sentido pobre. Uns pensam que a imagem é um sistema muito rudimentar em relação a língua; outros que a significação não pode esgotar a riqueza da imagem (BARTHES, 1990, p. 27).

Entre o dizível e o indizível da imagem, entre a conotação e a denotação da língua, dentro da capacidade retórica de ambos os sistemas, Jorge desarticula os códigos e faz do estético, o

veículo de um movimento que, ora explícito, ora implícito, é movimento itinerante, ação provocante de semiose.

Imagem 4 – Mordança-Deck



Fonte: Jorge (1990).

A imagem da página seguinte, novamente sobre fundo preto, destaca uma nuvem vermelha, dentro da qual aparecem minúsculas figuras humanas emaranhadas em movimento, tal qual o fundo da segunda tela. A cor esfumada que os forma cria uma imagem de nuvem carregada de chuva. No entanto, ela é vermelha. A nuvem vermelha está amarrada por fios azul-acinzentados, de onde caem, como pingos de chuva, homens envoltos em faixas como múmias, ligados entre si por linhas. As linhas lisas novamente desprendem o Homem, mas, desta feita,

da nuvem ‘de sangue’ que as segura. Embora saiam da nuvem, continuam amarradas por fios; os homens saem da nuvem, caminham, mas continuam atados entre si pelos mesmos fios, que formam um zigue-zague ligando cabeças e pés. Abaixo da imagem, os versos: “vitrificados dentes/ que ferem esta raça:/ MORDAÇA”, retirados do poema Mordaça, à pag. 109.

Raça de homens amordaçados, ligados entre si por linhas ‘obrigatórias’, donos de dentes que não servem para armar a boca com as palavras que os libertariam. Homens que ferem a si mesmos ao permitirem as linhas que os seguram ou os encaminham. No entanto, o que realmente chama a atenção são a recorrência do tema e das formas - homem, linhas, teias, movimento e imobilidade, contrastes - e a revisitação das ideias de dente e mordaça, repetindo, no poema Mordaça, à página 109, os mesmos versos da conclusão do poema.

Greimas e Courtés (1989, p. 99), ao questionarem sobre o que faz do discurso da poesia o poema, citam Tinianov e Jakobson, que chamam a atenção para a repetição como forma de articulação do discurso poético. O primeiro observa que é o “princípio de semelhança” - que vai desde a métrica, a sonora, a gramatical e a semântica - que governa o discurso poético. O segundo afirma ser a repetição na continuidade o melhor meio de tornar a linguagem intransitiva e autônoma (aquilo que se supõe ser ela em poesia). Transpondo a teoria para a imagem como discurso poético/estético, pode-se dizer que, na repetição das mesmas cores - ou das originárias delas -, do uso da linha para ‘desenhar’ e dos fios para amarrar, há um efeito de isotopia, de permanência de um efeito de sentido ao longo da cadeia do discurso. Esse mesmo princípio de repetição será observado no sistema semiótico verbal, no trânsito entre os dois sistemas, e cria, pela iteratividade de fluxo e refluxo, um movimento semiótico muito importante para a vivência da obra.

Para Greimas (1973), é como a iteração de semas ao longo de uma cadeia sintagmática. Segundo o semioticista, essa iteração é efetuada pelos elementos de significação e não pelas palavras, pelas figuras e não pelos signos. A linguística moderna reconheceu e integrou, no corpo de seus conceitos instrumentais, um dos aspectos importantes do funcionamento das línguas naturais, a expansão, que, independentemente da nomenclatura que se lhe atribua, se resume

na constatação de que o discurso, concebido como uma hierarquia das unidades de comunicação que se encaixam umas nas outras, contém em si mesmo a negação dessa hierarquia, pelo fato de as unidades de comunicação de dimensões diferentes poderem ao mesmo tempo ser reconhecidas como equivalentes (GREIMAS, 1973, p. 97).

Imagem 5 - Homem Máquina-Deck



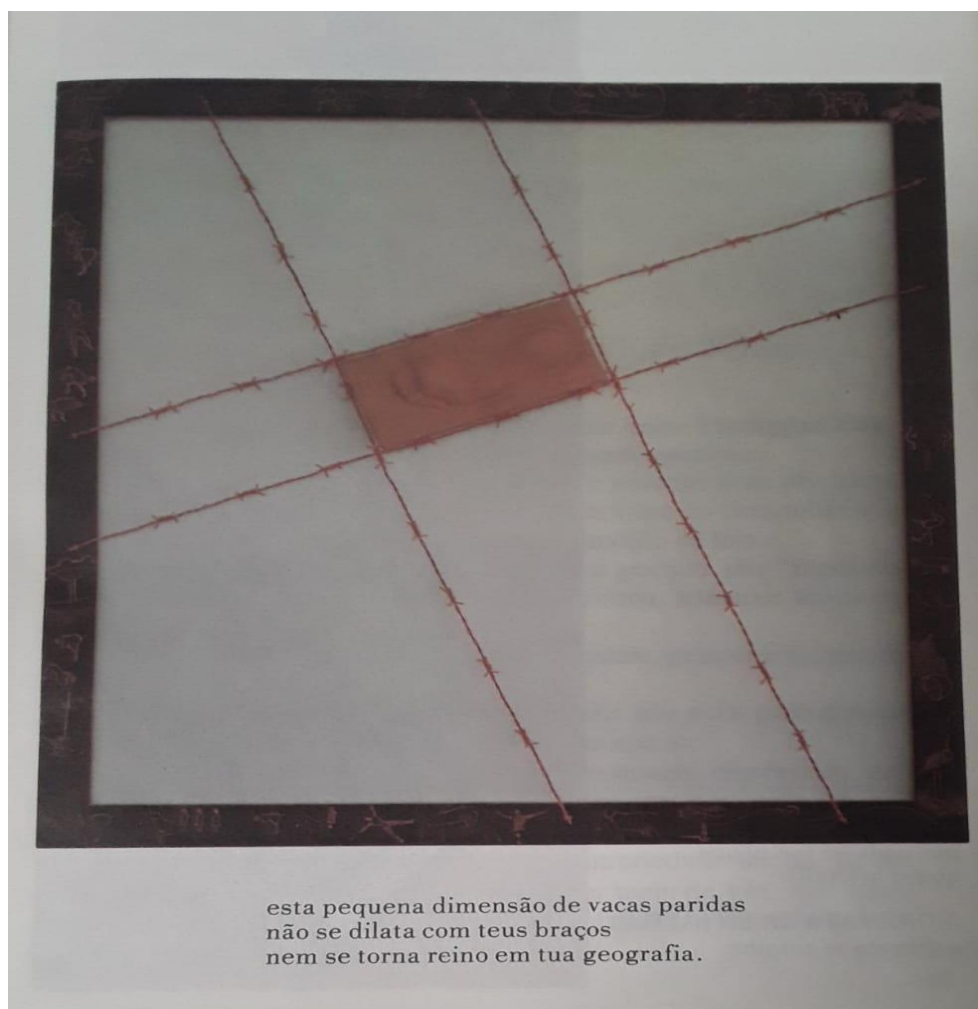
Fonte: Jorge (1990).

A página seguinte rompe a sequência de fundos coloridos. Não é possível verificar se a imagem foi impressa diretamente na folha de papel branca do livro, ou se foi fotografada de uma tela de fundo branco. O que se vê é um pequeno retrovisor no qual está desenhado, por linhas, um carro. Ele está em movimento. Passa veloz, deixando para trás uma nuvem de fumaça. Curiosamente, o carro que passa não está no formato nem na posição de uma imagem refletida por um retrovisor, mas algo que passa à frente, em alta velocidade. Não é algo que segue, mas algo que passa. É muito interessante observar esses contrastes de imagens que promovem a ação de inúmeros interpretantes, pois, dentro de um objeto estático que deveria refletir/copiar uma imagem que está atrás, aparece representado, não refletido, um objeto em movimento. Isso promove muitos interpretantes. Dentre eles, ficam subtendidos o tempo e o espaço, o passado e o futuro e, principalmente, o movimento. Abaixo, os versos: “teu mais novo nascimento: homem máquina/teu parto do século:/tua farta cama”, retirados do início do poema Carro, à página 93. O movimento de reiteração novamente se instala, pois retomado e crescido no poema, homem e máquina se amalgamam em força e poder, em desejo e potência, em vitória do tempo rompendo o espaço.

Imagem 6 – Coroa de rei pendular-Deck

Fonte: Jorge (1990).

A próxima tela possui o fundo cinza-claro, a moldura amarela e dela pende um fio ao qual está ligada a cabeça de um ‘boneco’. Ela está afixada pelo lado de dentro do quadro, e sua cor vermelha a destaca das demais cores e expõe sua secção do corpo. Como um pêndulo, a cabeça vermelha, embora estática, ameaça mover-se. O corpo, vestido de preto e rigidamente fixado sobre um pedestal de madeira, está ajustado na moldura, fora do quadro. A cabeça está exatamente sobre o corpo, mas desgarrada dele, podendo mover-se como elemento dotado de liberdade. O movimento é implícito, mas está lá. Abaixo, os versos retirados do poema Cabeça, à página 54: “e se cobre com a coroa do rei/ e se reflete em seus disfarces de rainha”. O poema reflete sobre as diversas faces que a cabeça assume ao longo do tempo em que oscila sobre o corpo.

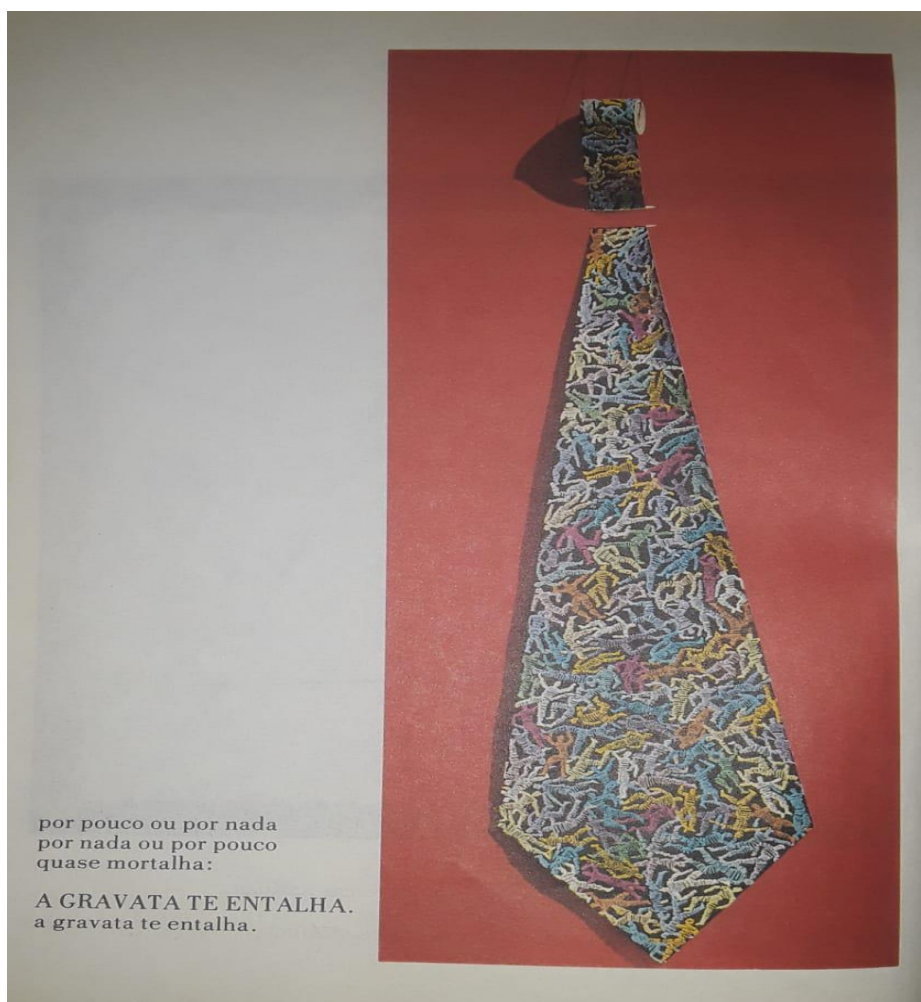
Imagem 7 – O ser aprisionado-Deck

Fonte: Jorge (1990).

A próxima página apresenta imagens sobre uma tela de fundo cinza emoldurada em madeira negra sobre a qual foram desenhados minúsculos homens vermelhos e animais cortados ao meio. Há também árvores, uma ave enorme (embora desenhada minuscilmente) que se assemelha a uma seriema ou ema e rodas. Assim, na moldura que cerca o quadro, estão os símbolos do espaço do homem: a natureza e a construção humana. Dentro do quadro, de forma enviesada, estão traçadas linhas paralelas superpostas, formadas por arames farpados vermelhos afixados na moldura. Da superposição das linhas paralelas, forma-se um retângulo. Dentro dele, na cor ocre, da terra, foi grafada a pegada de um homem. Ela está ali presa num pequeno espaço entre quatro linhas farpadas. Curiosamente, essa pegada não é côncava: o peso do homem não afundou seu pé na terra; ela é convexa, como se a terra, de dentro para fora, impulsionasse o homem para fora, para seu destino itinerante nas molduras que retêm a vida. A pegada que está lá movimentava o homem, que tira o pé do chão para buscar a saída do quadrado, “rasgando” os

sistemas pré-estabelecidos pela sociedade. Abaixo do quadro, os versos: “esta pequena dimensão de vacas paridas/ não se dilata com teus braços/ nem se torna reino em tua geografia”, retirados da segunda estrofe do poema Terra, que encerra o livro.

Imagem 8 - A gravata-Deck



Fonte: Jorge (1990).

Por fim, tem-se novamente a gravata da capa do livro. Ela aparece de forma chocante sobre um fundo cor de laranja. O ‘nó’ da gravata está preso por linhas tênues, finíssimas linhas, que repartem, separam o que seria um nó do resto da gravata, da mesma forma como separou a cabeça do corpo na imagem já comentada. É importante observar que a gravata está separada do que deveria ser seu nó, sua amarração, mas como não é nó, mas um rolo, esse amarrilho sugere um movimento de desenrolar. Como se estivesse dando a ideia de que, por mais que o homem tente se libertar da gravata que o entalha, é possível puxar o rolo e reconstruir uma nova gravata. Na verdade, é do pequeno e estreito rolo que se forma a gravata, que está ligada a ele

apenas pela trama do tecido. Abaixo da imagem, os versos: “por pouco ou por nada/ por nada ou por pouco/ quase mortalha:/ A GRAVATA TE ENTALHA/”, retirados da última estrofe do poema Gravata, à página 98.

Assim, já na abertura, Jorge estabelece o movimento de trânsito intersemiótico que ele promoverá no livro. Marca as idas e vindas itinerantes que expõem, visualmente, o conteúdo, ao mesmo tempo que o desnudam, camuflam, pela polissemia das cores e das formas, pela iteração dos poemas seccionados e da rliculação das formas de expressão.

4 DO HOMEM-RIO

“É na condição de fugitiva, que a poesia não acha mais pousada, desde Platão, na República. Ou entre as coisas”

(Carlos Nejar).

“A tarefa fundamental da poética consiste em responder a esta pergunta: que é que faz de uma mensagem verbal uma obra de arte? A poética trata do problema da estrutura verbal, exatamente como a análise da pintura se preocupa da estrutura pictórica” (Roman Jakobson).

A profusão agora é a da palavra. A palavra em expressão estética na forma da poesia. No prefácio, Nejar (*apud* Jorge, 1990) afirma, a partir da epígrafe de abertura do livro, que, “como Enéas, o herói de Virgílio, estes poemas são fugitivos do destino. Acaso, não são, de alguma forma, nômades todos os poemas?” Sim, poemas são, por caráter, movediços, pela natureza do signo que os forma; são itinerantes e até transitórios pela forma do discurso poético que os organiza, que cria movimentos diversos na formação de interpretantes. E, embora Kate Hamburger (1975) e Eco (2012) afirmem que todo movimento estético, toda ação de abertura, toda ação de produtividade sígnica são regidos pela organização do código (e o são), eles mesmos concordam que o elemento estético surge exatamente do ‘arrombamento’ desse mesmo código.

Em arte há ordem; no entanto, não há uma coluna do templo grego que a siga exatamente, e o ritmo estético consiste num ritmo prosaico violado...trata-se não de um ritmo complexo, mas de uma violação do ritmo, e de uma violação tal que não se pode prevêê-la; se essa violação se torna cânone, perde a força que tinha como procedimento-obstáculo (SKLOVSKIJ, 1917 *apud* ECO, 2012, p. 224).

[...] E com razão, pois a poesia não apresenta problemas de estrutura formal, como a literatura ficcional – a narração, a formação temporal, o modo de ser da própria ficção, etc – e é inteiramente idêntica à sua forma linguística. [...] aqui (**na poesia**) é “criado, feito” no sentido de configurar, compor e imitar, aqui está o “estúdio” em que o artista cria formas, empregando a linguagem como material e instrumento para sua configuração, do mesmo modo que o pintor usa cores e o escultor, pedras (HAMBURGER, 1975, p. 166-167).

E é esse código modificado que provoca os movimentos instigantes de semiose de que se falará aqui.

A profusão é de imagens acústicas e conceitos (significante e significado), sons distribuídos em sequência temporal em busca de sentidos. E o som é fugidio. Seu retorno é mnemônico e o ritmo que ele promove pode acontecer apenas como movimento de retorno, não de formação de células rítmicas. No entanto, mesmo assim, é movimento. São poemas de versos livres: não há métrica pré-estabelecida, mas há ritmo que se forma da sonoridade da leitura, há células que se formam pela repetição. A poesia organiza os significantes verbais em cadeias de sons por similaridade e repetição, provocando aliterações, assonâncias, rimas, que formarão um ritmo. No entanto, o som se forma e dilui-se na sequência temporal. O som esvai-se no tempo e o conceito não se firma no poema, mas surge a partir do movimento de sentidos que se geram dele. O movimento é fugidio, é nômade, é transitório, mas não é incapaz de formar sentido. Os poemas de Jorge em *Profugus* são música que apenas sugere, mas, tal qual a música, existe neles um princípio de organização que permite a alquimia sem o caos.

O primeiro princípio de organização se estabelece na sequência dos capítulos: Do Homem e do Rio; do Corpo do Homem; Do Homem e seus Pertences, formando um todo em que o Homem é o alvo para a formação de um conteúdo, mas a lírica é a forma e a fórmula que promoverá a alquimia da semiose para a construção de uma significância que, provocada pelo texto, nascerá do homem (leitor) para formar o Homem como objeto de reflexão e de diálogo.

Embora o livro *Profugus* permita diversas formas de análise, desde a filosófica, a psicológica, até a social, ao se adotar o enfoque do movimento semiótico como objeto de análise acredita-se que se esteja contribuindo para outras análises, porque as formas de expressão usadas provocam sempre um fugidio e vagante movimento que estará no âmago de qualquer enfoque de apreciação. Elas provocarão sempre trânsitos vários, fustigando novos movimentos entre tempo e espaço.

Seria um estudo magnífico o embarque nesse universo movediço, página após página, mas um recorte é indispensável. Assim, será necessário caminhar apenas nas direções indicadas pelo autor ao início do livro, aquelas indicadas nas imagens, para que o todo semiótico fique demonstrado. Será seguida a sequência de apresentação dos poemas nas imagens e serão apresentadas abordagens sobre os capítulos como um todo. Alguns poemas serão acrescidos, fatalmente, por necessidade de esclarecimento, ou por encantamento.

O primeiro poema a ser analisado é indicado na imagem 1. Ele está no segundo capítulo do livro, página 82 e é nominado PELE.

O segundo capítulo é aberto por uma epígrafe de Bertold Brecht que aponta na direção da transformação do homem em uma máquina de guerra. Traz dezenove poemas sobre partes do corpo, nos quais explora, vastamente, os sentidos contrários, não para formarem um ‘cabo

de guerra', mas para formarem um movimento de produtividade sígnica capaz de promover o movimento de semiose. Outra característica constante é a utilização de repetições e aliteraões, de forma a construir um ritmo que promove um aumento de tensão para, logo em seguida, abandoná-la ou mudar de ritmo, fomentando a sensação de movimento e quebrando qualquer previsibilidade. Em alguns, a forma A-B-A é explorada, justamente como movimento de retorno. Em "Cérebro", dentro dessa forma, cria-se um diálogo entre o enunciador, o enunciatário e o próprio objeto do poema, extremamente profícuo para uma análise tensiva ou mesmo psicanalítica, pois as mudanças bruscas de ritmo com que trabalha promovem modulaões sonoras capazes de produzir movimentos de tensão e de relaxamento altamente produtores de sentido. Utiliza a sonoridade do significante para produzir efeitos de aceleração e performatizar a velocidade com que o pensamento oscila, fazendo, não só nesse poema, mas no capítulo como um todo, um prodigioso movimento de sons, ritmos e conceitos. A mensagem fática também é bastante utilizada, fazendo do espaço do papel lócus de distribuição sígnica da palavra. A ideia do tempo que marca o corpo é constante, bem como a do homem como um ser que, ao mesmo tempo, ama e mata.

PELE

Contra o tempo
sobre o tempo
os teus olhos ensimesmados
sobre os machos
sobre as fêmeas
sobre as plantas
sobre o mundo:
 a pele
 a peia
 a teia
ciranda em movimento

Sobre a luva
(entre virgem ou madura)
colocada com carinho
 se trinca
 se troca
 se brinca
sobre a pele do mundo:
Cordeiro ou Lupus?
Lupus ou cordeiro?

Se um entra
outro sai.

Se um sai
outro entra em cena
à boca pequena.

Sobre o tempo
contra o tempo
se dança a contradança
desordenado rebanho
no signo do amor ou da dor
em laçadas infieis
entre peles lupi ou cordeiro
entre a cruz e a espada
entre o ventre e a parábola
entre células descamadas.

De parceria com meses
de confraria com anos
(entre primavera verão e outono)
esta pele sobre o corpo
lhe dá gosto e desgosto
engano ou desengano
que ninguém ousa encarar:

Cordeiro ou Lupus?
Lupus ou Cordeiro?

Inexata indecisão
questionada o dia inteiro
contra a marcha que marcha
contra o tempo.
Contra o tempo em demarcha
em contratempo
a decretada paz dos anos
na prudência do espelho:
jogo de cores
cores jogadas
jato de cosméticos
joias encrustadas
se a pele se encurta
mais se estica a vida.

Sobre o tempo
(verdes anos)
sobre a casaca
(doce engano)
untada a Diadermina:
o mofo a poeira
e a mofina.

Sobre a solidão da via escura

sobre as loucas dobras do absurdo riso
sobre o corpo que enverga
e quase se quebra
como objeto de lida:
o pouco lume (vagalume)
a marcha lenta (bolorenta)
os óculos escuros (envolvendo nada)
sobre os pelos que aumentam
sobre as esféricas esferas do rosto
sobre a gosma do teu gosto.
Sobre a barba do teu rosto
sobre o ouro do teu assento
em adiposas cadeiras esculpidas
a pele inteira despida:
Cordeiro ou Lupus?
Lupus ou Cordeiro?

Poema altamente rítmico em que as estrofes e o movimento de leitura estão determinados pelas letras maiúsculas que iniciam as estrofes e o ponto final que as encerra. Os versos se encadeiam construindo possibilidades de sentido formadas pelos andamentos diferentes de leitura, estimulados pelas aliterações e pelos *enjambements*. O apelo rítmico é franco. O primeiro verso que abre a primeira estrofe se inicia com letra maiúscula, seguido do segundo, com minúscula, sugerindo que um é sequência do outro. No entanto, os versos estão unidos pela métrica (versos de 3 sílabas) e pela unidade da acentuação tônica, o que leva o leitor a ligá-los com o título do poema (Pele) em sequência e, a ele, a ideia da ação do tempo sobre a pele “Contra o tempo/sobre o tempo”. Em seguida, o ritmo se alonga em um verso de 8 sílabas, para logo retornar com 4 versos de 3 sílabas, que iniciam com a palavra sobre, seguida das palavras macho, fêmea, plantas, mundo, terminando com os dois pontos explicativos. Esse arranjo rítmico conduz a leitura em aceleração para jogá-la na explicação, que segue com um interessante apelo sonoro recheado de hiatos, exposto em três versos “a pele/a peia/a teia”. Com células de três sílabas, mas ritmo jâmbico, por trazer a acentuação tônica sobre a segunda sílaba, a tensão rítmica dos quatro versos anteriores fica diluída, jogando com força de função sígnica o “olhar ensimesmado” (3º verso) sobre a pele, que desliza em peia para formar a teia da “ciranda em movimento”. Observe-se ainda que, dentro dessa estrofe, forma-se o jogo entre enunciador, enunciatário e enunciado, aumentando o trânsito entre o plano da expressão e o do conteúdo. À referência inicial da junção do título com os dois primeiros versos, une-se o enunciatário pelo uso do pronome em 2ª pessoa: “Os **teus** olhos ensimesmados”. Tu, homem, é quem olha por sobre todas as coisas, mas é a pele que sente o movimento opressor da peia e da teia.

É com esse apelo do uso do ritmo e do andamento de leitura como funções sígnicas que o poeta desenvolve as demais estrofes e traz à tona as contradições do ser humano, a dualidade com seu “eu” às vezes lobo, às vezes cordeiro. Sobre a “pele do mundo” é que “se trinca, se troca, se brinca” de ser isso ou aquilo, bom ou mau, andante itinerante entre polos e posições, “Cordeiro ou Lupus”. E o rebanho humano segue dançando, desordenadamente, a “contradança” contra o tempo, a luta contra o envelhecimento: “Se a pele se encurta/mais se estica a vida”. E, entre contrários, pelo ritmo, pela poesia, se expõe a eterna luta do homem entre ser ou não ser “Cordeiro ou Lupus? Lupus ou Cordeiro?”

O segundo poema, remetido pela imagem 2, está na página 50, no primeiro capítulo: Do Homem e do Rio.

Nesse capítulo, Jorge (1990) procura jogar o leitor sobre si mesmo, no Ser do Homem. São 29 poemas inominados que formam uma sequência por isotopia sonora, rítmica e semântica, e usam da possibilidade que o signo verbal oferece de se poder jogar com a elaboração extra código, mas a partir dele, para alcançar a significância, na terminologia barthesiana.

Como já observado, o autor usa do modo imperativo, da impressão de urgência, para determinar a necessidade do conhecimento do homem: como ser, como ‘rio’, como “cavaleiro de proa”, como barqueiro e barca, como dono da palavra “arrancada de si mesma”, o homem e sua malícia, sua vogal, como lobo de si mesmo. Assim, o ser do homem cria forma como homem e rio, estrada por onde escorre a vida, vida que fica à beira da estrada. Como chefe que se lança ao vento, desterrado como folhas que caem e se movimentam ao léu; como chefe da família, como chefe da casa, como homem sem voz, enfim, as situações várias acabam finalizando no caminhar constante e talvez eterno do homem como o rio, estrada da vida. Após a sequência de poemas que se iniciam com versos no imperativo, “Há que se entender”, a sequência paradigmática é quebrada por um poema que se inicia com o advérbio “então”, dando continuidade ao conteúdo e formando uma sequência semântica: “Então eu que sou / José Joaquim Pedro João/grito em vão/pelo vão do universo: / Oh! Donos do mundo/ não sou de vinil!”

A partir deste poema instaura-se nova sequência, em que o enunciador – que antes determinava ao enunciatário, de forma imperativa, a necessidade do conhecimento e, em raras intromissões entre parênteses, permitia que o eu lírico se apresentasse –, agora aparece em 1ª pessoa, assume-se como humanidade [“talvez eu seja dois/três cinco ou mais...”] e dialoga francamente com o enunciatário [“Já lhes mostrei cotidianos fantasmas/na fantasia dos códigos e dos créditos...”], junta-se a ele e a todos os demais [“Deslavamos as mãos /na pia batismal...”],

“Nós somos o povo/e não temos rei...”], e apela à religiosidade: “Alguém nos salvará/além do vinho e da hóstia?...”

Faz-se um diálogo entre as reflexões postas pelo enunciador e as observações entre parênteses do eu lírico - se é que se pode pensar aí em duas entidades: “Assim são as flores/ (pétalas de flores) / Assim são as pombas/ (bombas de amores)...” A sequência termina com um poema em 1ª pessoa iniciado com a conjunção ‘e’, ligando-o aos demais e voltando à origem do homem, para retomar a sequência imperativa em que se observa não ter conhecido o homem após as reflexões.

Essa nova sequência retoma versos já usados em outros poemas, repete poemas, tecendo um discurso de idas e vindas prófugas, para terminar o capítulo com a repetição do poema: “Então eu que sou / José Joaquim Pedro João/grito em vão/pelo vão do universo: / Oh! Donos do mundo/ não sou de vinil!” como um brado da alma humana que clama por encontrar um lugar em que esteja em casa, na casa que faz do homem um ser humano permeável de emoção.

Remetido da imagem 2, este é o poema da página 50:

E então o tempo imóvel
 achegou-se
 Como se ali estivessem máquinas
 No lugar de corações
 E deslumbrantemente
 Múltiplas bocas
 Conhecedoras dos mistérios
 Anunciam nova anunciação:
 “Compre sua bombinha atômica na Casa Salvação
 E pague em suave prestação.”

 “Faça seu seguro do seu seguro
 Garanta sua cova sua desova
 Sua sepultura seu caixão sua mortalha
 E leve de graça uma máscara contra gás:

 E viva em paz!
 Paz! Paz! Paz!”

Logo de início não se pode deixar de relacionar o poema com o tempo. Um tempo que, embora imóvel, move-se em aproximação: “achega-se”. E, ao imobilizar o tempo, que é móvel, mas ao mesmo tempo movê-lo, Jorge cria novo movimento. Tal qual a ação das imagens que criam, a partir de imagens externas, as internas para depois criar novas imagens, Jorge aciona a palavra para criar um movimento contrário de conceitos, colocando o leitor em nova contradição, para fazer surgir da ideia de tempo a ideia da suspensão do tempo, intervalo de

repouso que toda onda (movimento) precisa para começar nova impulsão. Nesse momento, é que se observam corações que se tornam máquinas e geram múltiplas bocas “conhecedoras dos mistérios”, que anunciam aquilo que não é. E, para decréscimo do Homem, “anunciam nova anunciação”. Anunciação da morte, da destruição não a anunciação do Messias, que viria para a salvação do homem, mas a anunciação que prevê a destruição do humano.

A palavra do homem é a própria anunciação, a propaganda que conduz o homem a comprar seu futuro que só vislumbra a morte: “Garanta sua cova sua desova/Sua sepultura seu caixão sua mortalha”. A nova anunciação vende “bombinha atômica a ser paga em suaves prestações”. Falsa salvação comprada e que não salva, só destrói. O tempo fica suspenso ante as bocas falsas que vendem uma falsa salvação, que leva a uma falsa paz diuturna, pela aceitação do *status quo*.

Essa nova anunciação é o anúncio da morte que mata a humanidade não apenas pela bomba atômica, comprada na “Casa da Salvação”, mas pela morte do homem que perde seu discernimento, seu “coração”, torna-se máquina consumidora conduzida “deslumbrantemente por múltiplas bocas conhecedoras dos mistérios”. Essa morte não se refere apenas à morte carnal, mas também à morte do conhecimento, das artes, do prazer, da alma, de tudo que faz do Homem ser humano. Todo o poema é regido pela ironia e é por meio dela que incita o homem a viver em paz: “E viva em paz! / Paz! Paz! Paz!”.

A Ironia é usada não apenas como uma figura de pensamento. Como sua característica principal é usar sentidos opostos, ela promove um movimento de impulsão e repulsão, em que, num mesmo tempo e num mesmo espaço, as formas de expressão e de conteúdo se interpenetram em sentido contrário, formando furtivos estimuladores de movimento de semiose. Pode-se **ver** esse movimento na imagem analisada no capítulo 2 e senti-lo, aqui, no poema.

O poema que remete à figura 3, está na página 28, também no primeiro capítulo. Ele é um dos poemas que formam a sequência na qual o poeta, de modo imperativo, alerta que “Há que se conhecer”. O leitor é convocado a conhecer o Homem e sua natureza. Na verdade, fá-lo voltar-se a si e a ver-se como migrante, o mesmo homem em várias situações. E a ver-se como o mal devorador de si mesmo.

Há que se entender o lobo-homem
 E sua voz instrumentada
 Na paz dos botões atômicos
 Corações supersônicos
 Da textura de aranha-lunar

Com olhos de radar

Desde o primeiro verso “Há que se entender o lobo-homem”, por meio do movimento provocado pela intertextualidade, o leitor é trasladado à famosa frase do filósofo Thomas Hobbes “O Homem é o lobo do Homem”, inserida em seu livro *Leviatã*, no qual infere ser o homem o maior inimigo de si mesmo, dotado de maldade e egoísmo capazes de fazer mal à humanidade toda. Hobbes faz do *Leviatã* o livro mais antigo e mais influente da teoria do contrato social. Lobo em pele de cordeiro, o homem tem sua voz “instrumentada” por uma sociedade na qual a paz só existe enquanto não se apertam os botões atômicos. Mas essa voz e esses botões estão à mercê de corações endurecidos, corações/máquinas supersônicas. Onde fica a humanidade do homem?

erno
estabelecido, o homem se organizou com direitos e obrigações. Ele cercearia, como pensava Hobbes, o lobo homem? “Há que se entender” esse homem travestido de humanidade, mas que carrega em si a autodestruição. Corações da textura de “aranha lunar”¹¹ a que levariam o homem?

Jorge, em seis versos, resume reflexões extremamente importantes para o encontro do homem com o homem, movimento de volta ao âmago de si. Da profusão de linhas expostas na imagem, o autor traz o homem para o emaranhado de si mesmo na tentativa de fazê-lo encontrar-se, de sustar seu caminho errante. E é com o poema da página 40 que esse movimento evolui. Ele não foi usado nas imagens, mas faz sequência dentro do todo discursivo, demonstrando uma técnica muito usada por Jorge no livro: formar sequências de poemas dentro de um mesmo capítulo e entre os capítulos.

E
volto sempre ao ventre materno
volto ao limite do prazo
de ter e estar nascido
sob a paz da legalidade
legando vícios e náuseas
lacrados no corpo

¹¹ Jorge faz uma franca alusão à ida do homem à Lua, quando o projeto Apollo cria uma nave para pousar na Lua, cuja forma se assemelhava à de uma aranha e era dotada de capacidade de investigação do solo.

como uma sentença

O “lobo-homem” busca-se em idas e vindas, com os vícios e as náuseas lacrados em seu corpo “como uma sentença” e vive sob uma paz estabelecida não por ele, mas apenas por uma legalidade efêmera e mutável.

O próximo poema a ser analisado está na página 109 do terceiro capítulo e foi lançado na figura de número 4 .

O terceiro capítulo é particularmente interessante, pois traz o homem ligado aos seus pertences e eles são de várias espécies. É composto por 18 poemas nos quais os pertences do homem assumem posições simbólicas e transcendentais por meio de uma construção rítmica e sonora cuidadosamente organizada como função sígnica. Uma organização lírica capaz de transformar o real em signo, em representação.

Portanto, toda vez que se manifesta uma possibilidade de mentir, achamo-nos em presença de uma função sígnica. Função sígnica significa possibilidade de significar (e, portanto, de comunicar) algo a que não corresponde nenhum estado real de fatos. Uma teoria dos códigos deve estudar tudo quanto possa ser usado para mentir. A possibilidade de mentir é o *proprium* da semiose, assim como, para os escolásticos, a possibilidade de rir era o *proprium* do homem como animal racional (ECO, 2012, p. 49).

O primeiro poema desse capítulo é construído por um apelo visual em que o conteúdo que permeará todo o capítulo sobre os pertences (vários) estará, mesmo que sub-repticiamente, centrado na força que o dinheiro exerce na condução do homem. É composto por 11 estrofes em que a palavra MONEY, com letras maiúsculas, aparece repetida, formando os três primeiros versos de cada estrofe, sendo que o quarto verso traz sempre uma palavra que é o resultado do dinheiro: bombas, sequestros, guerras, sevícias, vaticano, multinacionais, U.D.R, amor, palácios, morte. Por fim, o dinheiro se dilui visualmente em dinheiro e termina ironicamente com a letra Y, foneticamente sugerindo uma pergunta: e....?

MONEY
MO
NE
Y

O ritmo que se forma é bastante produtivo de sentido, pois ao repetir-se Money, sob o apelo visual, produz-se uma carga de tensão apelativa, imediatamente afrouxada, e, por isso mesmo, com força significante, por palavras em português, que soam musicalmente, mas vêm

carregada de sentido. A aproximação com a composição musical é grande e estimula a criação de um jogral.

O capítulo segue falando/demonstrando os pertences do homem. Desde o dinheiro em si, a objetos materiais de maior ou menor valor pecuniário, aos simbólicos, como a aliança e a mulher. Neste, o enunciador se posiciona frente ao enunciatário, convoca-o diretamente com o pronome de tratamento “você” e inverte o pertencimento cultural/social, passando o homem, social e culturalmente, de dono a pertencendo e a pertencido. “Ao contrário do que se pensa/você pertence à mulher”. Em seguida, há uma produtiva sequência de uso do pronome possessivo “seu”, causando dúvida sobre a quem pertence e sobre quem tem a posse. Isso cria um interessante movimento semiótico em que o direcionamento não direciona, não se firma, mantém-se em produtividade. A posse não fica determinada. E o enunciador segue apontando o dedo para o enunciatário, criando-lhe aderências, criando suplementos ao Homem. A lista de pertences é grande: do circo à capital do país, à gravata, à porta, à duplicata, enfim, são de várias espécies os pertences do homem. As mesmas estratégias de repetição, de uso da sonoridade e formação de ritmo que mudam bruscamente, são utilizadas, misturando sentidos opostos, performatizando ideias. Os comentários entre parênteses diminuem, e a força da voz do enunciador se faz presente.

O poema Mordaça foi sugerido na imagem de número 4 e está na página 109.

MORDAÇA

Mordendo esta raça: mordaça.
 Grave e ácida sorte
 metal em bocas fechadas:
 discreta sorte
 ferinas garras
 ferro
 couro
 couraça.

Quem te fez fera?
 Quem te fez mil?
 Quem te fez vil?
 Quem te fez presente nesta esfera
 colocando unhas e dentes nesta tela?

Quem com poderes pátrios
 te pariu em hora extrema?
 Curvam-se esperanças
 no esperado voo emparedado
 balbuciam estilhaços frios
 de futuras imagens projetadas.

Quem te fez pátria?
 Quem te fez pária?
 Quem te fez poder e sufoco?
 fogo
 fel
 mofo
 morte?

Vitrificados dentes
 que ferem esta raça:
 MORDAÇA

Segue a estratégia usada do uso de letras maiúsculas e minúsculas no início dos versos, para promover o *enjambement*. Os pontos de interrogação e os dois pontos organizam o ritmo do poema, bem como a sonoridade, promovendo crescimentos sonoros e conduzindo o andamento da leitura, produzindo sentidos.

Na primeira estrofe, fica estabelecido pelo enunciador o que maltrata, “morde” a raça humana: a mordação. Em seguida, o enunciador faz um comentário avaliativo da situação humana, que, vindo em cavalgamento com o verso subsequente, explica, ritmicamente, que é “sorte grave e ácida”. Seguem dois versos de 4 sílabas nos quais as sílabas tônicas caem nas segundas e quartas sílabas, afrouxando o tempo de leitura. Seguem-se dois versos monossilábicos e um dissilábico. A acentuação tônica dos dois primeiros recai nas vogais ‘e’ e no ditongo ‘ou’; na sequência, vem o verso dissílabo, em que a acentuação tônica recai sobre a vogal ‘a’. Esse arranjo da linguagem promove uma sequência sonora que se movimenta da vogal aberta ‘e’, evolui para o ditongo decrescente ‘ou’ e depois sobre a vogal ‘a’ aberta, em situação tônica, na palavra couraça. Isso forma um crescendo sonoro, que faz com que couraça soe quase como um grito.

A estrofe seguinte se inicia com três versos de 4 sílabas, em que o enunciador questiona, repetidamente, “Quem te fez”. Aos primeiros questionamentos acrescentam-se as palavras: fera, mil, vil que, em situação de frase interrogativa, recebem a ascensão da voz e um crescimento sonoro do fraco ao forte. O uso do pronome em 2ª pessoa dispõe o enunciador frente ao enunciatário, trazendo-o para dentro do texto com a função de ser o próprio homem sobre o qual se fazem os questionamentos. Acrescendo o processo de semiose, a rima entre as palavras fera, esfera e tela (que aparece nos versos finais) promove um movimento semântico que coloca o ser homem, que é fera, sobre a esfera (Terra) e, com “unhas e dentes”, na tela em que lhe é cobrada uma reflexão sobre a sua itinerância. Novamente, o enunciador põe-se frente ao enunciatário e o coloca frente ao objeto do livro mesmo. Não só frente ao homem, ou a si

mesmo, mas, agora, frente à escritura. Nos dois versos subsequentes, que terminam a estrofe, o primeiro deles se inicia com o mesmo questionamento “Quem te fez”, mas fica diluído pela mudança da métrica.

A raça humana sob uma mordaca vive sua triste sorte, silenciada, convivendo, sem saída, com uma raça que se fez “vil”, vendo perderem-se as esperanças de um voo libertador, porque ele está emparedado em meio a estilhaços de futuras imagens sobre as quais balbuciam as esperanças. “Curvam-se esperanças / no esperado voo emparedado”

As mesmas estratégias de composição do discurso poético seguem com os questionamentos: “Quem te fez pátria? (...) pária? (...) poder e sufoco?”. Os movimentos contrários se estabelecem para caírem no mesmo movimento crescente sonoro anterior. Por fim, o poema conclui com a palavra MORDAÇA em letras maiúsculas, aumentando, pelo apelo visual, a sensação sonora inicial do grito.

Outro poema a ser analisado no livro está na página 93, no terceiro capítulo e foi remetido pelos dois primeiros versos do poema sob a imagem 5.

CARRO

Teu mais novo nascimento: homem máquina
 Teu parto do século: tua farta cama.
 Tuas poltronas de esperma.
 Teu vidro raibam.
 Teus mais sinistros atos
 tua força teus braços
 teu óleo lubrificado
 tua tampa tua estampa
 teu dever cumprido de amante-marido.
 Teu ato de chegar em tempo
 aos encontros marcados.

Teu movimento de morte
 pois teu carro é o mais possante
 é o mais forte:
 movendo-se no fogo e no vento.
 mais veloz que o pensamento.

Pelas estradas teu ódio busca a calma:
 na memória o círculo de fumaça
 no peito o círculo de desgraça.
 Tua procura de sexo nas pequenas estradas
 teu pretense amor nas paisagens de campos ou nas portas
 metálicas reino de furor tua rota em quatro rodas
 em cada esquina nos olhos que passam na neblina
 teu sol teu fluxo teu defluxo teu radar teu trono

teu pesadelo: as novas marcas comerciais:
 a boa mercadoria posta na pista. Os novos
 lacres de garantia. As novas cores.
 A troca de crédito no acreditado carro.

Pelas ruas e estradas novamente
 tua contentada riqueza
 um novo deus com irresistível charme.
 Teu voo de pavão que saiu do chão.
 E sobre os amigos que esperam nos cantos dos bares
 a velocidade de tua garganta teu falar de ciclagem.
 Tua lábia de velocidade. Tuas pistas para as novas
 conquistas. Tuas histórias de amor contadas.
 Tua risada irada e teu mais verdadeiro orgasmo.

O Carro assume o signo do Homem. Ele renasce no século como “Homem máquina”. O carro é o símbolo do desejo do Homem. Sua conquista de poder, de luxo, de vaidade satisfeita, de velocidade que inebria. Símbolo de riqueza, de poder de conquista do outro, de desejo do outro, de imaginadas rotas. Todas essas reflexões são postas pelo enunciador em diálogo franco com o leitor (enunciatário), tratado em 2ª pessoa, como a acusá-lo da atitude de veneração da máquina, do carro, acima do Homem. O carro é mostrado como objeto de desejo e ascensão social, tentativa de fuga, tentativa de soltar os ódios, a máquina como um instrumento de desumanização do homem, a máquina como poder de evasão, exibição e vaidade. Embora essa seja uma questão cultural da humanidade, que, desde o século XIX, quando da criação do carro, assumiu-o como símbolo de poder e fez do Homem escravo e itinerante seguidor dessa cultura, o enunciador brada ao enunciatário sobre essa condição como a querer que ele volte a si mesmo e rompa com este ciclo de veneração.

A dedicação ao enunciatário fica bastante evidenciada pela sequência de pronomes possessivos em 2ª pessoa do singular, em letras maiúsculas, como a chamar a atenção da pessoa a quem se fala. Diferentemente de outros poemas, neste, o autor lança mão de sinais de pontuação. Observe-se que os dois pontos explicativos são razoavelmente usados, em vários poemas, abrindo sempre explicações para reflexões fortes e impositivas. Aqui, especialmente, após “Teu mais novo nascimento: homem máquina”, o signo Homem transforma-se em máquina, fazendo do enunciatário, pelo pronome ‘teu’, também o signo do referente carro. O sinal de dois pontos assume força de significante, fazendo do enunciado um movimento de transformação, pois ele não enuncia, apenas faz do enunciador o eu lírico (um *eu origines* fictício) - que não é humano, porque pode cobrar do enunciatário sua postura- como se estivesse fora da situação. Em seguida, no segundo verso, usando da mesma estratégia de composição, o

e vai perdendo a sua armadura
sua candura
sua máscara bolorenta
sua breve ditadura

E se cobre com a coroa de rei
e se reflete em seus disfarces de rainha
seu cérebro de brilhantes
seus dentes de amante
sua boca de chama
sua pele de vinil
seus olhos de anil
sua falsa doutrina
seus instintos de heroína
sua face de facínora.

Iniciando com reticências seguidas da conjunção ‘e’, esse poema se liga à epígrafe de Berthold Brecht, da página anterior, retirada do poema “Aos que virão depois de nós”, em que Brecht pede à geração que chegará depois dos “tempos sombrios” que perdoe a atual, que tentou, mas não conseguiu, transformar o mundo da forma como sonhou.

Aqui, Miguel Jorge utiliza-se, novamente, da repetição de termos, desta feita da conjunção ‘e’ que, embora apresentada espaçada no discurso, chega a formar um polissíndeto, tamanha sua força sonora. Cria um movimento rítmico ondulatório, desde a sonoridade até a disposição dos versos na página e mostra o constante processo do movimento de transformação que o tempo gera. O uso do gerúndio performatiza o movimento do passar do tempo e a cabeça “vai pesando” “vai passando” e “vai vagando” e “vai perdendo”. O tempo leva a cabeça, a parte do corpo que é dele o mostuário, a ir perdendo “sua armadura, sua candura, sua máscara, sua breve ditadura.” E, quando tudo isso cai - a dureza, a doçura, a máscara que esconde o poder -, entra a terceira estrofe com força aumentada, mostrando, por meio do choque provocado pela mudança brusca do tempo verbal para o presente do indicativo, todo o percurso pelo qual o homem passou e onde chegou. A cabeça se “cobre com a coroa de rei e se reflete em seus disfarces de rainha”, e como mostuário do corpo mostra apenas amor aos valores financeiros, luxúria, fala que queima, pele que não sente, olhos falsos, tintos, doutrina sem verdade, heroína apenas nos instintos, mas com face de facínora. O pronome em 3ª pessoa faz com que o enunciador se dirija, aparentemente, à própria cabeça, mas também ao enunciatário e à sua cabeça mesma. Por fim, o poema, ligando-se a Brecht, responde-o com a voz da geração que emergiu das ondas e não o perdoa, antes acusa-o.

Outro poema a ser analisado e relacionado à imagem de número 7 é TERRA, página 115, do terceiro capítulo: Do Homem e seus Pertences.

TERRA

Esta pequena dimensão de vagos horizontes
limita-se à extensão de tua destreza:
tudo está aí guardado
como coisa que nunca existiu
como pedra
como barro
sangue
lei
acontecimentos do dia.

Esta pequena dimensão de vacas paridas
não se dilata com teus braços
nem se torna reino em tua geografia.

Dentro do jogo
é arma poderosa:
um bispo um rei
um peão uma rainha
como qualquer fogo
cercado de novos cruzeiros.
Esta pequena dimensão tem muros
todos sabem por testemunha
e
não lhe foi legada como pertence.
Há procissões de patrões
pálidos sem ornamentos
bandeiras sem cores
andores engavetados no tempo.

São de asas estas terras
e voam como vento
forças que encurtam vidas
tesouro negro
cinturão de balas
dinheiro de coronéis
fedendo a bordéis.

Nesta pequena dimensão
teu corpo de morto é teu trabalho
teu sangue é vinho como regalo
tua sombra armação de espantalho
demônios que bailam nos campos da noite
ombros operários.

Esta pequena dimensão
que se carrega nos olhos

pele dura que sono cava
entre sonhos
pacto que se cala
viola a morte
campos que semeiam
colheita com gosto de mortalha

Poema em que a construção do discurso lírico volta a impulsionar a produção da leitura conforme seu movimento. A pontuação está reduzida, atendo-se aos dois pontos explicativos, como observado em outros poemas; as estrofes estão separadas por pontos finais. O movimento que surge da organização da linguagem leva o leitor a caminhar, diferentemente, entre os versos, construindo interpretantes de forma nômade a cada leitura, pois os *enjambement*, bastante usados, criam junções sêmicas de forma diferenciada.

Novamente, o enunciatário é convocado a entrar no poema pelo pronome em 2ª pessoa: “Esta pequena extensão de vagos horizontes/limita-se à extensão de **tua** destreza”. Convocando-o sempre pela 2ª pessoa, o enunciador deixa jorrar a enunciação daquilo que o eu lírico sente sobre a Terra. Ele avisa ao enunciatário sobre o que lhe resta sentir sobre a ‘terra’. Três ‘personagens’ passam a habitar o espaço do poema: a Terra, o Homem, o enunciador e o enunciatário. A Terra e o Homem (na figura do enunciatário) vão sendo imbricados como signos de uma sociedade que vem, ao longo de sua história, travando lutas pela terra. E mais: formando o Homem na e pela Terra.

O Homem que é convocado pelo enunciador à reflexão sobre a Terra é aquele que foi feito do barro, foi banido do Paraíso e tornou-se nômade a palmilhar e a lavrar a Terra. A Terra, em *Profugus*, vem como suplemento do Homem, pertence não de espaço, mas da formação do ser humano. O espaço de terra é um termo e um tempo de construção do ser humano. A terra é colocada para a reflexão do enunciatário ao mesmo tempo como espaço individual e como uma pequena dimensão no universo e, por essa forma de jogar com os sentidos, o enunciatário é levado a vivenciar, de maneira condensada e tensiva, o movimento itinerante em que ele, como humano, se relacionou com a Terra ao longo de sua jornada e, por meio dela, fez-se humano. “Esta pequena extensão de vagos horizonte/limita-se à extensão de **tua** destreza:” “Esta pequena dimensão de vacas paridas /não se dilata com teus braços/nem se torna reino em tua geografia”. Face a face com o enunciatário, o enunciador dialoga com ele de forma impositiva e mostra-lhe que, embora nascido da Terra e na Terra aquilo que lhe pertence, está afeito à sua capacidade de perceber que tudo que o faz Homem está guardado na Terra, como algo que vem passando despercebido: “como algo que nunca existiu/como pedra, como barro/sangue/lei/acontecimentos do dia.” Tudo o que está aí o forma, mas faz dele viajante,

pois, como espaço, não lhe pertence. Mesmo aquele pedaço que é passível de pertencer, na verdade pertence à “pequena dimensão de vagos horizontes”, e jamais será reino de um só: “nem se torna reino em tua geografia”.

O jogo social advindo da importância que a terra tem para o homem surge a partir da 3ª estrofe. Ela é feita de duas partes. Na primeira, o enunciador deixa que suas ideias brotem e se posiciona: “Dentro do jogo/é arma poderosa/”... e, depois de um verso formado pela conjunção ‘e’ visualmente colocada solta e alongada dentro da estrofe, produzindo um alongamento do tempo de leitura, o enunciador admoesta o enunciatário sobre sua posição dentro do contexto: “e/não lhe foi negada como pertence”. Depois, volta a posicionar-se sobre a quantidade de pessoas poderosas que se arvoram como donos da terra: “ Há procissões de patrões”.

Na Antropologia, quando trabalhamos essa dinâmica, essa relação com o espaço, nunca trabalhamos em separado a questão do tempo, a relação espaço-tempo: essas são categorias fundamentais para o pensamento humano. Os homens se relacionam entre si e se relacionam com as coisas em uma dimensão espacial e temporal. Espaço e tempo também são categorias da natureza. A Física trabalha com essas categorias, e a Biologia, a Geologia e a Química, de certa maneira, várias áreas do conhecimento também tratam disso. Essa relação espaço-tempo é uma categoria fundamental, na qual se constroem não só conceitos, mas também relações sociais e relações da natureza e com a natureza (OLIVEIRA, 2006, p. 40).

Dentro do jogo social, a terra é uma arma poderosa que move as peças do tabuleiro do mundo, fazendo peões e reis, mudando geografias, formando uma cultura. As duas últimas estrofes são muito interessantes, pois, pelo uso dos pronomes, transfere o discurso do enunciatário, que simbolizava o Homem, para a humanidade e sua relação com a Terra: do pronome ‘teu’ - “Nesta pequena dimensão/ teu corpo de morto é teu trabalho”, em que o pronome de segunda pessoa de certa forma personaliza o diálogo e o expande -, para o pronome ‘se’ logo em seguida: “Esta pequena dimensão que se carrega nos olhos”, assinalando que o imbricamento terra-homem é ontológico, é algo que todos carregamos.

Encerrando o poema, a Terra torna-se visão - “Esta pequena dimensão /que se carrega nos olhos”-, imagem que, aderida ao corpo, é para sempre revisitada. Pele dura, cravada em sonhos sob mudo pacto que viola a morte em campos semeados cujos frutos têm gosto de mortalha. Terra vermelha, produtiva, em campos em que se semeia e se colhe, mas que são terras vermelhas de sangue derramado, de suor, de sofrimento, trabalho interminável, do qual o sangue torna-se vinho prazeroso.

O último poema a ser analisado, Gravata, está na página 98, compõe o terceiro capítulo e tem parte de seus versos na figura de número 8, que também ilustra a capa do livro.

GRAVATA

Antes da corda: a gravata
 fustigando teu pescoço grosso
 tua sina de engasgado
 tua morfina
 teus lábios de enforcado
 que olhos espicaçadores
 te prescrevem em nobres rostos
 novos santos dias

antes da corda
 (sobre tufos de seda)
 a gravata te sufoca
 dura e fria
 na escada no elevador
 na porta na escrivaninha
 (verde-amarelo-azul-martírio)
 furibundo trapo
 leve alheio recheio pesado
 no trato da fala
 ciclos eleitorais
 (escritoriais)
 do mais alto extremato
 sem estrelato
 antes da corda
 (ou garrote vil)
 o nó da gravata
 (pela elegância do teu povo)
 calca tua pele tuas veias
 fios de seda faca estilete lâmina
 devorando os hooooos, aiiiiis e obrigados
 (retardados)

antes da corda
 a gravata te enfeita
 (bcores coloridos de três cores)
 nas pompas fúnebres sintéticas
 (celestiais)
 fino pano feito para teu peito largo
 longa forma afrodisíaca
 abandonada
 sobre a poeira
 do dia.

Por pouco ou por nada
 longa forma afrodisíaca
 abandonada
 sobre a poeira

do dia

Por pouco ou por nada
 por nada ou por pouco
 quase mortalha:
 A GRAVATA TE ENTALHA.

Três pessoas aparecem francamente no poema: o enunciador, que se dirige ao enunciatário, convocado pelo pronome em 2ª pessoa, e o eu lírico, com comentários entre parênteses. O enunciador, como em outros poemas, é quem põe a reflexão sobre as questões humanas e põe-se como uma consciência externa, inumana (demiurga?), que tudo sabe e tudo vê e aponta sempre o dedo para o enunciatário, ser humano que precisa refletir sobre a questão do que é ser humano: “Há que”. O imperativo posto no primeiro poema do livro acha-se embutido em cada pronome em 2ª pessoa, como um dedo que aponta: ‘tu’. Ele apresenta a gravata como corda, enforcamento antes da morte, mas quem a usa não é ele, mas o enunciatário, signo dos homens: “Antes da corda: a gravata/fustigando **teu** pescoço grosso/**tua** sina de engasgado/**tua** morfina/**teus** lábios de enforcado.” E segue observando que olhos fustigadores regulam este homem todo dia: “que olhos espicaçadores/te prescrevem em nobres rostos/novos santos dias.”

O poema é composto por três estrofes. Na segunda, o eu lírico mostra-se por meio de comentários que aparecem entre parênteses, ironizando sobre o que o enunciador põe à reflexão. Ironiza a ‘corda-gravata’ sobre “tufos de seda”, as cores, ligando-as às da bandeira brasileira, o que faz crescerem a polissemia e a ironia do comentário: “(verde-amarelo-azul-martírio)”, suscitando, inclusive, uma intertextualidade com a música de Dom e Ravel; ironiza a necessidade do seu uso profissional “(escritoriais)”, considerando-a “garrote vil”, amarra aviltante; ironiza seu signo como elegância de um povo, que suspira e geme frente a ela seus obrigados “(retardados)”; e o enfeite que ela representa, que é bolorento e onde mais se confirma é nas pompas fúnebres “(celestiais)”.

Na terceira, o enunciatário, fazendo um interessante jogo com as palavras ‘pouco’ e ‘nada’ considera a gravata quase mortalha: “Por pouco ou por nada/por nada ou por pouco/quase mortalha”, preparando o final áureo, em que lança mão do apelo visual das letras maiúsculas como se o enunciador bradasse ao enunciatário: A GRAVATA TE ENTALHA.

O jogo de linguagem criado por Jorge para organizar esse poema é rico em movimentos, pois as três pessoas estão lá em um diálogo que não se estabelece por perguntas e respostas, mas pelo movimento significativo que elas criam. O enunciatário não se manifesta, porque ele, embora existente na 2ª pessoa do pronome, está ali presente como o próprio homem, o leitor, e

sua resposta é muda. É presente porque instado a existir, mas sua presença é silente, porque criada a cada leitura e a cada leitor. O movimento dialógico que se estabelece entre o enunciador, o eu lírico e o enunciatário, no sentido de fazê-lo despertar para sua condição como indivíduo que vive de estereótipos criados por uma situação sociocultural, é um movimento muito rico, que estimula o imaginário e forma correntes de tensão de sentido. As pessoas se imbricam como se, rompendo as amarras da natureza do signo linguístico de exposição sequencial, criassem uma **imagem** de falas em movimento contrapontístico, enriquecendo a polifonia estabelecida no poema. E deixa em seu grito visual a imagem viva dos estereótipos a que o Homem é levado a se curvar.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao começar este estudo, observou-se que as portas de entrada eram várias e os caminhos fúgidios. Ao suspendê-lo, observa-se que, realmente, são várias as portas de entrada possíveis em *Profugus*, mas nenhuma de saída. Após a vivência da escritura de Miguel Jorge, pode-se falar do caminho percorrido e ele foi o da linguagem e da observação de como a lírica e a imagem foram usadas como linguagens de criação de um movimento sígnico capaz de performatizar, de maneira tensiva e condensada, o eterno e itinerante movimento em que o Homem se encontra. Para isso percorreu-se o caminho sobre o espaço e o tempo, sobre as imagens e os poemas e encontrou-se o Homem como signo dentro do próprio signo, que é o livro em si mesmo. Homem e linguagem prófugos. Nada é apreensível, porém descritível dentro de um espaço-tempo. Há como se descrever a forma como o movimento criado por Jorge acontece e opera, mas ele continua a mover-se infinitamente e, fatalmente, é fugidio e nômade.

O movimento apresentado na obra de Miguel de Jorge é um dos fundamentos que norteiam esta dissertação: a busca incessante do conhecimento do homem que, no livro, é apresentado por seus adereços e conquistas temporais - reinado e vestes de rainha acompanhados do seu mais novo “parto”, o carro -, aspectos que mostram o movimento fugidio do homem em relação ao seu próprio ser, pois está à procura constante de suprir as suas necessidades temporárias.

Ao ingressar num universo composto por linguagens diversas e organizadas por uma competência artística como a de Miguel Jorge, aprimorada da intencionalidade do fugidio, talvez não se devesse buscar a apreensão desse universo. E, na verdade, não há como alcançá-lo. É Barthes (2007) quem melhor define essa impotência que o crítico sente frente às grandes construções artísticas:

[...] “tocar” um texto, não com os olhos, mas com a escritura, coloca entre a crítica e a leitura um abismo, que é o mesmo que toda significação coloca entre sua margem significante e sua margem significada. [...] A leitura ama a obra, entretém com ela uma relação de desejo. [...] Passar da leitura à crítica é mudar de desejo, é desejar não mais a obra, mas sua própria linguagem (BARTHES, 2007, p. 230).

Há como falar dos caminhos percorridos, das reflexões realizadas, mas o desejo de sua linguagem fica sempre latente e inapreensível.

Algumas dificuldades se mostraram imperiosas, por exemplo a quase impossível delimitação do corpus. Ler *Profugus* é enfrentar a dificuldade de recorte, porque ele é um todo,

um constructo coeso que se movimenta indissolúvel. É um fio que se desenrola à medida em que se avança na leitura, mas fio que se emaranha e se suplementa pela intersemiose, que não se parte apesar dos capítulos e que, performatizando o sentido, promove uma tensão interpretativa em semiose infinita. Os sujeitos de enunciação transitam dentro da lírica como personagens numa narrativa, que é poética e em que o Homem é o objeto a ser construído. E ele se faz por meio daquilo que o faz ser Homem: a linguagem, que vem na forma do impacto visual e em diálogo polifônico num movimento de contraponto a todo o processo de enunciação. O recorte necessário, devido ao tempo que se oferece à pesquisa, foi particularmente difícil, pois o livro, embora distribuído em dois sistemas semióticos e em capítulos, é um todo tão coeso que se torna quase impossível uma delimitação que não opere uma mutilação. Todo ele forma um trânsito constante entre cada página ou parte do livro, criando movimentos de idas e vindas, repetições e retrocessos em um todo denso (e ao mesmo tempo instável).

Por meio de um rico processo de intersemiose, Miguel Jorge cria a imagem verbo-visual do Homem em parceria com o leitor, instado todo o tempo a reconhecer-se naquilo que o ser humano tem de itinerante, de natureza, de corporal, de social, de pertence físico, de cultural. Mas reconhecendo também que tudo é movediço. E as reflexões que promove são tantas e de tal calibre e profundidade filosófica e psicológica, que não se sai ileso da leitura de *Profugus*, até porque ela não se completa. Concluir, jamais. *Profugus* não conclui. Sequer para. Só promove interlúdios de leituras.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, M. C. de. **Geografia, ciência da sociedade**: uma introdução à análise do pensamento geográfico. São Paulo: Ática, 1987.
- AUSTIN, John Langshaw. **How to do things with words**. Oxford: Oxford University Press, 1962.
- ARNHEIM, Rudolf. **Intuição de intelecto na arte**. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- BARTHES, Roland. **Elementos de semiologia**. São Paulo: Cultrix, 1964.
- BARTHES, Roland. **A câmara clara**. Ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BARTHES, Roland. **A câmara clara**. Lisboa : Edições 70, 1989.
- BARTHES, Roland. **Elementos de semiologia**. Lisboa: Edição 70, 1989.
- BARTHES, Roland. Retórica da imagem (1964). In: BARTHES, Roland. **O óbvio e o obtuso**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- BARTHES, Roland. **Crítica e verdade**. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- BELESSA, Mauro. **A transcendência e a incorporação do tempo pela arte**. 2016. Disponível em <http://www.iea.usp.br/noticias/o-tempo-na-arte>. Acesso em: 10 jan. de 2023.
- BORGES, Jorge Luis. **Esse ofício do verso**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Cultrix, 1977.
- DERRIDA, Jacques. **De la grammatologie**. Paris: Minuit, 1967.
- DERRIDA, Jacques. **Gramatologia**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- ECO, Humberto. **A theory of semiotics**. Indiana: Indiana University Press, 1976.
- ECO, Humberto. **Tratado geral da semiótica**. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- ECO, Umberto. Plano de trabalho e fichamento. In: **Como se faz uma tese**. 17a . ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- ECO, Humberto. **Tratado geral de semiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- JORGE, Miguel. **Profugus**: poemas. Goiânia: O Popular, 1990.
- FIORIN, José Luiz. **Introdução ao pensamento de Bakhtin**. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2016.

- FRIEDRICH, H. **Estrutura da lírica moderna**. São Paulo: Duas Cidades, 1978.
- GREIMAS, A. J. **Semântica estrutural**: pesquisa de método. São Paulo: Cultrix: Edusp, 1973.
- GREIMAS, A. J. **Ensaio de semiótica poética**. São Paulo: Cultrix, 1975.
- GREIMAS, A. J.; COURTÉS. **Dicionário de semiótica**. São Paulo, Cultrix, 1989.
- GREIMAS, A. J.; COURTÉS, J. **Dicionário de semiótica**. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2016.
- HAMBURGER, Käte. **A lógica da criação literária**. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- HAMBURGER, Käte. **A lógica da criação literária**. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- HJELMSLEV, L. **Prolegômenos a uma teoria da linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- HJELMSLEV, L. “A estrutura da linguagem”. In: SAUSSURE, Ferdinand de; JAKOBSON, Roman; HJELMSLEV, Louis Trolle; CHOMSKY, Noam. **Textos selecionados**. São Paulo: Abril Cultural, 1978.
- HOUAISS, Antônio. Profugus. In: HOUAISS, Antônio. **Dicionário Houaiss da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- JAKOBSON, Roman. **Essais de linguistique générale**. Tome 2: Rapports internes et externes du langage. Paris: Les Éditions de Minuit, 1973.
- LESSING, G. E. **Laocoonte**: ou Sobre as Fronteiras da Poesia e da Pintura. São Paulo: Iluminuras, 1998.
- MAINGUENEAU, D. **Pragmática para o discurso literário**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- NEJAR, Carlos. Cronistas da nova ficção, ou de como a ficção quer ser realidade. In: NEJAR, Carlos. **História da literatura brasileira**. Rio de Janeiro: Relume Dumará; Copesul: Telos, 2007.
- OLIVAL, Moema de Castro e Silva. **Celebração**: quarenta anos de literatura. Goiânia, GO: Editora, 2009.
- OLIVEIRA, Bernadete. Mesa-redonda: espaço como substrato para constituição da subjetividade. In: Seminário Nacional da questão da terra e desafios para a psicologia, 2006. **Anais...** 2006.
- PEIRCE, Charles S. **Semiótica**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- PEIRCE, Charles S. **Semiótica**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- PEIRCE, Charles S. **Semiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2017.

PERUZZOLO, Adair Caetano. **Elementos de semiótica da comunicação**. São Paulo: Paco Editorial, 2015.

SAUSSURE, F. **Curso de linguística geral**. São Paulo: Cultrix, 1969.

TODOROV, Tzvetan. **Os Gêneros do discurso**. Lisboa: Edições 70, 1978.

ZILBERBERG, Claude. **Elementos de semiótica tensiva**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2011.