

**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**

Allaidy da Silva Barbosa Gonçalves

MIGUEL JORGE: A PERSONAGEM EM MOVIMENTO SEMIÓTICO

GOIÂNIA
2020

Allaidy da Silva Barbosa Gonçalves

MIGUEL JORGE: A PERSONAGEM EM MOVIMENTO SEMIÓTICO

Dissertação apresentada como requisito para obtenção do título de mestre em Letras pelo Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Letras da Pontifícia Universidade Católica de Goiás.

Área de concentração: Literatura e Crítica Literária
Orientadora: Profa. Dra. Custódia Annunziata Spencieri de Oliveira.

GOIÂNIA

2020

G635m Gonçalves, Allaidy da Silva Barbosa
Miguel Jorge : a personagem em movimento semiótico
/ Allaidy da Silva Barbosa Gonçalves.-- 2020.
66 f.;

Texto em português, com resumo em inglês.
Dissertação (mestrado) -- Pontifícia
Universidade Católica de Goiás, Escola de Formação
de Professores e Humanidades, Goiânia, 2020
Inclui referências: f. 64-66

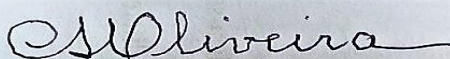
1. Jorge, Miguel, 1933. 2. Contos brasileiros -
Crítica e interpretação. 3. Personagens literários. 4.
Semiótica e literatura. I.Oliveira, Custódia Annunziata
Spencieri de. II.Pontifícia Universidade Católica de
Goiás Programa de Pós-Graduação em Letras - 2020. III.
Título.

CDU: Ed. 2007 -- 821.134.3(81)

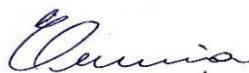
MIGUEL JORGE: A PERSONAGEM EM MOVIMENTO SEMIÓTICO

Dissertação aprovada em 26 de março de 2020, no curso de Mestrado em Letras da Pontifícia Universidade Católica de Goiás, como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Letras.

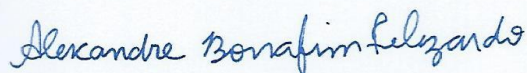
BANCA EXAMINADORA



Prof^a. Dra. Custódia Annunziata Spencieri de Oliveira
PUC Goiás / Presidente da Banca Examinadora



Prof^a. Dra. Elizete Albina Ferreira
PUC Goiás / Examinadora Interna



Prof. Dr. Alexandre Bonafim Felizardo
UEG / Examinador Externo

Prof^a. Dra. Lacy Guaraciaba Machado
PUC Goiás / Examinadora Interna Suplente

Prof. Dr. Ademir Luiz da Silva
UEG/Examinador externo Suplente

Dedico este trabalho a todos que se fizeram presentes de forma direta e indireta para a sua realização, professores, familiares e amigos.

AGRADECIMENTOS

Ao *Divino Pai Eterno* pela sua infinita bondade em me conceder inúmeras oportunidades, meu guia e protetor que sempre me conduziu e esteve presente em todos os momentos de lutas e vitórias, fazendo-me perseverante na *Fé*.

Aos meus pais e às minhas irmãs que acompanharam todo o processo, desde o sonho de integrar ao mestrado até este momento de busca pela finalização, foram eles que, nos momentos de insegurança, fizeram-se presentes, mesmo sem entenderem o motivo do medo. A palavra a vocês é gratidão.

Ao meu esposo que soube entender as renúncias, sempre foi um grande incentivador durante os momentos de incertezas e durante todo o processo. Obrigada pelo apoio incondicional.

À minha professora orientadora, Custódia Annunziata Spencieri de Oliveira, obrigada por toda a paciência e empenho com que sempre me orientou. Obrigada por toda dedicação e contribuições que trouxe ao meu texto, por ter me corrigido quando necessário sem nunca me desmotivar.

Aos meus queridos colegas de turma, vocês marcaram para sempre a minha vida, cujo apoio e amizade estiveram presentes em todos os momentos.

Aos queridos professores Cida Rodrigues, Annunziata, Divino José, Maria de Fátima, Malu e Átila que, nesta ordem, entraram na minha vida para abrir caminhos e proporcionar conhecimento, como sou grata a vocês, nunca mais serei a mesma.

À Pontifícia Universidade Católica de Goiás e a todos os funcionários, em especial, os da biblioteca, pela solicitude e cuidado que sempre me receberam.

À minha amiga Laianny Martins Silva, pelo estímulo, carinho e pela confiança.

RESUMO

Objetiva-se com a presente pesquisa, a partir das acepções teóricas advindas da Semiótica, e por um percurso metodológico de revisão bibliográfica, refletir sobre a forma como o processo de semiose é fomentado pela própria estrutura do conto e, como em contos de Miguel Jorge, o autor constrói suas personagens, enquanto categoria narrativa, utilizando-as como promotoras desse processo. A intenção desta pesquisa é buscar demonstrar como a estrutura do conto afeta o processo de semiose e como, especificamente suas personagens, pela forma como são construídas, promovem, crescem, aceleram e estabelecem o processo de semiose, enriquecendo, assim, o enredo.

Palavras-chave: Conto. Personagem. Semiose.

ABSTRACT

This paper has as an objective, from the theoretical acceptations originating from the semiotics, and through a methodological way of bibliographic review, think about the way the process of semiotics is fomented by the own tale structure and as in Miguel Jorge's tales, the author builds his characters as narrative category, using them as promoters of this process. The intention of this survey is to try to demonstrate how the tale structure affects the semiotics process and how, specifically his characters, through the way they are constructed, promote, add, accelerate and establish the semiotics process enriching this way, the plot.

Key words: Tale. Character. Semiotics.

SUMÁRIO

Introdução	8
1. O conto: organização em semiose	10
1.1. O conto em análise.....	21
2. A personagem como um processo de semiose	33
3. A fuga da personagem.....	48
4. Conclusão.....	63
Referências	65

Introdução

O interesse por esse estudo surgiu de uma inquietação frente à obra *A Fuga da Personagem* de Miguel Jorge (2016) e, principalmente, frente ao conto que leva o mesmo nome, para alcançar o motivo do título da obra e do conto. Peirce (2017) afirma que, frente a qualquer fenômeno, a primeira pergunta que se faz é: o que isto quer dizer? Assim, *A Fuga da Personagem* como título da obra e de um dos contos estaria indicando alguma direção? Estaria Jorge (2016) estabelecendo nova reflexão para a teoria da personagem, vez que sua obra como um todo é altamente semiótica e sua formação acadêmica em Letras o estimularia a tal posicionamento? Talvez por isso, pelo fato de o fenômeno, quando se apresenta, ser imediatamente posto à interpretação e, em seguida, organizar-se em pensamento, é que o título da obra, repetido no conto, estimulou a hipótese levantada. Seria o reforço do título (apresentado na capa do livro e no conto) a criação de um signo que sugere a leitura da personagem como índice de complementaridade, ausência/presença a si? Derrida (1999) em *Este Perigoso Suplemento* afirma:

Mas o suplemento supre. Ele não se acrescenta senão para substituir. Intervém ou se insinua em-lugar-de; se ele não colma, é como se cumula um vazio. Se ele representa e faz imagem, é pela falta anterior de uma presença. Suplente e vicário, o suplemento é um adjunto, uma instância subalterna que substitui. [...] em alguma parte, alguma coisa não pode se preencher a si mesma, não pode efetivar-se a não ser deixando-se colmar por signo e procuração. O signo é sempre o suplemento da própria coisa. (DERRIDA, 1999, p.178).

A fuga da personagem seria uma teoria literária criada, pela própria literariedade do conto?

Buscar-se-á refletir sobre como a estrutura do conto afeta o processo de semiose e como, especificamente suas personagens, pela forma como são construídas, promovem, crescem, aceleram e estabelecem este processo, enriquecendo o enredo e o envolvimento do leitor. As reflexões foram conduzidas a partir dos teóricos: Propp (1978, 1984), Cortázar (2008), Barthes (1984, 1990, 2015, 2016) e Todorov (2006, 2011); em seguida, serão feitas reflexões sobre a construção da personagem. As bases teóricas que darão suporte à pesquisa são os semióticos: Saussure (2006); Peirce (2017); Eco (2012); Barthes (1990); Kristeva (1969). Teóricos do gênero conto: Todorov (2006); Propp (1984); Cortázar (2008) e da personagem: Antônio Candido; Anatol Rosenfeld, Décio de Almeida Prado e

Paulo Emílio Salles Gomes (1998) e Fernando Segolin (1978). Sobre a presença do leitor e o efeito produzido pela construção do texto, a condução foi dada por Jauss (1979) e Wolfgang Iser (1979).

Para que o estudo viesse à luz, foi adotada a metodologia de revisão bibliográfica aplicada à análise literária, no sentido de responder aos questionamentos: o conto como macroestrutura promove o processo de semiose? A personagem como categoria narrativa interfere também neste processo, inclusive no sentido de produzir uma metassemiose?

Para se demonstrar o percurso pelo qual esses questionamentos foram verificados, serão apresentadas reflexões sobre a macroestrutura do conto, naquilo que a caracteriza, no sentido de mostrar como ela se faz em signo produtor de semiose; em seguida, serão apresentadas observações sobre a personagem e sua utilização dentro dos contos de Jorge (2016), no sentido de transgredir a forma e lançar a produtividade do signo como promotor de sentidos; por fim, o livro apresenta uma sequência de contos metalinguísticos, mas a análise sobre a metalinguagem em si, recairá sobre o conto “Fuga da Personagem” observando-o como instrumento de criação de uma teoria da personagem.

Espera-se que este estudo possibilite aprofundar sobre essas problemáticas, na tentativa de compreender como a estrutura do conto e como a categoria personagem, criadas de forma estética, promovem o processo de semiose e podem acrescer de movimento e possibilidades o diálogo com o leitor.

1. O conto: organização em semiose

O processo de semiose é inerente ao homem. Como ser cultural, relaciona-se por meio de símbolos significantes e é por meio deles que organiza seu pensamento, comunicando e produzindo cultura.

[...] Como nosso sistema nervoso central – e principalmente a maldição e glória que o coroam, o neocórtex – cresceu, em sua maior parte, em interação com a cultura, ele (**o homem**) é incapaz de dirigir nosso comportamento ou organizar nossa experiência sem a orientação fornecida por sistemas de símbolos significantes[...]. (GEERTZ, 2008, p.35, grifo nosso).

Os seres humanos se constituem como seres simbólicos, ou seja, seres de linguagem. É pela linguagem que se fazem humanos, que materializam seu pensamento e se fazem seres sociais. Produtores e transformadores, a linguagem (em suas diversas formas) é o instrumento de que se serve para comunicar e atribuir sentidos aos fenômenos que se lhe apresentam.

O nosso estar-no-mundo, como indivíduos sociais que somos, é mediado por uma rede intrincada e plural de linguagem [...] Somos uma espécie animal tão complexa quanto são complexas e plurais as linguagens que nos constituem como seres simbólicos, isto é, seres de linguagem [...] todo fenômeno de cultura só funciona culturalmente porque é também um fenômeno de comunicação, e considerando-se que esses fenômenos só comunicam porque se estruturam como linguagem, pode-se concluir que todo e qualquer fato cultural, toda e qualquer atividade ou prática social constituem-se como práticas significantes, isto é, práticas de produção de linguagem e de sentido. (SANTAELLA, 1983, p. 10-12).

A leitura, de todo tipo de linguagem possível, só acontece de maneira eficaz porque o homem é capaz de produzir significação e sentido ao ler todo e qualquer tipo de linguagem (imagens, gráficos, sinais, traços, cores, objetos, músicas, gestos, expressões, cheiro, tato, através do olhar, fotografia, cinema, a linguagem do computador, a tv, o rádio, etc.), em suas variadas possibilidades.

Saussure (2006) revela que o núcleo de significação da linguagem é o signo, constituído por significante e significado. No entanto, a linguagem não é feita de palavras aleatórias. Para se formular uma frase, por exemplo, é necessário que o emissor da mensagem selecione as palavras e as organize em uma sequência lógica, de forma a atribuir-lhe sentido. Os conceitos de paradigma e sintagma foram criados por Saussure (2006) e se referem a essa organização capaz de produzir sentido.

Assim como Saussure (2006), Peirce (2017), também se preocupou em estudar a teoria científica da linguagem, a semiótica, a mais jovem ciência a despontar no horizonte das ciências humanas. Conhecedor profundo de filosofia, de matemática, de linguística, Peirce (2017) era um cientista, um lógico, um filósofo, e se dedicou a diversos campos do conhecimento, mas reconheceu em cada um deles o mesmo princípio de raciocínio, centrado em uma lógica semiótica. Considerava que toda produção, realização e expressão humana era uma questão semiótica ou lógica. O cientista entendia que a semiótica era a ciência que fornecia subsídios para as outras ciências, capaz de produzir um sistema consciente e coerente, a partir da consciência de que o ser humano é um ser simbólico.

Por essa natureza simbólica, o ser humano reconhece sentidos nos fenômenos que se lhe apresentam e os transforma em linguagens. O uso da linguagem tornou-se profundamente enraizado na cultura humana para comunicar e compartilhar informações, mas também como expressão de identidade, para manutenção da unidade em uma comunidade e para o entretenimento.

A linguagem permite aos seres humanos produzir um conjunto infinito de enunciados, promove a interação social e é também a única que tem uma estrutura complexa, projetada para atender a uma grande quantidade de funções – bem mais do que qualquer outro tipo de sistema de comunicação. São várias as formas de linguagem utilizadas pelo homem, construídas em diferentes sistemas de signos. O sistema verbal é um deles e pela linguagem verbal, a narrativa e faz como uma forma (gênero) natural de manutenção e construção da cultura (narrativa oral- é o resultado de um processo coletivo/continuado de criação. São os primeiros gêneros ficcionais que as diferentes sociedades utilizaram para contar fatos marcantes, provavelmente realmente ocorridos, mas que traziam em si um grau significativo de mistério para quem os viveu). Mas faz-se também como criação ficcional e quando ela é arquitetada com características estéticas, nas quais o arrombamento do código é propriedade de acréscimo do poder de semiose, a narrativa ficcional assume poder transformacional, porque não é mais condutora de histórias, mas produtora de sentidos. Essa produção sófica do texto estético ficcional pode chegar ao ponto de voltar-se a si mesmo, em processo metasemiótico.

[...] O texto estético representa um modelo de 'laboratório' de todos os aspectos da função sófica; 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).

Diante de uma mensagem estética o leitor é levado a buscar significados a partir do que lhe é exposto. Nesse sentido, entende-se que uma obra de arte é suscetível de diversas interpretações diferentes. Portanto, o texto estético torna-se o laboratório- a prática de determinada arte- para que se possa produzir sentido acerca da mensagem produzida esteticamente.

O conto é uma forma narrativa de menor extensão, um relato destinado a ocupar os momentos de lazer. Um contador de histórias narra a um auditório reduzido e familiar um episódio considerado interessante. Os constrangimentos de tempo e as limitações da memória impõem que a 'história' seja curta. Essas mesmas circunstâncias determinam a limitação do número de personagens, a sua caracterização vaga e estereotipada, a redução e imprecisão das referências espaciais e temporais. Entre as principais características do conto estão: a concisão, a precisão e a densidade. Por ser uma narrativa curta, apresenta uma economia de meios, concentração da ação, do tempo e do espaço.

O narrador retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros. E incorpora as coisas narradas à experiência dos seus ouvintes (...) metade da arte narrativa está em evitar explicações (...). A narrativa não se entrega. Ela conserva suas forças e depois de muito tempo ainda é capaz de se desenvolver (...). O narrador é um lapidador (...) figura entre os mestres e os sábios. Pode recorrer ao acervo de toda uma vida. O narrador é o homem que poderia deixar a luz tênue de sua narração consumir completamente a mecha de sua vida (...) é a figura na qual o justo se encontra consigo mesmo. (BENJAMIN, 1987, p. 197 – 221).

O hábito de contar histórias sempre se fez presente na história da humanidade. Por meio de narrativas curtas e orais essas histórias eram contadas pelos chamados *shanachies*, que caminhavam entre as comunidades reunindo em volta do fogo, as pessoas, a fim de transmitir às gerações conhecimentos que repassassem valores religiosos e morais, para manter viva a cultura daquele povo. Ele não era um autor, criação moderna de uma função individual de prestígio nascida da noção de gênio; os *châmanes* ou *sanachies* eram figuras sociais que agregavam as comunidades em torno da narrativa.

[...] Todavia, o sentimento desse fenômeno tem sido variável; nas sociedades etnográficas não há nunca uma pessoa encarregada da narrativa, mas um mediador, chãmane ou recitador, de que podemos em

rigor admirar a “prestação” (quer dizer, o domínio do código narrativo) mas nunca o “gênio”[...]. (BARTHES, 1984, p.49).

Com o passar do tempo, segundo Kiefer (2004)

[...] a passagem da forma oral à escrita levou a humanidade a uma maior intelectualização [...], e a memória liberada do esquematismo necessário ao arquivamento mental, pôde dedicar-se a complexificação artística. (KIEFER, 2004, p. 138).

Nesse sentido, o conto, enquanto forma artística, não se resume apenas em se contar algo, mas em como contá-lo. A forma, a construção e a organização do código entram na composição da narrativa com força até maior que a própria história, conduzindo-a e transformando-a, porque lhe dá uma plurissignificação capaz de produzir sentidos para além daquele designado. Carrega, no entanto, consigo, as principais características da oralidade: a brevidade e a manutenção do envolvimento do auditório.

Todorov (2011) salienta que a obra literária pode ser ao mesmo tempo uma história e um discurso; ela é história porque traz ao leitor certa realidade; ela também é um discurso, pois exhibe uma forma organizada ficticiamente por um narrador que conta a história; o leitor a percebe. A partir desse momento, não importam os acontecimentos relatados, mas a maneira como a história se mostra ao leitor e como ele a enxerga a partir da obra, criando, ele mesmo, outra história.

Foram inúmeras as teorias criadas para se tentar demonstrar como se constrói o conto. Propp (1978), formalista russo, foi um dos grandes teóricos do conto, e organizou/selecionou cerca de 150 elementos que compõem o conto e 31 funções constantes. Ao comparar diversos contos, percebeu que o que muda são os nomes (atributos, como ele diz) e as particularidades, mas não suas funções; logo, as funções são partes constitutivas e fundamentais do conto; salienta, também, que cada acontecimento não pode ser visto de forma isolada da participação dos personagens. As funções tendem a repetir-se nos diversos contos, formando categorias estruturais de composição da narrativa. Dentre as categorias que formam a narrativa, cada uma com sua particular maneira de contribuir para a construção da macroestrutura do conto, a personagem se mostra como de particular significância por meio do suporte teórico do gênero conto: Todorov (2006); Propp (1978); Cortázar (2008) e da personagem: Antônio Candido; Anatol Rosenfeld, Décio de Almeida Prado e Paulo Emílio Salles Gomes (1968) e Fernando Segolin (1978).

Gotlib (1995), afirma a partir de Eikhenbaum, que entre o conto e o romance existe uma diferença de princípio, determinada pela extensão da obra. “Tudo no conto tende para a conclusão. O conto termina no clímax, já no romance, o clímax aparece antes do final” (GOTLIB, 1995, p. 40). O contista deve ter um cuidado especial ao elaborar o início da narrativa, pois será este o ponto de partida pelo qual o leitor se interessará ou não pela obra. O objetivo do autor é prender o leitor do início ao fim do texto, sem prolongar muito a história, nem entediar o leitor.

A narrativa, na forma do conto, conduz rapidamente ao desfecho e não permite ao leitor evadir-se dela. Observa-se, aqui, que o princípio de que se fala é o da construção, no sentido de atingir um receptor.

Na modernidade, teorias neste sentido foram construídas e a que mais notoriedade alcançou foi a Filosofia da Composição de Edgar Allan Poe (1846), contista norte-americano que escolheu o conto como a principal ferramenta para transmitir suas ideias.

Durante o século XIX, o conto sofria preconceito em relação ao romance por ser uma narrativa curta, era considerada pelos escritores da época uma narrativa pobre unicamente devido à sua extensão. Poe (1846) conseguiu mudar esse olhar, antes dado ao gênero conto, uma vez que em suas obras destacaram-se suas ideias de maneira objetiva e direta. Seus contos ganharam notoriedade justamente por serem construídos obedecendo as unidades de tempo, lugar, ação e efeito.

Refiro-me à narrativa curta, cuja leitura atenta requer de meia a uma ou duas horas. Dada sua extensão, o romance comum é criticável [...] como não pode ser lido de uma só vez, se vê privado da **imensa força que deriva da totalidade**, pois o que dilui o efeito no romance é a extensão, o prolongamento. O conto breve, ao contrário, permite ao autor desenvolver plenamente seu propósito [...] durante a hora da leitura, a alma do leitor permanece submissa à vontade daquele [...] inventará os incidentes, combinando-os da maneira que melhor o ajude a conseguir o efeito preconcebido. (CORTÁZAR, 2008, p. 121, grifo nosso).

Observa-se, assim, que é a própria estrutura do conto, o elemento de significância, que produz o efeito e isso acontece devido à sua extensão. O conto breve permite ao autor buscar alcançar suas intenções, por isso, todos os elementos do conto devem ser trabalhados dentro dessa limitação de espaço que o gênero exige. É exatamente por isso que tudo que aparece no conto terá um propósito, nada é dito ao acaso.

O conto como gênero literário, forma ficcional, é uma construção que desperta interesse por suas características estruturais, pois, enquanto produto, são

elaboradas no sentido de produzir uma semiose exacerbada e é por meio dela, da produção de sentidos e emoções várias, que o conto se estabelece. Não apontando para a realidade, mas para a linguagem, o conto, na contemporaneidade, chega ao ponto de levar o significado a fazer-se em cadeia de significantes e voltar-se a si mesmo, num processo de metasseiose e, portanto, metalinguístico. Esse processo se completa ou mesmo se faz pela presença de um leitor que, instado na contemporaneidade a ser ativo (leitor/construtor), encaminha-se pelas fendas deixadas pelo autor e assume também uma autoria.

No ato da leitura que dá vida ao texto, percebe-se esse receptor criando os plurais sentidos ali expostos. O leitor viaja na travessia da descoberta, porque o encontro que aí se dá é o da linguagem: do emissor e do receptor, construtores de signos. Diante de qualquer mensagem por um sistema de signos está o receptor frente a frente com a linguagem.

A contemporaneidade proporciona em suas diferentes especificidades artísticas uma “provocação” ao leitor. O termo “Provocação”, (título de uma conferência proferida por Hans Robert Jauss, 1979, que mais tarde ficou conhecido como “Estética da Recepção”, sugere que o foco central de toda interpretação textual deve recair sobre o leitor e seus processos de recepção e não somente sobre o autor. A estética da recepção é uma teoria de grande amplitude, pois procura analisar a obra literária envolvendo todos os elementos do processo da comunicação, com ênfase no receptor.

[...] para a análise da experiência do leitor ou da “sociedade de leitores” de um tempo histórico determinado, necessita-se diferenciar, colocar e estabelecer a comunicação entre os dois lados da relação texto e leitor. Ou seja, entre o **efeito**, como o momento condicionado pelo texto, e a *recepção*, como o momento condicionado pelo destinatário, para a concretização do sentido como duplo horizonte – o interno ao literário, implicado pela obra, e o mundo vivencial (*lebensweltlich*), trazido pelo leitor de uma determinada sociedade. Isso é necessário a fim de se discernir como a expectativa e a experiência se encadeiam e para se saber se, nisso, se produz um momento de nova significação. (JAUSS, 1979, p. 49-50, grifo nosso).

A questão da produção de um efeito será, na construção do conto, e para sua fruição, de extrema importância, pois é por meio de um efeito único que o conto promoverá as sensações (efeitos) de concisão, tensão e intensidade.

Iser (1979), teorizando sobre a recepção da literatura pelo leitor, afirma que este, diante dos vazios do texto, isto é, espaços abertos para a plurissignificação

(fendas Barthinianas), deverá preenchê-los com a sua própria imaginação. Isto porque o texto literário não é constituído somente de linhas, mas também das entrelinhas, dos interditos, das lacunas e, sobretudo, do ato de ler.

O que falta nas cenas aparentemente triviais e os vazios nas articulações do diálogo estimulam o leitor a preenchê-los projetivamente. Jogam o leitor dentro dos acontecimentos e o provocam a tomar como pensado o que não foi dito [...] o calado é a implicação do dito, é por ele que o dito ganha seu contorno. Como o calado adquire vida pela representação do leitor [...] o processo de comunicação assim se realiza não através de um código, mas sim através da dialética movida e regulada pelo que se mostra e se cala. O que se cala, impulsiona o ato de constituição, ao mesmo tempo que este estímulo para a produtividade é controlado pelo que foi dito, que muda, de sua parte, quando se revela o que fora calado. (ISER, 1979, p. 90).

Os ‘impulsos’ advindos das fendas, dos espaços vazios e possíveis de serem imaginados, as possíveis duplicidades dadas por metáforas e outras inusitadas organizações do código, promovem o efeito de tensão que se torna tão mais intenso quanto maior for o arranjo do código.

Assim, autor/texto/leitor amalgamam-se em meio a características da forma do conto: brevidade, tensão, construção ficcional/estética, efeito único que afloram durante a leitura de contos contemporâneos e faz o leitor perceber-se como personagem-instrumento de concretização da obra. Ele não é alguém que observa, que apenas lê. Ele é alguém que exerce a função de dar vida (concretizar) à obra. Esse estímulo é fortemente alcançado por Miguel Jorge (2016)¹. Em seus contos,

¹Miguel Jorge é um poeta, teatrólogo, romancista e contista goiano com vasta obra publicada e reconhecida nacionalmente. Nascido em Campo Grande (MS), em 16 de maio de 1933. Filho de Miguel Jorge e Sarah Thomé Jorge. Mudou-se para Inhumas (GO), com seus pais comerciantes, onde cursou o primário, no Grupo Escolar I9 de Março. Fez o ginásio em Goiânia, no Ateneu Dom Bosco e terminou o científico no colégio Marconi, em Belo Horizonte (MG). Formou-se em Farmácia e Bioquímica pela UFMG, Direito e Letras Vernáculas pela UCG, lecionou Farmacotécnica na Faculdade de Farmácia da UFG e Literatura Brasileira no Departamento de Letras da Universidade Católica de Goiás. Foi um dos fundadores do GEN (Grupo de Escritores Novos) e seu presidente por duas vezes. Também foi por duas vezes

presidente da UBE (União Brasileira de Escritores), seção de Goiás. Dirigiu por duas vezes o Conselho Estadual de Cultura e integra os quadros de críticos de arte da ABCA e AICA, ocupa a Cadeira de número 8, na Academia Goiana de Letras.

reconhecida nacionalmente. Nascido em Campo Grande (MS), em 16 de maio de 1933. Filho de Miguel Jorge e Sarah Thomé Jorge. Mudou-se para Inhumas (GO), com seus pais comerciantes, onde cursou o primário, no Grupo Escolar I9 de Março. Fez o ginásio em Goiânia, no Ateneu Dom Bosco e terminou o científico no colégio Marconi, em Belo Horizonte (MG). Formou-se em Farmácia e Bioquímica pela UFMG, Direito e Letras Vernáculas pela UCG, lecionou Farmacotécnica na Faculdade de Farmácia da UFG e Literatura Brasileira no Departamento de Letras da Universidade Católica de Goiás. Foi um dos fundadores do GEN (Grupo de Escritores Novos) e seu presidente por duas vezes. Também foi por duas vezes presidente da UBE (União Brasileira de Escritores), seção de Goiás. Dirigiu por duas vezes o Conselho Estadual de Cultura e integra os quadros de críticos de arte da ABCA e AICA, ocupa a Cadeira de número 8, na Academia Goiana de Letras.

mesmo aqueles escritos em início de sua carreira, a presença do leitor é requerida como elemento da narrativa e a construção do texto avança para além da história comum.

A forte significância da manipulação da linguagem é de vital importância na organização textual de Miguel Jorge (2016), fazendo de sua obra como um todo, um grande constructo intersemiótico. A plurissignificação é a forma em que se centra para exacerbar o processo de semiose e, inclusive, desafiar o leitor a entrar nesse jogo.

A consciência dos signos como força vital na formação do homem só veio à tona com Saussure (2006), na Europa, e Peirce (2017), nos EUA, principalmente. A noção de signo remonta à Antiguidade, mas a reflexão de sua força como elemento formador da cultura e da consciência humanas tomou corpo no século XX. Essa consciência adentrou todas as ciências, modificou teorias e criou posicionamentos em todas as ciências, influenciando os caminhos que se tomam, ainda hoje.

Reconhecer o processo de semiose no qual o homem vive e dá forma e direção à sua vida, fazendo-se como indivíduo e como ser social, foi crucial para que novas direções se abrissem em todas as ciências e mormente nos estudos da crítica literária. Peirce (2017) afirmava:

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. Descrevendo a doutrina como “quase necessária” ou formal, quero dizer que observamos os caracteres e, a partir dessa observação, por um processo que não objetarei denominar de Abstração [...] quanto a esse processo de abstração ele é em si mesmo uma espécie de observação. (PEIRCE, 2017, p. 45).

É sobre esse processo de abstração, sobre a capacidade de transformar signos em interpretantes e em seguida em outros signos, que o homem se conscientiza e doravante se transforma frente à realidade e à escrita. O processo de semiose se faz naturalmente no homem: frente a um fenômeno, sente-o; em seguida, reage perante ele e o interpreta; por fim, raciocina sobre ele e o designa,

cursou o primário, no Grupo Escolar I9 de Março. Fez o ginásio em Goiânia, no Ateneu Dom Bosco e terminou o científico no colégio Marconi, em Belo Horizonte (MG). Formou-se em Farmácia e Bioquímica pela UFMG, Direito e Letras Vernáculas pela UCG, lecionou Farmacotécnica na Faculdade de Farmácia da UFG e Literatura Brasileira no Departamento de Letras da Universidade Católica de Goiás. Foi um dos fundadores do GEN (Grupo de Escritores Novos) e seu presidente por duas vezes. Também foi por duas vezes presidente da UBE (União Brasileira de Escritores), seção de Goiás. Dirigiu por duas vezes o Conselho Estadual de Cultura e integra os quadros de críticos de arte da ABCA e AICA, ocupa a Cadeira de número 8, na Academia Goiana de Letras.

criando outros signos para ele. Esse processo põe o homem em relação dialógica constante com o mundo e não há como desvencilhar-se dele. O homem é uma produtividade significativa e ao aperceber-se dessas questões por meio dos estudos da semiótica, uma infinidade de caminhos, de certezas, de inseguranças e de vazios se descortinaram diante dele. O homem percebeu-se um ser de sentido, e ao mesmo tempo, um ser demiurgo, mas caminhando, por vezes, no vazio dos eternos movimentos interpretantes.

A semiótica tornou-se a base de estudo para as demais ciências e para a crítica literária principalmente, pois com ela vieram as noções de representação “um signo ou *representamen*, é aquilo que, sob certo aspecto ou modo, representa algo para alguém” (PEIRCE, 2017, p.46); de produtividade do signo, “ela (a semiótica) substitui a concepção de uma historicidade linear pela necessidade de estabelecer uma tipologia das práticas significantes segundo os modelos particulares de produção de sentido” (KRISTEVA, 2012, p.34); de organização do código, “a experiência estética, [...] sugere que os códigos de que parte poderiam ser submetidos a segmentação sucessiva.” (ECO, 2002, p.227); de metalinguagem, “sendo sua própria teoria, a semiótica é o tipo de pensamento que, sem se erigir como sistema, é capaz de se modelar (de se pensar) a si mesmo” (KRISTEVA, 2012, p. 24).

No mundo tudo é signo. É impossível ao homem realizar suas atividades sem a vivência dos signos, pois o homem como ser cultural que é, não só dá sentido aos fenômenos que se lhe apresentam, como os transforma em linguagem. O homem, afirma Geertz (1989, p. 4) a partir de Max Weber, “é um animal amarrado a teias de significado que ele mesmo teceu” e é por meio de uma dessas teias, a língua, que ele pensa e cria diferentes formas de linguagem. Só por meio de signos expressa suas experiências e só por meio de signos interpreta o mundo, pois cria um todo articulado por diferentes unidades de significação para engendrar sentido. Esse homem, que se constitui pelo ato gerador de significar, supera a recepção e a percepção e se instaura como um sujeito semiótico. Resultante da organização discursiva do texto, ele desenvolve uma percepção crítica, que só é possível através de uma atitude semiótica, a de dar sentido às coisas.

Aqui, portanto, temos indubitavelmente três elementos radicalmente diferentes da consciência, só estes e nenhum outro. E eles estão evidentemente ligados às ideias de um-dois-três. Sentimento imediato é

consciência do primeiro; o sentido da polaridade é a consciência do segundo; e a consciência sintética é a consciência do terceiro. (PEIRCE, 2017, p.16).

A partir do momento em que o conto perde sua característica de oralidade desenvolvida pelos *shanachies* e assume-se como gênero literário, a sua forma (a sua estrutura de construção) passa a ser elemento de semiose, pois se estabelece como signo e, por suas próprias características, conduz este processo. As principais características que determinam a forma do conto são: a brevidade (extensão); a unidade de efeito (tensão); a intensidade. A diferença entre a oralidade e a escrita no conto se estabelece pela construção: elaboração do código em busca de produtividade e de um efeito estético. Enquanto na primeira as características estavam presentes pela necessidade e naturalidade do acontecimento, na segunda há uma intencionalidade.

Gotlib (1995, p. 32), afirma a partir de Poe (1846) e relaciona a extensão do conto à reação (efeito) que o conto pode provocar no leitor. A unidade de efeito é um ponto de grande importância, pois causa no leitor um estado de ‘excitação’. Para que essa excitação não seja diluída, é necessário que o texto não seja longo demais ou breve demais, havendo uma preocupação com essa extensão e equilíbrio. Faz-se um conto “obedecendo” uma estrutura em busca do “efeito único”². Em “O retrato Ovalado”, escrito por Poe (1998), o efeito único se dá através do suspense para uma revelação, paulatinamente arquitetada dentro de uma intrincada estrutura do conto. A imagem de um castelo abandonado, uma noite densa a ser passada em meio a um candelabro de sete braços, a iluminação repentina de um retrato circundado por uma forma ovalada, cria o suspense de uma revelação e provoca um efeito de semiose no leitor. E, por fim, a grande revelação em um clímax inusitado - outra característica da obra de Poe (1998). Em três páginas, o autor consegue criar um efeito de produtividade que conduz o leitor por um percurso que o fará retornar posteriormente à leitura, frente à importante e inusitada revelação: “É a vida, é a própria vida que eu aprisionei na tela”; “E, quando se voltou para contemplar sua esposa, viu que ela estava morta”. O efeito do suspense sobre uma importante revelação conduz o leitor a refletir sobre o signo e a arte.

O efeito único se dá por meio de uma ação que envolve o objeto, o signo e os interpretantes, conquistando o interesse do leitor. O efeito único é elemento

²A teoria do efeito único, criada por Poe, indica que o efeito deve ser natural e gerar prazer: uma linguagem carregada de significados.

congregador dos vários e diferenciados processos de semiose que o conto promove. Ele provoca e recolhe pelo caminho, o resultado das provocações que promove.

Em “The philosophy of composition”, Poe (1846) diz que o comprimento, a unidade de efeito e um método lógico são considerações importantes para a boa escrita. Assim, ele rejeita o conceito de intuição artística, afirmando que a escrita é um processo metódico e analítico, e não espontâneo, confirmando a ideia de que a organização mesma do texto é promotora de sentidos. Acreditava que todas as obras, com exceção do romance, devem ser curtas. Considerava o conto uma forma superior ao romance. Segundo Cortázar (2008), Poe (1846) descobriu imediatamente a maneira de construir um conto, de diferenciá-lo de um capítulo de romance, dos relatos autobiográficos, das crônicas romanceadas do seu tempo. Compreendeu que a eficácia de um conto depende da sua intensidade como acontecimento puro, isto é, que todo comentário ao acontecimento em si (e que em forma de descrições preparatórias, diálogos marginais, considerações *a posteriori* (alimentam o corpo de um romance ruim) deve ser radicalmente suprimido do conto. Cada palavra deve confluir, concorrer para o acontecimento, para a coisa que ocorre; e esta coisa que ocorre deve ser só acontecimento e não alegoria. Observa-se que Poe (1998) faz uso de sua teoria em seus vários contos.

Em “O Gato Preto”:

Ela caiu inteira. O cadáver, já bastante decomposto e coberto de sangue coagulado, estava ereto perante os olhos dos espectadores, na mesma posição em que eu o deixara. Mas sobre sua cabeça, com a boca vermelha escancarada e uma chispa de fogo no único olho, sentava-se a besta horrenda cujos ardis me tinham levado ao assassinato e cuja voz denunciadora agora me levaria ao carrasco. Eu havia emparedado o monstro dentro do túmulo! (POE, 1998, p.17, grifo nosso).

Observa-se que nos trechos destacados na citação acima, Poe (1998) utiliza-se e comprova a teoria do “acontecimento puro”. O que se lê nos excertos em destaque é intenso, porque é só acontecimento. A partir do momento em que o leitor fez um pacto com o autor de que vai aceitar a ficção como “verdade”, quando esse acontecimento vem sem preparação, sem enfeites, sem bordas, sem alegorias, quando ele vem como força de acontecimento, ele é jogado de chofre em cima do leitor e, embora nascido do discurso, ele é suplemento dele, ele não só é representação do acontecimento, descrição, ele performatiza o acontecimento. Isso aumenta a intensidade que esse acontecimento pode produzir. Dizer “ela caiu inteira” não é o mesmo que dizer “ela caiu e estava inteira”. A primeira fala do

narrador é forte, balança o leitor: “ela cai”; é uma queda performatizada. Em seguida, o narrador diz, “o cadáver já bastante decomposto”, essa expressão mesmo dando a impressão de descrição, não aparece como enfeite, ou explicação de quem ou o que caiu. Ela vem para aumentar a força do acontecimento, provocando-lhe horror pela queda brusca de um cadáver frente ao leitor. O texto não diz ao leitor: “aconteceu isso”. Ele põe o leitor em vivência do acontecimento. O leitor, ao navegar por esse corpo textual, é chamado para dentro do texto que, produtor intenso do processo de semiose, provocará no leitor o efeito pretendido e exposto pela voz do narrador. O que causa a intensidade não é a história em si, mas a forma como ela é costurada.

“Um conto é uma verdadeira máquina literária de criar interesse” (CORTÁZAR, 2008, p. 122). Esse interesse surge não apenas da história em si, mas pela forma como ela é apresentada. Essa forma acresce a intensidade do acontecimento, promovendo no leitor, pela estrutura do conto, um processo de semiose em alta escala. Esse gênero destaca sua intensidade, e por ela desconcerta o leitor, surpreende-o, mas ao mesmo tempo, o atrai. O conto é capaz de provocar atitudes incompreensíveis a partir da força que lança ao processo de semiose. Sua provocação deve ser intensa.

O discurso, a forma que se apresenta é signo promotor de significação. Eco (1988), em “Obra Aberta”, estabelece essa ideia, pois segundo ele, toda obra de arte é aberta, porque não comporta apenas uma interpretação.

Uma forma é uma obra realizada, ponto de chegada de uma produção e ponto de partida de uma consumação que – articulando-se – volta a dar vida, sempre e de novo, à forma inicial, através de perspectivas diversas (ECO, 1988, p.28).

Além de toda obra possibilitar várias interpretações, a obra contemporânea, construída em caráter de abertura, apresenta-se como um organismo em construção, abre-se a várias possibilidades de recriação. Essa provocação do imaginário vem muito da construção estética, que promove maior possibilidade de abertura e faz dela um organismo vivo, fenômeno puro, exposto à leitura de fruição que aciona com mais força os interpretantes, possibilitando e até (especificamente no conto) forçando, a reconstrução. Pela engenhosidade da construção, o cadáver não será mais de Poe, ou do conto, da narrativa, será suplemento colocado *in*

presentia na vida de todos os leitores fisgados pela vivência da suplementaridade que aquela imagem narrada provoca.

No entanto, observa Eco (1988):

A obra em movimento, em suma, é possibilidade de uma multiplicidade de intervenções pessoais, mas não é convite amorfo à intervenção indiscriminada: é o convite não necessário nem unívoco à intervenção orientada, a nos inserirmos livremente num mundo que, contudo, é sempre aquele desejado pelo autor. (ECO, 1988, p.62).

O autor oferece ao leitor uma obra que como escritura está em perfeita possibilidade de interpretações. Está aberta, em movimento. No entanto, há que se reconhecer que não é toda interpretação que é possível, pois a obra é uma construção orientada pelo autor e a obra deixa suas marcas.

1.1 O livro em análise

No livro, objeto deste estudo, as provocações para que se entre no jogo do autor nascem desde as ilustrações, passando por epígrafes e registrando-se de forma contundente na organização do conto.

As ilustrações, em sua maioria, sugerem sensualidade ou índices miméticos, mas as epígrafes, imediatamente a elas se contrapõem e conduzem à plurissignificação. Elas são epígrafes que não antecipam, não são mote, não têm a função de antecipar o assunto do conto e anunciar a história, mas apontam para a produção de uma plurissignificação. Nisso sim, antecipa. Avisa da produção semiótica do conto, da sua possibilidade de parceria de construção. O leitor não ficará preso na leitura frontal (rasa) do conto, pois as epígrafes já o encaminham, avisam-no da necessidade do olhar semiótico. Antes do desenrolar do conto mesmo, conduzem-no por um percurso de plurissignificação confirmando o alto poder semiótico da escrita de Jorge.

Na primeira página, após o sumário, a obra traz quatro citações de Lance, Deleuze, Cyrulnik e Llosa, em que ele usa a sensualidade como máscara. Na ordem citada:

“As formas da sexualidade são tão numerosas quanto os próprios indivíduos.”

“Um vulcão em erupção é desejo, uma flecha cortando o ar também, não pelo alvo, mas pelo zunido que faz quando passa.”

“Quando se tem um traumatismo na vida, ele está no corpo, na mente e na memória.”

“O tratamento da questão sexual na narrativa é um dos mais delicados, talvez o mais árduo, ao lado do tratamento da política.”

A sensualidade e a produção de sentidos advêm da emoção e é neste rumo que Jorge aponta: sensualidade como representação de força propulsora, elemento motriz. Força nascida das entranhas do corpo e dominadora da mente. A sensualidade é a complementaridade, signo da linguagem, metáfora da intensidade da força de criação. Essa máscara é usada como produção da tensão nos contos e sua ligação com a realidade, vez que todo ser humano é dotado desta sensualidade que é força, que é produção, que é criação, que é vida.

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. (DERRIDA, 1999, p.177).

A máquina de criar interesse em todos os contos é a sensualidade, não o erotismo, mas é força suplementar que traz o poder do prazer na ausência da própria coisa. A sensualidade vem com a mesma visão que Barthes (2015) utiliza ao escrever “O prazer do texto”, buscando mostrar ao leitor que o uso de determinadas metáforas e a construção mesma da escrita são organizadas no texto com o propósito de trazer possibilidades de leitura ao leitor e fazê-lo compreender que é do desnudar dos caminhos traçados em uma obra/uma estrutura narrativa que nasce o prazer gerado pelo texto. O movimento gerado pelo descobrir-se e ocultar-se; pelo insinuar-se e mostrar-se, produz o prazer de preencher as “fendas” colocadas ao longo do corpo textual.

Cortázar (2008, p. 228) usa a metáfora da esfera para explicar a forma e a intensidade do conto e afirma que o sentimento da esfera “deve preexistir de alguma maneira ao ato de escrever o conto”. Essa preexistência está ligada ao retorno, como sopro da voz que se ouve quando se volta a si. Não é letra, epigrafada, é sopro. Ar que se inspira para se iniciar a corrida. Derrida (1999) diria: “Há portanto, uma boa e uma má escritura: boa e natural, a inscrição divina no coração e na alma; perversa e artificiosa, a técnica, exilada na exterioridade do corpo”.

Para Cortázar, (2008, p. 227-228), um conto breve, bem escrito, que possui esse efeito de esfericidade, apresenta-se ao mundo como uma “criatura viva, organismo completo, que respira”. Nesse sentido, “A narrativa não tem interesse senão para o pequeno ambiente das tuas personagens, das quais pudesse você,

espectador ou leitor ter sido uma das personagens”.Quando Cortázar (2008) cria a metáfora da “esfera”, cria-a para afirmar que a estrutura do conto, por si só, já produz um processo de semiose.

O sentimento da esfera deve **preexistir** de alguma maneira ao ato de escrever o conto, como se o narrador, submetido pela forma que assume, se movesse implicitamente nela e a levasse à sua extrema tensão, o que faz precisamente a perfeição da forma esférica.(CORTÁZAR, 2008, p. 228, grifo nosso).

A estrutura do conto é uma forma narrativa detentora de características específicas para promover em alto grau o processo de semiose. É letra organizada e grafada e ao mesmo tempo é corpo e sopro. Acrescente-se a isso que esta estrutura carrega uma forma de conteúdo organizada em literariedade e, portanto, estética, o que acresce o processo de significação. Sua força é tão densa e móvel que produz a sensação de uma “esfera”, como afirma Cortázar (2008). Essa metáfora usada por Cortázar (2008) representa bem a forma do conto, pois é uma narrativa que apresenta uma densidade interior, tanto na forma como no conteúdo e que promove pleno movimento de seu volume, de maneira a atingir, integralmente, o leitor. Não é uma narrativa circular; ela é esférica.O círculo é plano, iniciado e acabado em si mesmo, não proporciona à circunferência o caráter de movimento, tão característico do conto. A esfera tem um interior adensado que não a deixa estática. Ela é volume que se movimenta para uma explosão exterior que lhe dá energia e a constitui. E é essa forma esférica que, pela concisão, pelo adensamento movimenta, em intensidade, o conto.

A preexistência do sentimento da esfera apregoado por Cortázar (2008), bem como a construção intencional, mas, ao mesmo tempo, corporal do texto antecipam o prazer e provocam maior tensão. Esta é uma forte característica dos contos de Miguel Jorge (2016). Nesta obra específica, “Fuga da Personagem”, objeto deste estudo, Jorge (2016), antes dos contos, indica e desvia; antecipa e mascara, utilizando-se dessa estratégia de forma mais contundente, criando antes de cada conto, provocações intersemióticas para aumentar o poder da tensão. Antecipando cada conto, são apresentadas uma imagem (ilustração) e uma epígrafe; logo a seguir, o título. A forma como os três índices se inter-relacionam criam a função signíca do movimento da esfera. Assim, a preexistência do movimento da esfera faz-se claramente como força tensiva.

Título do conto: Pés

Ilustração: Inúmeros rostos e inúmeros pés. Alguns rostos aparecem sobrepostos a outros, pés de diversos tamanhos e por toda parte no plano de fundo da imagem.

Epígrafe: “Como os pés são loucos/chão e tato³

Como os pés são fibras/calos ásperos

Como os pés são finos/lixa e língua

No ritmo de asandanças.

Os pés guardam a ciência do corpo

doce planta.

sigilo de arma bem guardada

pontes de cinco espadas.

E seguem caminhos juntos

no equilíbrio dos desejos.”

Início do conto: “Sempre me foi difícil falar a não ser comigo mesmo, abrigado em minhas próprias palavras, meu instinto de animal, aparentado, embora.”

Ilustração, epígrafe e conto misturam-se em várias direções. Três sistemas semióticos estão acoplados: literatura, dois: na forma da narrativa e da lírica e o visual, na forma do desenho. Da ideia da imagem de grupo social à lírica e à introspecção individual, o conto faz girar inúmeras provocações, buscando no desejo - aquele que instiga, que é movimento perturbador - o movimento da esfera. Não é direcionamento, mas preexistência do desejo. Vontade ontológica, nascida do sopro que se esvai em suspiro. Movimento puro. Local em que vozes e segredos se misturam a movimentar a trama:

O mundo envelhecia feito paisagem antiga ao redor de mim, e o meu mundo interno, feito laço de nó cego, confessava-se impenetrável. Era lá que eu costumava me esconder, a escutar separadamente vozes, ruídos das pessoas, estas considerações mesquinhas sobre coisas breves como o pingar incessante de gotas de água sobre lâmina de zinco. (JORGE, 2016, p.35).

No próprio conto, a preexistência do movimento da esfera está posto, antecipando e estabelecendo a força do efeito único “O mundo envelhecia feito paisagem antiga ao redor de mim, e o meu mundo interno, feito laço de nó cego,

³Essa epígrafe se trata de um poema escrito por Miguel Jorge(2016).

confessava-se impenetrável.”(Idem). O personagem está posto e seus devaneios - “asasdanças” cantados em versos na epígrafe - iniciados levam consigo o leitor.

A força da literatura de Jorge (2016) está na profundidade de suas abordagens apresentadas por meio de uma literariedade rica e produtiva que faz acionarem os interpretantes, aumentando o poder de semiose do signo. Suas metáforas criam a própria coisa e de signo representante da ausência, faz signo que presentifica a primeira e outras coisas.

Título: Bridão

Ilustração: rostos mascarados em congregação.

Epígrafe: “No baile de máscaras que vivemos, basta-nos o agrado do traje, que no baile é tudo.”

Início do conto: “Estavam no quarto, à meia luz, ela a dizer do céu rosa e azul, com um porém, aqui e ali, de cores incendiadas de amarelo, a imaginar a doçura da vida a dois.”

O nome que intitula o quarto conto significa um tipo de embocadura usada em cavalos, a fim de dar-lhes freio e direção. Entretanto, a ilustração e a epígrafe tratam de máscaras, coberturas que encobrem o verdadeiro rosto. A epígrafe fala que a vida é um baile de máscaras e que cada qual veste o traje que lhe cabe, que só isso importa à sociedade. O conto encaminha-se a partir da sensualidade de um casal em início de casamento, em que a personagem Lavínia, usando a máscara da sensualidade, insinua-se, domina o marido e encobre-lhe a personalidade. José Carlos, que lhe aceita a condução, passa a usar a máscara que ela lhe impôs, mas avilta-se e decai. A aparência social está resguardada. Ela, condutora da rédea, veste a cada momento uma nova máscara, fulgurante e viçosa a cada novo traje.

Título, ilustração e epígrafe, novamente pré-criam o movimento da esfera e, usando a sensualidade como movimento do efeito único, faz do desejo máscara da subjugação, força condutora da história que representa não a sensualidade, mas o domínio do ser e a aniquilação do outro.

A sensação do movimento interno do conto se insinua antes. Movimento preconcebido que agita, mas não antecipa a leitura do conto em si.

A partir de todas essas indicações, o leitor é jogado dentro do texto já a percorrer os caminhos procurando espaços e fendas, pois já foi avisado que o

acontecimento terá que ser criado por ele. O autor lhe insinuou da plurissignificação. Apresentou-lhe não um caminho, mas várias possibilidades deles. A condução dada pelo 'Bridão' embrincada no baile de máscaras, no qual a roupagem que importa é o movimento que fará o conto girar em semiose.

Em Jorge (2016), no livro objeto desse estudo, esse sopro, essa preexistência do movimento estão presentes, tanto nas epígrafes quanto no início dos contos. É como se submetido pela forma esférica, fosse dominado por ela e, de chofre, provoca a tensão. Essa tensão, acrescida pela intensidade com que é construída, porá a esfera em movimento extrínseco, abrindo a obra e permitindo que os limites da narrativa não sejam traçados.

Movimento de complementaridade, seus contos transbordam em presença/ausência e captam para dentro da esfera, o leitor. "O suplemento enlouquece porque não é nem presença nem ausência e enceta desde logo tanto o nosso prazer como nossa virgindade" (DERRIDA, 1999, p.190). Segundo Cortázar (2008, p. 123), num conto, "um coração vivo palpita, um palpar é um coração que vive". A intensidade do conto se vivifica nesse palpar da sua substância e essa substância deve vir pura, sem conter acontecimentos exageradamente intrincados.

Cortázar (2008), para sinalizar o movimento de semiose do conto, ainda complementa usando a metáfora "caracol da linguagem". Retrogradado o caracol, abre-se para possibilitar a exposição do som que resguarda. É um som que se move em espiral. Forma que sugere um movimento extrínseco, o caracol guarda em seu interior um som ruidoso e forte que se expõe ao contato. O "caracol da linguagem" fala da envolvente movimentação e rapidez necessárias para se alcançar o clímax no conto.

Miguel Jorge (2016) alcança clímax interessantes e fortes, com mudanças de direções inusitadas e que, por vezes, leva a tensão ao máximo, para explodi-la (ou alongá-la) – haverá quem diga: decepcioná-la - ao deixar o final da história a critério do leitor. Neste livro, especificamente, Jorge (2016) não lança mão do extremo da rapidez. Mas não abandona o movimento e o faz via mito de Eros, que cria toda força e intensidade na movimentação dos personagens em seus espaços, mas a rapidez fica até certo ponto abrandada no alongamento das ações e reflexões várias que adentram o mais íntimo do ser, instaurando um processo de catarse em que cada personagem, trazendo consigo o leitor, expõe - 'caracol da linguagem'- sua hedônica busca do prazer.

Assim, o caminhoneiro que pratica o incesto com suas três filhas, vê-se, repentinamente, ao final, com um revólver na mão, colocado por sua mulher que lhe diz: “diga que sou boazinha”.

A mãe, sem pressa, sem ânsias, como que agradecida por aquele momento, um pouco arrepiada de pele, um pouco comovida, um pouco que sorria indefinida, honesta no que ela era, colocou o revólver nas mãos do marido, ao tempo que dizia: Fala que sou boazinha, Esteves, fala? (JORGE, 2016, p. 29).

Esta frase é usada como um *leitmotiv* para o encontro do prazer. O prazer desprezível do pai, a cada incesto com suas filhas: “Fala que sou bonzinho” é usado como título do conto; como ‘chave de ouro’ do conto, numa mudança de tonalidade, pela mudança de voz: “fala que sou boazinha”. Lá, é um homem que fala no estímulo do prazer; aqui, uma mulher, como o fim do prazer e o indício de morte. O machismo e a submissão feminina; os vícios da alma em busca do puro desejo; o nojo da sensualidade frente à sua força sobre o corpo; a quebra do desejo e morte física; assassinato e suicídio estão todos embrincados em uma história que se desdobra entre a mistura do desejo, da vida e da morte. Metáforas de intensidade e tensão na produção de interpretantes em processo de semiose.

Assim sendo, os elementos que criam a forma do conto criam, por si mesmos, um signo, pois promovem a semiose a partir de sua própria organização, influenciando a história narrada e até superando-a. A estrutura do conto promoverá na história narrada uma organização esférica capaz de produzir outros significantes; no momento em que o leitor percebe a “alquimia” do conto, sente a manifestação da significação produzida por este signo. Por ser breve e conciso, o conto consegue atingir sua totalidade. Sua organização ou sua “alquimia”, como o sugere Cortázar (2008), provoca no leitor o processo de semiose, produzindo movimentos de significação que ultrapassam e interferem na história narrada. Essa construção domina o leitor de dentro da própria narrativa. O conto se forma como uma estrutura/signo que abarca a história narrada e vai para além dela. Por meio do “efeito único” essa construção invade o leitor e, sendo uma forma narrativa altamente produtora de sentido - para atribuir sentido, todo e qualquer ser humano ativa em si o processo de semiose, o processo de dar significação a algo – ela ativa nele toda uma ação de interpretantes, em movimento de reconstrução de sentidos.

A semiose do conto advém da forma como as situações, os fatos, os personagens, o espaço e demais categorias narrativas são organizadas, pois, na

verdade, elas são desvios para as forças propulsoras maiores: concisão, tensão, intensidade, estas sim, organizadas de forma a provocar de maneira exacerbada reações de produção de sentido. Uma das formas que Miguel Jorge (2016) encontra para alcançar essa promoção de sentidos está na produção de metáforas que acoplam significados e formam, a partir delas, uma outra história. As histórias não são narrativas convencionais com personagens em ações previsíveis e enredo comum. São reflexões subjetivas, espelhos da alma que se expõem em forma de personagens que movimentam enredos.

Do tempo

O chegante, conto altamente metafórico que se desenrola em uma cidadezinha na qual o passado é presente que desconfia do futuro. Os personagens são a representação do tempo e, ao mesmo tempo, sonho de uma história de paixão e sensualidade. O moço que chega (o chegante), personagem sem nome, sem rosto, imaginário e verdadeiro, metáfora do futuro. Marcinha, jovem sonhadora, tem a consciência do passado e o desejo do futuro, ao mesmo tempo metáfora do presente e protagonista do desejo. As três velhas rezadeiras, metáfora do passado que traz a tradição para o presente e cuida de controlar o caminhar ao futuro. O tempo, ser imaginário indomável, improvável, mas de quem se tem consciência da existência, enredo de toda humanidade que se desenrola numa cidade sem nome incrustada em “morros azuis”.

Ele chegou pela manhã naquela cidade cercada por morros azuis, serras transparentes de histórias e adiantamentos de lendas. Talvez espiara aqui e acolá antes de pousar os pés naquelas terras envoltas por árvores [...] sombras de vozes indormidas junto aos telhados das casas. (JORGE, 2016, p.101).

O futuro, que se avizinha, seduzindo o presente e ameaçando um passado que não ousou caminhar e perdeu-se no tempo. “Os olhos das janelas olharam curiosos para aquela imagem e poderiam jurar que se tratava de um forasteiro”. (JORGE, 2016, p. 101).

Marcinha, metáfora do presente, desejo de transição, de movimento, de palmilhar o caminho da estrada do tempo; estrada que se descortina à frente, mas que se inicia às costas;

Então, perceberam que **ele saltava os dias**, exercitava com grande coragem um lugar e outro, sem querer descansar, como se fosse ao mais

fundo das terras buscar rico tesouro [...]. **Preciso inventar um passado para ele. Homem sem passado nesta cidade, não permanece.** (JORGE, 2016, p.103, grifo nosso).

Passado, presente e futuro, irremediavelmente ligados e originados entre si, mas inapriacionáveis; consciência de uma presença na ausência da coisa em si: signos do tempo.

Ele era seu destino certo, por isso, redobrada de atenção, consultou o relógio, mas o relógio fugiu do tempo. Era aquela coisa que estava ali, mas ali não estava. (JORGE, 2016, p.107).

Metáfora da impossibilidade de comprovar o futuro, de aprisionar a modernidade, fotografia de sua imaginação e do seu desejo; presente recheado de passado com olhos sonhadores de futuro.

Não se via nem cara nem corpo do moço chegante estampada nas fotos, muito menos nos filmes. O que se via de fato eram algumas sombras, um ou outro ruído de cansaço, a riqueza de uns ossos antigos, esqueletos de árvores desenhadas com picos de carvão. (JORGE, 2016, p.111).

O passado, na figura das mulheres rezadeiras, que fixam marcas no tempo a fazer história, que por sua vez determina caminhos e ergue leis.

[...] como se nelas, as rezadeiras, se concentrassem as togas dos juízes e suas tábuas de sentenças: Marcinha é assunto consumado. Não é mais herança nossa. [...] nós as mulheres rezadeiras da cidade, que sempre usamos vestidos longos e pretos, rogamos proteção a Deus e aos homens afiançados em honra para que a justiça das leis de nossa cidade se cumpram de modo rápido e eficaz. Amém! (JORGE, 2016, p.112).

Dos eternos duplos existentes e dos triângulos amorosos. **Perigosos Afetos – Hélida**– o conto e a própria personagem são a metáfora da consciência ontológica da alma como morada dos contrários. Metáfora do tecer das tramas que se imbricam na urdidura delas mesmas e das dubiedades e duplicidades que vivem em cada ser.

(Aranha tecia sua teia, esparramava fios brilhantes de visco por todos os espaços. Aquele jeito dengoso de falar, quando lhe proviesse, era somente dela). (JORGE, 2016, p.125).

O gêmeo, metáfora da imagem invertida em espelho que mostra o mesmo e o outro.

Ela toda bonita, sorria ao pegar pela inocência quase infantil de Márcio, um príncipe a entrar em sua vida. Mas, com fios de arrepios em torno do pescoço, sentia-se enfraquecida na presença de Marcos [...] seu corpo

incontestavelmente másculo, trazia consigo o veneno da volúpia. (JORGE, 2016, p.118).

Hélida, metáfora do desejo de conquista da união dos duplos. Triângulo amoroso, metáfora da consciência do desejo de união dos contrários, perigosa consciência da constante oscilação dos desejos na alma humana.

Já parecia um pouco verdade aquela situação a três. As pessoas se **acostumam de ver**, deixam de falar crueldades. Talvez para falar bem de época alguém diria: formam um triângulo perfeito. Tanto mais que são belos. Outros afirmariam: Têm mais é que viver na doçura da mentira. O que todos, na verdade, queriam saber mesmo, era o quanto de cama caberia a cada um, porque um sempre ultrapassaria o outro no amor e nos desejos. Como se entrassem num campo luminoso de ar fresco, em busca do paraíso ou do inferno, que quase sempre se mantêm escondidos dentro de cada um, os **três formavam a paisagem impossível naquelas paragens de perigosos afetos**. (JORGE, 2016, p.127, grifo nosso).

Assim, pela metáfora, pela consciência da necessidade de se criar tanto a extensão, quanto a tensão, bem como a intensidade para que um conto flua com poder de semiose (preexistência da esfera) é que Miguel Jorge (2016), intencionalmente, cria-os no sentido de promover uma reação no leitor. Essa reação é promovida não só pela forma como se organiza o conto, mas também pelo efeito estético que ele promove. As metáforas têm esse poder de provocação para o surgimento dos interpretantes que dão movimento à criação de novos signos.

A liberdade estética proporciona àquele que contempla a obra uma leitura ativa dela, baseada no gozo, no prazer do texto. Essa produtividade estética advém de uma posição de estranhamento do leitor frente à obra. A descoberta solitária de vários, diferentes e possíveis caminhos fará que esse leitor desfrute inúmeras sensações ao percorrer os tecidos narrativos. Ela desencadeará nele uma gama de significações até o momento final da sua fruição. Não há descanso. Há prazer, tensão, intensidade, concisão em um clímax final que chega repentinamente.

Para a formação da macroestrutura do conto concorrem as categorias narrativas que são tratadas, no conto, especificamente, de forma especial, adensada, para se juntarem ao elemento agregador (o efeito único) e corroborarem na produção intensa da tensão. O conto é realmente um gênero altamente produtor de semiose, pois é pensado nesse sentido: produzir significações várias e acopladas, fazendo com que a esfera cortaziana esteja em alto e constante movimento extrínseco. Dentre as categorias que formam a narrativa, a personagem

se apresenta de real importância, mormente no conto, porque recai sobre ela a congregação das demais.

2. A personagem como um processo de semiose

É através da personagem que a camada imaginária se adensa e se cristaliza - Rosenfeld

Estar no mundo como indivíduos sociais, constitui os seres humanos como seres simbólicos, seres de linguagem. É essa formação de ser-linguagem que lhes permite atribuir significações a todo sistema de produção de sentido. O homem se fez a partir da malha de significações que criou, portanto, fez-se ser de linguagem, ser cultural em um mundo de signos: personagem no grande texto do universo. É neste universo que, como personagem, dá sentido ao espaço, ao tempo e age, escrevendo os textos da vida. Autor-personagem, mistura-se a outros textos e a outros autores-personagens, criando um grande emaranhado de ações que resultam em vidas, em histórias, em culturas. Cada qual que escreve seu texto/vida reconhece-se no texto dos outros e cada personagem se mistura na multidão de personagens, diluindo-se autores, abrandando-se marcas e reavivando-se os signos. Viver é um ato de leitura.

Mas da vida faz-se a literatura, pela mimese e pela verossimilhança fazem-se os textos, construções em linguagem por seres de linguagem. Entretanto, eles não se fazem em construções fixas, mas sim, em organismos ativados pelos personagens do texto-mundo, leitores ativos que são. Frente aos signos, em processo de semiose, põem-se em ação.

A teoria literária tem variado o enfoque que dá ao leitor. Ora o ignora e o desvincula inclusive da ideia mesma de literatura. A obra é por si mesma, sob a ideia mallarmeliana de “fato sendo”; ora o valorizam a ponto de ser ele o determinante de toda a existência literária.

O livro, a obra, cercados por um ritual místico existem por si mesmos, desgarrados ao mesmo tempo de seu autor e de seu leitor em sua pureza de objetos autônomos, necessários e essenciais.[...] Primeiramente, a significação literária localizou-se na experiência do leitor, e cada vez menos, ou até mesmo nunca no texto. Posteriormente foi a própria dicotomia texto leitor que foi contestada, e seus dois termos amalgamados na noção englobadora de “comunidade interpretativa”, que designava os sistemas e instituições de autoridade, e engendrava ao mesmo tempo textos e leitores. Em suma, o leitor passou à frente do texto, antes que os dois se apagassem diante de uma entidade sem a qual nem um nem outro existiriam e da qual eles emanam paralelamente. (COMPAGNON, 1999, p. 140-159).

Não há como desvencilhar texto, autor e leitor. Embora as teorias literárias ora deem mais enfoque a um em relação ao outro, essa é uma tríade necessária para a existência do que se entende por literatura, ou do reconhecimento mesmo da escrita. Mesmo trazendo a ela uma impessoalidade, como queria Barthes (1984, p.52), que afirma: “o texto é um tecido de citações, saídas dos mil focos da cultura”, o texto existe como entidade real, construção posta a uma ou várias leituras, com marcas mais ou menos nítidas do autor, mas apresentada como fenômeno para leitura. Texto, autor e leitor são personagens em dialogicidade.

Toda celeuma, pode-se dizer, provém do atributo de arbitrariedade do signo linguístico em relação ao seu referente; seu caráter cultural; seu poder de promoção de semiose, características inerentes à própria natureza humana e que promovem a produtividade do signo. Ele é organismo que tece uma estrutura e se tece na e pela escrita. A malha textual forma-se a partir das diversas leituras, dos diversos contextos vividos, das vozes que entremeiam o tecido cultural de cada ser social. O texto é um amálgama de significantes que transborda em significações várias; o ser que escreve e o ser que lê são a representação da junção de todos os textos vividos/lidos, da totalidade significante.

Assim, a boa escritura foi sempre compreendida. [...] no interior de uma totalidade e encoberta num volume ou num livro. A ideia do livro é a ideia de uma totalidade, finita ou infinita, do significante; essa totalidade do significante somente pode ser o que ela é, uma totalidade, se uma totalidade constituída do significante preexistir a ela, vigiando sua inscrição e seus signos, independentemente dela na sua idealidade. (DERRIDA, 1999, p.21-22).

Vivendo da e na linguagem, este ser de linguagem em relação ao mundo e ser pela linguagem dentro do texto, será sempre um personagem, uma representação. Ora autor, ora leitor, ora personagem (texto) oferecem-se à leitura. Barthes (1984, p. 50) diz que “É a linguagem que fala, não é o autor; escrever é, através de uma impessoalidade prévia [...]. Atingir aquele ponto em que só a linguagem actua, <<performa>>, e não <<eu>> [...]”. Assim, observa-se a força da linguagem a criar verdades fictícias que se comprovam por sua força de signo. Em meio a tudo isso, está a personagem: ser do mundo ou ser do livro, seres de linguagem, construindo signos. Se à natureza produtiva do signo ainda for acrescida da organização estética, essa possibilidade de atuação performática da linguagem também será acrescida. O texto estético, mais que todos, cuida de estabelecer-se dentro de uma possibilidade de abertura e de diálogo com o leitor. Abre-se a várias

interpretações e a relações inferidas pelo leitor, em uma ação de semiose que produzirá interpretantes que atribuirão significações a uma estrutura construída por determinado autor. Carregada de elementos expressivos, essa estrutura promoverá o jogo em que circulará uma massa de significantes em movimento de construção sem fim. Personagem do mundo, leitor dos textos, o homem transita como construtor e fruidor, tornando-se signo de si mesmo em um mundo de signos. A obra literária se apresenta como representação do mundo, a personagem se mostra como uma representação falseadora (porque representação de 2ª instância, suplemento) da pessoa humana. A partir da visão de Eco (2012):

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, 2012, p.4).

Essas duas ordens de coisas- tanto a forma literária (aqui, especificamente, a do conto) quanto a personagem, ser puramente pela linguagem - são organizações capazes de criarem, por si mesmas, processos de semiose influentes ao ponto de se constituírem em signos com alto poder significante.

Não são a história, nem o ser feito personagem que se fazem signos, mas a própria categoria 'personagem' que, transitando entre as ações, provocando fatos, criando espaços, construindo o texto em si, é signo produtor de semiose.

Lejeune (2008) afirma que o ser escrito será sempre ser de linguagem, ou seja, é construção sígnica, de natureza mentirosa, como o afirma Eco (2012). Assim, até mesmo os textos autobiográficos trazem como personagem um ser que em última instância é signo. "Como se pode ainda, no século da psicanálise, acreditar que o sujeito seja capaz de dizer a verdade sobre si mesmo?" (LEJEUNE, 2008, p.103).

É a partir do século XX, sob a visão dos formalistas russos, que a personagem se desvincula das relações com o ser humano e ganha a concepção de ser de linguagem. Houve uma ruptura com o modelo tradicional de cópia da realidade, em que a estrutura narrativa se apresentava de forma linear, numa sequência de acontecimentos em que as categorias narrativas mostravam-se de maneira previsível e conclusa ao leitor. A partir do século XX, os estudos literários se fixam como teoria e a crítica literária se firma como ciência. Observa-se que esse

nascimento da crítica como uma ciência coincide com a consciência semiótica que tomou conta das reflexões dos diversos pensadores do século XX.

Mesmo os estudos antropológicos passaram a buscar uma resposta semiótica (produção de sentido) para os questionamentos sobre o homem e a sociedade. Assim, a produção de sentidos torna-se o patamar sobre o qual se assentam as buscas científicas, culturais, filosóficas, linguísticas e literárias. Se o homem é um ser produtor de sentidos e usa a linguagem para fazê-lo, o mundo e esse próprio ser são constructos semióticos.

O caso é que a constituição inata, genérica do homem moderno (o que costumava ser chamado, simplesmente, de “natureza humana”) parece ser agora um produto tanto cultural quanto biológico, pelo fato de ser “provavelmente mais correto pensar em muito da nossa estrutura como resultante da cultura, em vez de pensar nos homens, anatomicamente iguais a nós descobrindo lentamente a cultura”. (GEERTZ, 2008, p.49).

A consciência do processo de semiose é fulcral para a noção do poder do signo linguístico como construtor de verossimilhanças; mentiras, que no dizer de Eco (2012), surgem da possibilidade da representação. Assim, percebe-se que as estruturas literárias, nos seus diversos gêneros, fazem parte de um sistema semiótico que, advindo do linguístico, tomam-no como modelo, mas pela construção estética o desorganizam. Cada qual com suas particularidades, determinadas pela forma em que foram constituídas (gêneros), estabelecem características que as organizam como um sistema semiótico em si.

Rosenfeld (1998, p.15), afirma: “Entre a personagem e a pessoa humana existe uma estreita relação, ativada por um processo de mimese”. Apresenta-se como um signo dentro do processo narrativo.

O tratamento atual dado à personagem de ficção não descarta as importantes contribuições vindas da psicanálise, da sociologia, da semiótica e da teoria da literatura moderna.

Ao encarar a personagem como *ser fictício, com forma própria de existir*, os autores situam a personagem dentro da especificidade do texto, considerando a sua complexidade e o alcance dos métodos utilizados para apreendê-la. (BRAIT, 1999, p. 51).

A personagem faz a tessitura do texto, é ela que o constrói, que se faz a partir da verossimilhança e se mostra ao leitor como texto, como ser pela linguagem. As diversas e inusitadas faces que assume são construções semióticas de um ser feito pela linguagem, tessitura dentro do universo narrativo. Desvinculada da realidade, o

ser ficcional que surge na contemporaneidade é ser da linguagem, realidade da escritura.

Assim, as categorias da narrativa personagem/espaço/tempo/ação/narrador fazem parte de um sistema semiótico e produzem cada qual, por si mesmos, um processo de semiose, mas que, especificamente, dentro da macroestrutura do conto, se juntam às características do gênero para adensar a estrutura e concorrem para a produção de sentido.

A dissimulação necessária, originária e irreduzível do sentido do ser, sua ocultação na eclosão mesma da presença, este retiro sem o qual não haveria sequer história do ser que fosse totalmente *história* e história do ser, a insistência de Heidegger em marcar que o ser se produz como história apenas pelo logos e não é nada fora deste, a diferença entre o ser e o ente, tudo isto indica bem que, fundamentalmente, nada escapa ao movimento do significante e que, em última instância, a diferença entre o significado e significante não é nada. (DERRIDA, 1999, p.27).

A personagem é a própria ficção, pois se faz signo de um ser ôntico que, na verdade, existe apenas enquanto signo, significante dentro de um universo que também é signo. No texto de ficção, a linguagem se arromba como suplemento. Ela não é veículo nem acoplamento. Ela suplementa porque cria uma realidade possível. A personagem de ficção não nasce do significado; nasce do sopro, do poder-dizer, é escritura nativa. Ela é realidade virtual de linguagem, virtualidade de presença.

Toda a linguagem embrenha-se, a seguir, nesta brecha entre o nome próprio e o nome comum (dando lugar ao pronome e ao adjetivo), entre o presente do infinitivo e a multiplicidade de modos e dos tempos. Toda a linguagem se substituirá a esta viva presença a si do próprio, que enquanto linguagem supria já as coisas mesmas. A linguagem acrescenta-se à presença e a supre, diferindo-lhe no desejo indestrutível de a ela reunir-se. (DERRIDA, 1999, p.342).

A força da ficção está no querer-dizer que se transforma no poder-escrever, na possibilidade de criar. A possibilidade de representação que a língua fornece ao logos ultrapassa-o e a mimesis se distancia do real pela força da linguagem mesma, por meio da verossimilhança que cria a partir da natureza do próprio signo, usado como suplemento do real, por meio de sua produtividade semântica e/ou sintática.

É por meio da personagem que a narrativa ficcional ganha corpo. As ações se formam a partir dela, que transita dentro de um espaço e determina um tempo. É força de criação, é ser que transita na linguagem que a forma. É uma categoria narrativa que se amalgama às demais, dando-lhes vida verossímil. Assim, as

personagens por vezes se caracterizam por suas ações; pelo espaço em que vivem e lhe emprestam os caracteres, pelo tempo que as determina e as transforma.

Esse amalgamento é importante na formação do efeito único, da concisão e da intensidade. Miguel Jorge (2016) é um mestre na criação de personagens intensas. No livro *A Fuga da Personagem*, ele cria um caminhoneiro que se faz ser por sua ação desprezível; personagens sem nome que são feitos loucura ou sensualidade; personagens que são metáforas puras; personagens que são a própria linguagem.

A personagem, como ser ficcional que é, pode apresentar-se sob várias maneiras; categoria narrativa de alta função sógnica, transita no texto narrativo assumindo formas variadas, adentrando ou amalgamando outras categorias, ou mesmo o próprio texto. Assim, as personagens modernas são ricas, exploradas neste poder produtivo de sua função sógnica. E assim, abrem múltiplas possibilidades para o leitor. O peso do estético, aliado ao ficcional, desconstrói a mimese da realidade, pois os textos trazem para a vivência do leitor a verossimilhança que se estabelece tanto semântica quanto sintaticamente.

Atuando sobre a desarticulação do sistema do signo em significante e significado, **o verossímil é uma unificação de significantes**, acima dos significados estanques: apresenta-se, assim, como uma polissemia generalizada. Poderíamos dizer que o verossímil é a polissemia das grandes unidades do discurso. (KRISTEVA, 2012, p.220, grifo nosso).

Ao se criar personagens, elas podem transformar-se imaginariamente no outro, são representações, signos de seres, segundo modalidades próprias da ficção e mesmo signo da própria ficção.

Essa característica é muito forte em Miguel Jorge (2016), desde os livros de sua mocidade, como *Avarmas*. Nesta obra de 2016, *A Fuga da Personagem*, Jorge (2016) lança mão das diversas possibilidades de semiose que a categoria personagem promove, produzindo polissemias tais que, um conto lido pelo mesmo leitor pode ora ser visto de uma forma, ora de outra. Suas personagens fazem-se pela ação, pela metáfora, pela construção literária da metalinguagem. São caminhoneiros, loucos, amantes, interssemioses e muito mais, a literatura mesma.

“Cláudio aproximou-se dela para dar o beijo das boas-noites”. Assim se inicia o conto “A Terceira Pessoa”, de Miguel Jorge (2016). A personagem central, sem nome, se faz pela estrutura do conto e pela linguagem que a organiza. Essa personagem é um ser puramente de linguagem e abre possibilidades de construções várias.

Seco, correto, perfeitamente cavalheiro, as sombras dos céus ou dos infernos se aproximaram com ele. [...] Não, ela não estava vacinada contra aquela espécie de arrepios vivos, fora de seu corpo, como pronta a acreditar na felicidade, dizia para si, cheia de cisma. (JORGE, 2016, p.83).

Mulher e linguagem e literatura em um mesmo corpo de sedução. Mulher que vive um casamento seco, que se repete na sequência dos dias. Ao mesmo tempo, linguagem que não faz o texto; serve-o e está à frente dele, texto pronto correto e previsível, que provoca sensações fora do corpo, no raciocínio do significado. Derrida, (1999, p. 21) diria: “Há portanto, uma boa e uma má escritura: boa e natural, a inscrição divina no coração e na alma; perversa e artificiosa, a técnica, exilada na exterioridade do corpo”.

Assim, ‘ela’, a personagem sem nome, assume inteira a organização da trama, urdindo falas e se fazendo puramente linguagem:

Parecia jogar naquela noite uma partida de estranhos prazeres, **diminutos em pronunciadas diferenças**. Como se acabasse de lhe passar um bilhete, **fórmula mentirosa de tornar-se verdadeiro**, Cláudio perguntou num repente. Você me conhece? Como não conhecê-lo? Digo, por dentro, meus sentimentos. Permanecia de olhos fechados, na sombra, como sempre fazia, **um pouco mais cuidadoso com as palavras**, como se filmado por câmera cinematográfica, cena produzida por ele, protagonista da peça. (JORGE, 2016, p.83-84, grifos nosso).

Claudio, seu marido, naquele dia, cuidadoso com as palavras, usava-as para mentir, mas permanecia na sombra, sem mostrar sua verdadeira capacidade de falsear, de transgredir. Texto e linguagem casados, na dependência um do outro, enfrentando-se e repetindo-se, fingindo e seduzindo entre instantes de silêncio entre as palavras. Franqueza e sinceridade do texto antigo, repentina aderência do texto contemporâneo.

Tudo se repetia naquela noite. O amor, o ódio, os erros, o sexo. Ela se apegava às suas armas, à sedução, aos mistérios feitos de instantes de silêncio. Será que ele ainda guardava restos de bondade no coração? Ou fingia? Ou aceitava que eram iguais em tudo? (JORGE, 2016, p.83).

Assim, ‘ela’, a personagem sem nome, assume-se como a linguagem mesma e faz dos demais personagens, personas de um triângulo amoroso, mas também construções de linguagem. No conto “A Terceira Pessoa”, essa polissemia se mostra todo o tempo. O texto conduz para um triângulo amoroso e, concomitantemente, para a discussão metalinguística do poder de sedução da linguagem, para sua possibilidade de mentir, de criar. As personagens são a linguagem, a língua e o

próprio texto e sua oscilação entre a língua e sua possibilidade de sedução. A linguagem, o texto e ao mesmo tempo o triângulo amoroso se imbricam como histórias, duas e mesmas.

A força criadora de Miguel Jorge (2016) está nessa produção de sentidos múltiplos. A leitura de seus contos não faculta uma leitura direta, pois eles são formas únicas, construídas para serem ativadas pela imaginação do leitor. O gozo sensual dos signos, segundo Barthes (2015), provoca o erotismo e ao mesmo tempo volta-se para o próprio texto, tornando-o um corpo metalinguístico.

O autor joga com as palavras e faz a provocativa dubiedade para jogar o leitor entre a sensualidade e a metalinguagem. O texto contemporâneo não é delicado, não trata a polissemia com sutileza. Ele se apresenta e se joga no leitor impactando-o e será por meio dessa construção impactante (mormente no conto) que o leitor atribuirá sentidos ao texto, alcançando sua significância.

Uma das diferenças entre o texto ficcional e outros textos reside no fato de, no primeiro, as orações projetarem contextos objectuais e, através destes, seres e mundos puramente intencionais, que não se referem, a não ser de modo indireto, a seres também intencionais [...] ou seja, a objetos determinados que independem do texto. Na obra de ficção, o raio da intenção detém-se nestes seres puramente intencionais, somente se referindo de um modo indireto – e isso nem em todos os casos – a qualquer tipo de realidade extraliterária [...] O raio de intenção passa através delas diretamente aos objetos também intencionais, à semelhança do que se verifica no caso de eu ver diante de mim o moço acima citado, quando nem sequer noto a presença de uma “imagem” interposta. (ROSENFELD, 1998, p.17).

Ainda no conto “A Terceira Pessoa”, é possível perceber que a estrutura narrativa não se apresenta de maneira linear, convencional. Põe em foco essa discussão da linearidade textual, produtora de significados, em contraposição com a sedução corporal da polissemia. E mais: avança para além do significado e da simbologia, alcançando uma significância que, indo além, volta-se para o próprio texto. Entre eles está a linguagem que lhes permite serem textos e se desejarem a um e a outro.

A personagem central não recebe nome, devido ao fato de ser ela uma personagem que se auto constrói, metáfora da literatura, do texto. As falas da personagem são o próprio texto; é ele que fala/age. O enredo se forma pela condução das falas e das ações dessa personagem sem nome, sedução de linguagem.

Tudo se repetia sem grandes variações a não ser pelo semblante abobalhado dele. O vício de se ferir e de ferir ao outro garantia o duelo atizado pelo rancor, pela **precisão das inverdades**, pelo gosto de esconder a alma, exibir a impaciência do corpo que se revela até na tonalidade da voz. (JORGE, 2016, p.84, grifo nosso).

‘Ela’, a personagem, é corpo, é voz criadora de linguagem e condutora da história. Cláudio, o texto e Ela, em duelo constante, lutam com a força do significante e a precisão do significado que, ao fim, só mostra inverdades mascaradas de precisão. O signo tratado em linguagem literária assume vivamente a polissemia que o forma. Linus, a terceira pessoa, o texto do prazer puro, sem forma, insinua-se: “ele descobriu a carta de amor que você endereçou a mim. Quanta louca desordem em suas palavras desregradas de marinheiro.” (JORGE, 2016, p. 90). Ser cheio do imaginário em produção de interpretantes.

O “grão” é o corpo na voz que canta, na mão que escreve, no membro que executa. Se capto o “grão” de uma música e a ele atribuo um valor teórico (é a assunção do texto na obra), terei que refazer meu critério de avaliação, critério sem dúvida, individual, pois que decidi ouvir minha relação com o corpo daquele ou daquela que canta ou que executa, e essa relação é erótica, mas não é “subjetiva”. (BARTHES, 1990, p.244).

Os índices da metalinguagem continuam a se mostrar:

[...] Tudo estava novamente a se desmanchar no branco sobre branco [...] Jogavam o jogo da vida em proporções diferentes. Jogo perigoso no tabuleiro liso das provocações de ciúme. [...] a situação estava armada e o fluxo de ideias vinha e voltava rapidamente na cabeça dele, na cabeça dela. [...] já nem se importava de seu corpo ser igual em tudo ao de Cláudio. [...] Cláudio anseia por nós como novas cores para sua telas. [...] Linus esperava grandes acontecimentos da noite. Marinheiro de todos os mares, impunha o gosto de ser a terceira pessoa de um preciso instante. [...] o discurso, minha cara deve ser de Cláudio. (JORGE, 2016, p.85-90).

A leitura transcorre amalgamada entre o conto erótico de um triângulo amoroso e a possível discussão da linguagem mesma. No entanto, mesmo havendo índices, eles só serão confirmados ao final, quando há a proposta clara da construção de três possíveis desfechos, desnudando o texto com construção textual. E o último deles conclui:

[...] então vamos, não temos mais tempo a perder, a lua redonda e, mais ainda, a sua parte sombria vai assistir aos nossos desregramentos, às asperezas dos nossos corpos, às **máscaras diferentes do que propomos e do que vivemos. Amém!** (JORGE, 2016, p. 95, grifo nosso).

Assim, a contemporaneidade assistirá aquilo que é rompimento/desregramento dos nossos corpos fechados que ainda não estão

preparados para ver toda grandiosidade da literatura e as máscaras diferentes daquilo que é proposto. Quem assistirá a esses desregramentos? O próprio texto, no momento de sua construção de sentido, trazendo as diferentes possibilidades de interpretação.

Aqui, o termo ‘sombria’ aparece no sentido das obscuridades que se encontram no desenrolar da trama narrativa, na composição de um texto que se faz rompimento (desregramentos), que ganhará forma a partir do momento que ele promover o processo de semiose. Em “às asperezas dos nossos corpos”; “às máscaras diferentes do que propomos”, remete a “Obra Aberta” e ao significado de “Mentira” atribuído por Umberto Eco (1988/2012), ao termo “Fingimento”, que foi ricamente criado por Fernando Pessoa (1995).

Quando a obra ficcional, aqui especificamente o conto, apresenta uma organização de aspectos estéticos, as palavras recebem conotações peculiares e encadeamentos inusitados. Ela possibilita ao leitor, por meio dessa estrutura muito bem concatenada e elaborada, envolver-se nos raios de significância que a palavra, em organização estética, emite.

Assim, a ficção não mente apenas por ser ficcional, ela mente por não estabelecer significados, mas significantes. O pacto com o leitor não se estabelece unicamente no fato de ele aceitar o verossímil, mas muito mais no fato de o texto abrir-se em possibilidades, entrar em um mundo imaginário que se descortina como caminhos em multiplicidade. Isso permite que o leitor entre no jogo da narrativa, porque os recursos intencionais que o autor usa podem vir a se constituir como realidade. A verossimilhança não se faz pela mimese, mas pelo jogo de literariedade, principalmente pelas metáforas. A verossimilhança se dá pura e simplesmente por ser textual, ela não é cópia mais, mas construção textual.

“Graças ao vigor dos detalhes, à “veracidade” de dados insignificantes, à coerência interna, à lógica das motivações, à causalidade dos eventos etc., tende a constituir-se a verossimilhança **do mundo imaginário**”. (ROSENFELD, 1998, p. 21, grifo nosso).

[...] As *Impressions* acumulam o fantástico e forçam-nos a aceitá-lo como verossímil. O artificial (o diferente do natural, do real) imita o real, duplica-o (igualar-se ao real) e supera-o (marca-nos mais que o real). O gesto radical do verossímil consiste nisto, uma *conjunção* de sememas opostos suficiente para conduzir (o impossível) ao verdadeiro (ao princípio natural). É preciso que o *bizarro*, [...] a não natureza, a prisão [...], ponha-se em relação com seu *diferente* – a vida, a natureza, o movimento; basta, pois, que se coloque a funcionar, a evoluir, a ter uma finalidade, a produzir efeitos, para que seja constituído como *verossímil*. (KRISTEVA, 2012, p. 213-214).

Este objeto não se encerra, porque é formador de um processo semiótico e os emaranhados do conto, instruídos também e, principalmente, a partir da constituição das personagens sígnicas, promovem novas descobertas emanadas a partir das personagens que compõem a estrutura que é “puramente intencional”.

A construção de personagens é uma marca da obra de Miguel Jorge (2016). Autor que se utiliza profusamente do trânsito intersemiótico, Jorge (2016) encontra na personagem a categoria mais propícia para alcançar também o trânsito de construção, vez que essa é uma categoria narrativa que cria e comanda as demais. Assim, todos os movimentos das tramas se processam por meio dela e é nela que Jorge (2016) se concentra como ser da linguagem, ser construído de palavras, ser de enunciação enunciado em um discurso que se enuncia.

A categoria de pessoa é essencial para que a linguagem se torne discurso. Assim, o *eu* não se refere nem a um indivíduo nem a um conceito, ele refere-se a algo exclusivamente linguístico. [...] 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).

A criação de personagens em Jorge (2016) são criações de escritura. Elas são urdidas na e pela linguagem e fazem-se, para além da personagem mesma, como construções linguisticamente estéticas, metáforas puras que extrapolam a própria convenção estabelecida pela linguagem ou pela autorreflexividade e retornam a si mesmas como metalinguagem. Mascaram-se em personas, dialogam e agem dentro do enredo da história primeira, mas sua força maior advém da construção linguística (semiótica) que elas emanam. São enunciações que se enunciam. Assumem o texto, mascaradamente constroem-no pela metáfora em que se tornam.

Tudo o que funciona como metáfora nestes discursos confirma o privilégio do logos e funda o sentido “próprio” dado então à escritura: signo significante de um significante ele mesmo de uma verdade eterna, [...] o paradoxo a que devemos estar atentos é então o seguinte: a escritura natural e universal, a escritura inteligível e intemporal recebe este nome por metáfora [...] não se trataria, portanto, de inverter o sentido e o sentido figurado, mas de determinar o sentido “próprio” da escritura como a metaforicidade mesma. (DERRIDA, 1999, p. 18).

A escritura viva recebe, percebe e dá vida aos personagens. E embora produza-os em metalinguagem e se apresente em autorreferencialidade, não se fecha em um círculo, pois ela nasce em uma história que está enunciada. Bakhtin

(2017) afirma que a construção ficcional artística, ou seja, a relação “dinamicamente viva” do autor com a personagem e sua construção estável está centrada em um fundamento geral e de princípio, que estabelece que tanto as respostas que o autor dá à obra quanto ao objeto e a resposta que a personagem lhe dá são os índices que o leitor tem para perceber cada elemento de uma obra.

A opção pela construção de personagens como elementos de semiose dentro de uma escritura viva é assumida por Jorge (2016) desde o início de sua carreira, como já mencionado. No conto “Confrontos”, 11º do livro objeto deste estudo e que se apresenta como uma sequência do conto “*A Fuga da Personagem*”, que dá nome ao livro, Jorge (2016), como se quisesse garantir e ao mesmo tempo manter a máscara da escritura estética e metalinguística, traz, do conto anterior, o personagem que é escritor e autor, ser exclusivamente linguístico, que se confunde intencionalmente com o eu enunciador.

Como um bruxo que vai dosando poções que se misturam num mágico caldeirão, o escritor recorre aos artifícios oferecidos por um código a fim de engendrar suas criaturas [...] se o texto é o produto final dessa espécie de bruxaria, ele é o único dado concreto capaz de fornecer os elementos utilizados pelo escritor para dar consistência à sua criação e estimular as reações do leitor. (BRAIT, 1999, p.52).

Com a epígrafe- que cita Freud- “Identificar-se com algo é devorar o objeto, é colocá-lo dentro de si”, Jorge (2016), diferentemente do que faz em outras epígrafes - em que provoca a polissemia - nesta sugere o caminho: o personagem escritor seria o escritor autor. As respostas às dúvidas e às questões que apresenta frente a um juiz são reflexões enunciadas pelo eu da enunciação e, ao mesmo tempo, enunciador da enunciação enunciada. Elas são construções metafóricas da crítica literária sobre a categoria personagem, sobre o autor frente ao crítico.

Manar Hammad propõe considerar o conjunto enunciativo que engloba todas as marcas de enunciação disseminadas no texto-objeto como uma totalidade estrutural. [...] Teríamos assim, dois conjuntos no texto-objeto: a enunciação enunciada, que é o conjunto das marcas identificáveis no texto, que remetem a instância de enunciação; o enunciado enunciado, que é a sequência enunciada desprovida de marcas da enunciação. Esse processo de enunciação enunciada seria metalinguístico em relação ao processo do enunciado enunciado. (FIORIN, 2016, p.31).

O enredo traz um juiz (metáfora do crítico literário) que inquiri o personagem, o mesmo do conto anterior, referindo-se a ele como “Senhor Escritor”, personagem sem nome que se faz por sua ação. A figura do leitor aparece por meio da personagem que se apaixona pela personagem criada pela escritura e se perde, não

percebendo o que é persona ou escritura. Perdido no emaranhado semiótico da escritura, culpa o escritor pelo texto, ou por retê-lo com ele. Toda discussão, metaforicamente posta, gira em torno da construção da personagem, da relação escritor-leitor-crítico e do texto em si.

As marcas da metalinguagem surgem dentro do enunciado a partir do enunciador que é o sujeito da enunciação, mascarado em personagem, evidenciando a epígrafe anotada.

O conto inicia com a frase: “O senhor escritor está pronto para responder as minhas perguntas?” [...] Está consciente das acusações que pesam sobre o senhor? [...] Nada mais fiz do que criar minha personagem de ficção. [...] qual seria sua recompensa, senhor escritor, ao direcionar-me os fatos, fazer a fusão das duas personagens, sem acrescentar uma palavra a mais para uma ou para outra? [...] Dei vida e personalidade a esta criatura, Maria Paula, que jamais compreendeu a minha posição de Deus, o seu criador, se rebelou contra mim, de modo cruel e insensato. (JORGE, 2016, p. 177).

Assim, as metáforas trazem as figuras do crítico literário como um juiz que indaga a forma como a escritura foi urdida, a personagem como criatura de ficção e o escritor como o demiurgo que, tendo o poder da linguagem, lança mão de todas as possibilidades do signo de criar arbitrariamente e até sem referência. Trazendo a teoria de Jaus (1979) em forma metafórica, literária e ficcional, faz surgir de dentro do texto dialógico entre o escritor e o juiz, uma ficção metalinguística.

[...] mas tão só através de uma teoria da história que desse conta do processo dinâmico de produção e recepção e da relação dinâmica entre autor, obra e público, utilizando-se para isso da hermenêutica da pergunta e da resposta. (JAUSS, 1979, p.48).

Então o senhor afirma de que Maria Paula ou Miriam foram criadas por seu desejo e vontade? Sim. Maria Paula é o condão de fada que move o provável movimento dos meus personagens. É quem permanece o tempo todo no espaço que lhe dei [...] até que envolta em paixão por si mesma, se libertou, indo em busca dos prazeres. [...] ela se perguntava pelas razões da vida, pois há tanto tempo não sabia o que era viver, e que sua personalidade privilegiava o amor em vez do erotismo, puro e simplesmente. (JORGE, 2016, p. 178).

A questão da personagem (ser pela linguagem) que olha para si mesma (encontra a reflexividade da linguagem literária) e percebe a possibilidade de criar a partir da análise de si mesma (“metalinguagem, linguagem da crítica”, segundo Barthes, 2016) estão metaforicamente postas. As teorias da crítica literária afloram, desnudam-se as polissemias dos contos anteriores: “privilegiava o amor em vez do erotismo puro e simples”.

A figura do leitor, cada qual adentrando o texto com suas possibilidades pessoais de leitura: “Sim, senhor juiz. Entre o que as outras pessoas diziam e o que Mirian dizia, ficava com os outros. [...]” (JORGE, 2016, p. 178).

[...] estabelecer a comunicação entre os dois lados da relação texto e leitor. Ou seja, entre o efeito, como momento condicionado pelo texto, e a recepção, como o momento condicionado pelo destinatário, para a concretização do sentido como duplo horizonte – o interno ao literário, indicado pela obra, e o mudivivencial trazido pelo leitor de uma determinada comunidade. (JAUSS, 1979, p.50).

As posições do ‘senhor escritor’ sobre a construção de suas personagens seguem criando a metalinguagem desta categoria narrativa:

Era fascinante o charme de Mirian, nem se engane não, por favor, senhor juiz. A beleza dela era a de uma caçadora a propor uma infinidade de silêncios. [...] Será necessário que alguém mova os cordões de seus destinos e esse alguém só pode ser o seu criador [...] Mirian é apenas ficção.[...] Maria Paula ou Mirian, como querem, foram feitas de seda, cetim, lábios, adocicadamente cultivados no brando calor do fogo.[...] Mesmo assim uma paisagem distante, porque ninguém poderia ou pode tocar de verdade seu corpo nu, mas, apenas tê-la na imaginação. Ela é fruto do meu processo criativo, senhor juiz, e a mim pertence. Maria Paula foi longe demais em suas medidas, e isso se reflete em mim, que a criei. (JORGE, 2016, p. 179-181).

O conto como um todo segue questionando a teoria literária que trata do escritor, do leitor, da personagem, da narrativa, da metalinguagem, da intersemiótica. “O senhor escritor ouve Wagner enquanto escreve? Em meio ao turbilhão que vive consegue penetrar na essência de sua música?” (Idem, p.182).

Qual figura de todas as que estão envolvidas no processo de enunciação: enunciar, ler um enunciado criado por um enunciador a um enunciatário, terá a verdade, será o mais importante? Lejeune (2008, p. 109), afirma: “Na tríade o Belo, o Bem, o Verdadeiro, só o primeiro termo diz respeito ao escritor atual que pensa não ter obrigação de ser, em sua obra, nem moral, nem verídico, ou antes, ser tudo isso automaticamente pelo simples fato de ser belo”.

E o que era a verdade naquele momento? A minha, a dele, a de Maria Paula, a de Mirian? Eu lhe disse que a verdade estava nos livros que escrevi e que tudo havia continuado o mesmo. [...] O senhor Milano (**metáfora do mau leitor**) desconhece as regras da boa leitura. (JORGE, 2016, p. 184, grifo nosso).

Discute-se a metalinguagem que, voltada para si mesma, encontraria apenas a pura descrição do próprio texto, num movimento de subversão, faz-se outra vez texto estético e torna-se ferramenta de alta complexidade no processo de semiose

advindo de qualquer texto. Moto contínuo, a metalinguagem advinda da competência semiótica do sujeito da enunciação, faz-se crítica na forma de enredo ficcional.

É o mal da época, meu caro escritor.

Não para todos, senhor juiz. Mirian, por exemplo, serve-se das gentes para acrescentar algo à vida que criou para si mesma, como se fosse o negror do manto que usa ao cair da noite. Mas, tudo o que ela consegue é revelar-se a si mesma, **num rompimento fora das leis da escritura**. Ela ignora a ficção, que sua vida foi roubada de Maria Paula. Vejo nesse rompimento um vício sem nenhuma moral. Apenas afrontamento, como se apertasse a cabeça entre as próprias mãos diante do espelho a dizer: eu existo, eu existo, sou bela, e nada mais me abala nem mesmo as injúrias do meu criador. (JORGE, 2016, p. 184, grifo nosso).

Mirian e Maria Paula, seres pela linguagem, só encontram “nas gentes” reconhecimento das suas próprias existências. A metalinguagem então faz-se personagem, não é apenas uma função da linguagem, é categoria narrativa, ser de linguagem, ficção da crítica mesma. É elemento de semiose artística e não ciência da escritura.

A riqueza do movimento semiótico que surge da escritura de Miguel Jorge (2016) a partir da categoria da personagem faz aflorar uma produtividade sígnica inusitada, como se poderá observar no conto “*A Fuga da Personagem*”.

3. A Fuga da Personagem

A ordem da linguagem passa a ser diferente da ordem do mundo- Fiorin

A consciência do poder de produção do signo levou os artistas e os críticos literários da contemporaneidade a um apelo metalinguístico. A ideia de que a arte é tautológica, que ela não significa, que ela é, promove a consciência metalinguística, pois ela é uma forma de desnudar a arte mesma, de promover o movimento de retrogradação que a arte impulsiona. O inusitado e o estranhamento promovidos pela linguagem em forma estética, numa época em que a ideia de arbitrariedade do signo põe-no como representação (mentira, e não cópia), fazem com que seja o signo mesmo que aflore, em situação de produção. Nessa mesma época, as reflexões sobre a linguagem da ciência ou o reconhecimento de que há duas línguas, a da linguagem-objeto e a da linguagem que fala sobre essa linguagem, fez surgir as inúmeras ‘meta’, uma linguagem científica e crítica sobre as diversas formas de expressão. Uma linguagem que se voltasse para o próprio objeto.

Crítica é metalinguagem. Metalinguagem ou linguagem sobre a linguagem [...] para que a crítica tenha sentido – para ela não vire conversa fiada ou desconversa, é preciso que ela esteja comensurada ao objeto a que se refere e lhe funda o ser. (CAMPOS, 1967, p.7).

A consciência semiótica levou a esta postura, pois trouxe para o centro das discussões em todas as áreas o signo e sua posição em um sistema semiótico. No caso específico da literatura, o próprio signo e o que ele pode promover de semiose, quer seja na microestrutura ou na macroestrutura, a partir de sua função sígnica (semiótica), fez-se o objeto da análise.

Jakobson (2003), ao determinar as funções da linguagem, estabelece a função metalinguística:

Uma distinção foi feita na Lógica moderna, entre dois níveis de linguagem, a “linguagem objeto”, que fala de objetos e a “metalinguagem”, que fala da linguagem. Mas a metalinguagem não é apenas instrumento científico necessário, utilizado pelos lógicos e pelos linguistas; desempenha também papel importante na nossa linguagem cotidiana. (JAKOBSON, 2003, p.127).

O prefixo *metá* etimologicamente significa: no meio de, entre, atrás, em seguida, de acordo com, seguindo, crítica, reflexão crítica sobre (HOUAISS, 2001). Ou seja, é linguagem que faz a reflexão crítica da linguagem.

No estudo das línguas naturais, observou-se que elas podem conter em si numerosos outros sentidos que produzem discursos quase autônomos. São discursos que se fazem semióticos no nível das definições e podem tomar a forma do sistema semiótico ou do processo mesmo. Assim, pode-se ter um discurso literário, esteticamente organizado em um gênero literário e, ao mesmo tempo, metalinguístico.

Quando os estudos alcançaram a noção de produtividade do signo, percebeu-se que ele é capaz de fazer esse movimento de retrogradação e falar de si mesmo. Observa-se que este movimento pode ser feito de forma muito mais complexa e criativa e a literatura passa a usar a literariedade, sua forma estética, para fazê-lo. Essa é uma característica marcante nos contos de Miguel Jorge (2016), no livro em questão, lançando mão de intertextualidades como no conto “Confrontos”, ou por meio das categorias narrativas, por meio de reflexões, transformando as histórias, aparentemente simples e eróticas, em discussões sobre a linguagem.

Algumas características da metalinguagem podem ser observadas em vários contos, mormente nestes, a partir mesmo de suas epígrafes:

Se Deu Na Casa de Noca

Epígrafe: “Literatura é muito mais do que o simples ato de escrever”.

Cenas de Cinema

Epígrafe: “O conto também é um estudo da alma”.

A Fuga da Personagem

Epígrafe 1: “Porque, muitas vezes, o objeto do desejo confunde-se com a embriaguez do próprio desejo?”-Adauto Novaes

Epígrafe 2: “A verdade muda tanto para nós que os outros costumam a reconhecer-se nela.”-Proust

Confrontos

Epígrafe: “Identificar-se com algo é devorar o objeto, é colocá-lo dentro de si”.

Um pouco cão, um pouco miserável, um pouco mudo.

Epígrafe 1: “Enquanto dormimos aqui, estamos despertos em outro lado e que assim todo homem, são dois juntos.”- Jorge Luis Borges

Epígrafe 2: “Um livro que não encerra seu contralibro é considerado incompleto.”-Jorge Luis Borges

Outros que já foram citados anteriormente como “A Terceira Pessoa” e “Perigosos Afetos – Héliida”, também têm apelo metalinguístico. Desses, o que mais demonstra o trabalho metalinguístico, a ponto de apresentá-lo em efeito de *mise en abyme*, é o conto que dá nome ao livro, “*A Fuga da Personagem*”.

A metalinguagem apresenta-se como uma linguagem de descrição (no sentido amplo e neutro desse termo). Como tal ela pode ser representada, sob a forma de vários níveis metalinguísticos superpostos, podendo cada nível – na tradição da Escola polonesa – voltar a questionar e ao mesmo tempo fundamentar o nível imediatamente inferior. (GREIMAS, COURTÉS, 2016, p.308).

Assim, o que se pretende demonstrar é como a função metalinguística aflora, no texto de Jorge (2016), da própria função poética, da forma de construção do conto. Embora teoricamente diametralmente opostas, como afirma Jakobson (2003) “em metalinguagem a sequência é usada para construir uma equação, ao passo que em poesia é usada para construir uma sequência”, observa-se que a forma como Jorge (2016) usa a sequência (plano da expressão) usada para construir sua narrativa, (plano do conteúdo) cria uma conotação que forma um outro sistema a partir dela. Cria, assim, novo plano de expressão e novo plano de conteúdo.

A questão é que a autorreferencialidade é focada como uma grandeza, e é a partir dela ou sobre ela que se cria o primeiro sistema, centrado na ambiguidade da construção estética. Assim, o plano da expressão denota uma história e o plano de conteúdo, ambigualmente, conota um outro sistema de significação. Esse outro sistema terá como plano de expressão o plano de conteúdo (conotado) do sistema anterior, mas seu plano de expressão, saído da conotação do primeiro sistema, fará dele um novo plano de conteúdo.

Resta-nos demonstrar, ampliando mais ainda nossa perspectiva, que há também semióticas cujo plano da expressão é uma semiótica e também outras, cujo plano do conteúdo é uma semiótica. Chamaremos as primeiras de semióticas conotativas e as segundas de metassemióticas. (HJELMSLEV, 2017, p.120).

A esse respeito, observa Barthes (2016, p. 117): “uma metalinguagem é um sistema cujo plano do conteúdo é, ele próprio, constituído por um sistema de significação; ou ainda, é uma Semiótica que trata de uma Semiótica”.

O conto *A Fuga da Personagem*

Por essa perspectiva, observa-se que o conto “*A Fuga da Personagem*” apresenta alguns planos que se imbricam na construção de um todo metassemiótico.

O narrador no plano narrativo (plano da expressão) (1ª história) a história é desenvolvida por um narrador-personagem que encarna a figura de um escritor. Ele conclama para si a existência da personagem, seu nome, sua construção e reclama do fato de não conseguir segurá-la. De, após dar-lhe vida no enunciado, ela tomar-lhe a forçada enunciação.

O nome dela é Maria Paula, **minha** personagem. **Eu** a criei. Dei-lhe nome, face, personalidade, corpo. Esse foi o meu erro. Imprimi forte personalidade nela e ela se rebelou contra mim. (JORGE, 2016, p.165, grifo nosso).

Com esse início, Miguel Jorge (2016) acena claramente para a construção metalinguística do conto, como uma reflexão para a forma de construção da categoria personagem, demonstrando desde aí sua (do conto e do eu da enunciação) competência semionarrativa, ou seja, como narrativa capaz de trazer a enunciação como interseção através da qual o discurso se mostra, lugar onde as formas semióticas vislumbradas se performatizam em discurso.

Mas nós, convidados a levar em conta as diferentes instâncias que, dispostas em camadas de profundidade, constituem o percurso gerativo global, nós consideramos que o espaço das virtualidades semióticas, cuja atualização cabe à enunciação, é o lugar de residência das estruturas semionarrativas, formas que, ao se atualizarem como operações, constituem a competência semiótica do sujeito da enunciação. (GREIMAS, COURTÉS, 2016, p.167).

A narrativa é, por natureza, um gênero, condutor de sentido, um tipo de discurso capaz de evocar, através da sucessão de fatos, um mundo dado como real ou imaginário, situado num tempo e num espaço determinados, capaz de mostrar esse mundo ao leitor.

Na narrativa, distingue-se a narração (construção verbal ou visual que fala do mundo) da diegese (mundo narrado, ou seja, ações, personagens, tempos). A narração liga-se a ações ou acontecimentos considerados como processos puros, por isso acentua o aspecto temporal da narrativa. A diegese é um conceito de narratologia, que diz respeito à dimensão ficcional de uma narrativa; está dentro de um contexto ficcional e se distingue de toda a realidade externa ao texto, compondo a realidade da própria narrativa. O tempo diegético e o espaço diegético são, assim,

o tempo e o espaço que decorrem ou existem dentro da trama, com suas particularidades, limites e coerências determinadas pelo autor.

Entretanto, aflora dessa primeira história, do plano narrativo, uma outra história, formando um segundo plano narrativo, em que a história é contada por uma personagem que se auto insere no texto. No entanto, por mais que ela seja personagem e se firme como realidade (mesmo que ficcional, a figura do narrador está sempre presente ali, demonstrada pelos tempos verbais, pelas falas em 1ª e 3ª pessoas, etc). “**Dir-se-ia** rainha, vestida de negro, vivendo as noites de modo alucinado, terrivelmente alegre [...] sofre de tédio, **dizia** com pequeno movimento no olhar.” (JORGE, 2016, p. 166).

Os elementos como tema, personagens, ação, tempo, espaço, conflito, unidade de ação e lugar, constituirão o discurso narrativo num enunciado semiótico, que encaminha na direção da metalinguagem. Como afirma Fiorin (2016, p. 31), “Esse processo de enunciação enunciada seria metalinguístico em relação ao processo do enunciado enunciado”.

Num terceiro plano, que emerge dos dois outros, Jorge (2016) faz a reflexão sobre a linguagem. Os três planos - que por si mesmos- são semióticos, se imbricam e se fazem como um todo metassemiótico.

Assim, Miguel Jorge (2016) faz da metalinguagem uma personagem, pois ela circula por toda a narrativa, o tempo todo, fazendo-se instância de enunciação dos enunciados postos. É personagem sem nome, que transita entre as personagens nomeadas trazendo, sub-repticiamente, as reflexões sobre as personas que surgem do enunciado, e mesmo própria linguagem. Assim, a metalinguagem faz parte da história. A categoria narrativa da personagem é utilizada como elemento da história (enunciação enunciada) e como enunciado enunciado. A linguagem é tema e conteúdo daquilo que será escrito.

O conto (como já observado) é uma narrativa de um escritor que cria uma personagem que se assume como pessoa e passa a se auto constituir como personagem. Essa construção discursiva determina a personagem não só como enunciado de uma enunciação, mas discurso de uma outra enunciação enunciada. Assim, cria-se um efeito de *mise em abyme* dentro do próprio discurso. Miguel Jorge (2016) consegue criar um discurso que sai do âmbito do diálogo entre personagens para estabelecer o diálogo entre os discursos: o da personagem criada e o discurso da personagem que se auto institui. Assim, criam-se dois narradores: o narrador-

personagem (escritor) e a personagem criada por ele, mas que se auto insere no texto com outra fisionomia, performatizando um outro discurso. Ela é mote e resultado ao mesmo tempo.

Assim, por meio da personagem que se torna persona, e da luta do narrador para manter-se na condução do texto, que lhe é 'roubado' pela personagem nascida de dentro da sua personagem, Miguel Jorge (2016) faz a discussão da construção da personagem como constructo semiótico. As marcas da enunciação surgem das mais diferentes formas, desde a junção do narrador-personagem com o eu que o enuncia, quanto na criação de uma personagem que se enuncia a partir de um discurso enunciado pelo enunciador.

Junto a essas marcas, concomitante, surge um outro enunciado, ou seja, aquele enunciado que vem sem as marcas da enunciação, porque está voltado para ele mesmo. Assim, a narrativa estética ficcional torna-se texto metalinguístico. "Mas no fundo de tudo está o poder significante da língua, que é anterior ao dizer qualquer coisa" (BENVENISTE, 2006, p. 234).

É esse poder significante que Jorge (2016) traz para seu discurso, o poder de se auto criar como significante puro: "[...] em vão tentei fazê-la retornar às páginas do meu livro e lá permanecer. Mas qual! Maria Paula criou asas, desafiou-me a tocá-la a forçá-la a ser simplesmente personagem, figura de emaranhados sentimentos" (JORGE, 2016, p. 165). Nesse contexto, a personagem se faz não como figura de "emaranhados sentimentos", mas ser linguístico a escrever seu próprio texto.

Assim, a narrativa apresenta: Narrador-personagem, que é um escritor; Maria Paula e Mírian, duas personagens em uma só e Milano, personagem que se apaixona pela personagem surgida da narrativa. Por meio dessas criaturas ficcionais, observam-se os duplos sempre transitando semioticamente de um plano de expressão para o de conteúdo e vice-versa. O narrador-escritor cria uma personagem (ser de linguagem) e para narrar esse fato, cria um discurso literário sobre a criação de uma categoria literária. Assim, ele, narrador, é um duplo: escritor e crítico. Esse duplo confunde-se com o autor (da capa do livro) e torna-se, além do eu da enunciação, também o enunciador, que traz para a cena da narrativa a figura viva do enunciatário, quer na diegese, quer fora dela, pois este narrador, escritor que faz o texto, é também um leitor ao descrever a construção de seu próprio texto. "**Não, sim, claro**, dotei-a de inteligência, vida própria, sutil nas decisões" (JORGE, 2016, p.166). Observa-se, pelas palavras iniciais, que há um interlocutor fora do

texto e a consciência do escritor por saber que, como ser de linguagem, a própria linguagem daria a ela a personalidade dotada de inteligência e sutileza. Assim, a tríade para a existência da literatura, do texto escrito, estão aí performatizadas: narrador-escritor; o texto que se autorreferencia e o leitor, sem o qual o processo não se completa.

Inúmeras são as marcas em que o narrador se mostra diante do texto que produziu e reconhece que ele é outro texto, que aquele texto não lhe pertence mais e o revê no plano da metalinguagem. “Fiquei perplexo! Não podia **desarrumar aquela arrumação**, enriquecida pela beleza exótica de Maria Paula[...]” (JORGE, 2016, p. 165).

Uma vez enunciado, o texto ganha vida no enunciatário. O autor não mais tem o poder de reorganizá-lo. Não é mais letras em uma folha de papel, é construção em semiose constante.

“[...] seus trejeitos de mulher fatal, características, claro, **que dei a ela** num momento de afogueada loucura.[...] volte para **meu** livro, Maria Paula, você não é real, **é apenas ficção**. [...]” (JORGE, 2016, p.166).

O narrador tem a consciência da construção da personagem, não como mimese, mas como diegese, ser que tem vida pela linguagem. “[...] de um lado era Maria Paula, do outro, Mirian, nome inventado por ela, fórmula aventureira **da personagem fugida do meu livro**. [...]” (JORGE, 2016, p.169).

O narrador descreve a sua impossibilidade de pôr rédeas na linguagem, pois a linguagem não se circunscreve ao espaço fechado do livro. O livro apenas a estrutura, mas seu poder maior de significante, em constante estado de semiose, mantém-na em movimento e esse movimento escapa ao autor, porque ele é ativado pelo leitor.

Jorge (2016), também faz a discussão da linguagem / livro ter poder por si mesmo, ser por si mesmo, não precisar buscar na exterioridade a realidade do ser: “a literatura é”. Os planos de expressão e de conteúdo aparecem centrados nesse poder da linguagem.

“Você não é mais meu senhor. Eu **existo por mim mesma é o quanto basta**.” [...] Sentia-se livre para falar, **comandar a pequena massa**, sem desligar jamais sua atenção dos assuntos da atualidade”. (JORGE, 2016, p. 166).

“Foi aí que eu, **na qualidade própria de seu criador**, em meio àquela inquietação, **dei voz** ao que se passava: Ela não é Mirian! O nome dela é Maria Paula”. (JORGE, 2016, p. 171). O narrador, contrapondo-se à postura da personagem, em luta com a linguagem, assume o texto como sua autoria, “dá voz ao que se passava”, explica ao leitor sua escritura. A explicação tem no plano da expressão a forma literária, mas o plano do conteúdo é metalinguístico. O narrador necessitou da clareza do sentido, de buscar o enunciado e enunciá-lo (enunciado enunciado, segundo Fiorin, 2016) para resgatar sua trama. Derrida (1999) afirma em *O Fim do Livro e o Começo da Escritura* que:

A noção de signo implica, nela mesma, a distinção do significado e do significante, nem que fossem no limite, como diz Saussure, como as duas faces de uma única folha. Tal noção permanece, portanto, na descendência deste logocentrismo que é também um fonocentrismo: proximidade absoluta da voz e do ser, da voz e do sentido do ser, da voz e da idealidade do sentido. (DERRIDA, 1999, p.14).

A necessidade de resgatar com o leitor sua compreensão do dito é atividade cotidiana nas línguas naturais e ao fazê-la no texto, Jorge (2016) se vê emaranhado nas tramas da metalinguagem.

Assim, essa figura múltipla, metaforizada no narrador, ao criar sua obra, cria uma versão de si mesmo (autor), não como história de vida contada, mas sua relação com o discurso produzido. Sua luta com as palavras para criar uma nova escritura. Talvez por isto, tenha tomado o caminho de uma narrativa metalinguística.

Maria Paula e Mirian

As personagens Maria Paula e Mirian são personagens criadas para performatizarem a própria construção da personagem como seres de linguagem. Maria Paula, a essência desse ser puramente de linguagem, assume-a em toda a sua natureza de movimento e liberdade e ganha asas, assim que se torna enunciação enunciada. Sai de um plano de expressão para outro, criando novo conteúdo. Assim, o conto, na sua primeira história, narra a construção da personagem, mas a segunda história narra o poder da ficção junto ao leitor. Ambas as histórias são discursos metalinguísticos, mas ao mesmo tempo histórias de um escritor e de uma mulher sedutora. São produções de função semiótica, confirmando

a competência semiótica do autor. É por meio delas que Jorge (2016) faz a discussão da mimese e da diegese, do real e do ficcional.

“Sorriu ao dizer que poliu seu visual, que tinha a cabeça voltada para o mundo lá fora, que era distraidamente feliz, que até **tomava cachaça com os amigos** no boteco da esquina”[...] E meu nome agora, para seu governo, não é mais Maria Paula e sim, Mirian. Ela repetia com **todas as letras** arredondadas na boca: Mirian. [...] Não imito ninguém. Sou eu mesma, autenticamente Mirian. [...] No entanto, Mirian parecia inatingível. Era realidade e ao mesmo tempo não era, ou será que sempre fora assim? (JORGE, 2016, p. 166-167).

Miguel Jorge (2016) constrói Maria Paula e Mirian é a personagem que lhe escapa. São personagens com personalidades diferentes, mas trazem consigo uma similaridade naquilo que as identifica, o nome: uma nasce da outra. Seus nomes partilhamos mesmos significados, (Maria é nome originado de Myriam, mas algumas fontes afirmam o contrário). Elas são a mesma e outra. Elas são metáforas da criação nascida da pureza da escritura. Os nomes Maria ou Mirian significam “senhora pura e soberana” e Jorge (2016) usou-as para mostrar a importância da escritura viva, no sentido que Derrida (1999) lhe aplica, metaforizando a criação de um ser que nasce da própria linguagem, já usada para criar o outro ser.

A escritura, no sentido corrente, é letra morta, é portadora de morte. Ela asfixia a vida. De outro lado, sobre a outra face do mesmo propósito, venera-se a escritura no sentido metafórico, a escritura natural, divina e viva. (DERRIDA, 1999, p. 20).

Maria Paula e Mirian falam de um mesmo lugar: Mirian é o duplo de Maria Paula, que fala apenas pela voz de Mirian. Ora essa voz lhe é concedida como agente, ora fala-se dela. Mirian/Maria Paula são livres, são seres criados pela linguagem e assumem o movimento dessa linguagem. Assim, o lugar de onde falam é o da natureza mesma da linguagem. De suas falas ou das falas que se faz delas, surge o plano metalinguístico, da mesma forma como foi criado a partir da figura do narrador. (Maria Paula) “Diz ser reencarnação de Lillith, a primeira mulher de Adão que criou a legião dos anjos negros”. (JORGE, 2016, p. 165). Os nomes assumem a simbologia da origem. São seres pela linguagem, são seres originários nascidos daquilo que faz o homem: a linguagem. Derrida afirma que:

A palavra ser ou, em todo caso, as palavras que designam nas diferentes línguas o sentido do ser, seria com algumas outras, uma palavra originária. [...] Não há dúvida que o sentido do ser não é a palavra ser, nem o conceito de ser [...] mas como este sentido não é nada fora da linguagem e da

linguagem de palavras, liga-se senão a tal ou qual palavra, a tal sistema de línguas, pelo menos à possibilidade da palavra em geral. (DERRIDA, 1999, p.25).

Como seres originários, Maria Paula, criatura criada pelo narrador, Mirian, criatura criada por Maria Paula, afirma-se encarnação de Lillith, congregam em seus nomes a criação originária da palavra como seres de linguagem. A primeira mulher da humanidade não teria sido Eva, mas Lillith. Ela não era submissa a Adão, homem originário. Assim, a reencarnação de Lillith seria a metáfora da não submissão a ele que é o criador dela, “ela se rebelou contra mim”. Algumas histórias ainda acrescentam que Lillith é a serpente que convenceu Eva a comer o fruto proibido. Uma fala do narrador, colocada entre aspas, lança a dúvida sobre sua autoria, mas afirma-se por ela: “A serpente costuma dormir e hibernar em forma de círculo enrolado, deixando a cauda de fora e a cabeça do lado de dentro do círculo”. (JORGE, 2016, p.169).

Metáfora da rebelião, Lillith/Mirian/Maria Paula assumem em si, a impossibilidade de rédea na linguagem. “[...] tentei fazê-la retornar às páginas do meu livro e lá permanecer [...] Maria Paula criou asas, desafiou-me a tocá-la, a forçá-la a ser simplesmente personagem [...]”. (JORGE, 2016, p. 165). Maria Paula, figuratizada, rebela-se mostrando as diversas possibilidades que a linguagem pode proporcionar para a criação das personagens.

A personagem é um habitante da realidade ficcional, de que a matéria de que é feita e o espaço que habita são diferentes da matéria e do espaço dos seres humanos, mas reconhecendo também que essas duas realidades mantêm um íntimo relacionamento [...] Nesse jogo, em que muitas vezes tomamos por realidade o que é apenas linguagem, a personagem não encontra espaço na dicotomia *ser produzido/ ser inventado*. Ela percorre as dobras e o viés dessa relação e aí situa a sua existência. (SEGOLIN, 1978, p. 12).

É por meio da enunciação que a linguagem é colocada em funcionamento por um enunciador que se dirige ao enunciatário, pois sem enunciação não há enunciado, o enunciado é organizado por meio do processo de semiose que pressupõe a situação de enunciação. Ele, o enunciado, é uma realidade do discurso, uma vez que se revela através da materialidade linguística.

As personagens desse conto são construídas com a intenção de mostrar ao enunciatário as múltiplas semioses que podem ser encontradas dentro do enunciado, durante a enunciação.

Quando o sujeito da enunciação põe a linguagem em funcionamento, ou seja, quando se designa como *eu* e se apropria da linguagem inteira, ele, como diz Greimas, “constrói o mundo enquanto objeto ao mesmo tempo que se constrói a si mesmo” (1979: 127). Isso se dá por uma orientação transitiva, isto é, um ato de mirar o mundo. Essa orientação transitiva constitui o que Greimas chama a intencionalidade fundadora da enunciação. Por essa razão, o semiótico francês diz que a enunciação é um enunciado, cuja função predicativa é a intencionalidade e cujo objeto é o enunciado-discurso. (FIORIN, 2016, p. 36).

Essa intencionalidade fica evidenciada pelas falas (ora em 1ª ora em 3ª pessoa) do narrador, das personagens e pela voz metalinguística que surge do discurso enunciado.

Tempo perdido, amor, sinto anseio de viver plenamente as horas, os momentos de loucura em meio às gentes desta cidade. Não era o meu criador mesmo quem dizia? Você deve enlouquecer mais. (JORGE, 2016, p. 166).

“Agora para seu governo, não é mais Maria Paula e sim, Mirian. Ela repetia com todas as letras arredondadas na boca: Mirian”. (JORGE, 2016, p. 167).

“Mirian dizia também de cavalos [...] sentia-se livre para falar [...] discorria sobre os bordéis da cidade [...]” (JORGE, 2016, p. 168).

Maria Paula torna-se dona de si mesma, ela se rebela contra seu criador; a personagem cria vida própria através da linguagem e torna-se dona de si e de suas atitudes, mas o texto oscila entre a descrição de Mirian e de sua fala, já que ela é o duplo Maria Paula e Mirian. Dessa oscilação surge a metalinguagem e assume o texto como autoria.

Milano

“Mas, existe o momento em que as coisas mudam, com o prazer peculiar de existir. E, foi daí, que surgiu Milano, conhecido boa vida nos meios sociais, com apostas feitas de que iria conquistá-la”. (Jorge, 2016, p. 167).

Com esta frase, Jorge (2016) introduz a figura do leitor no texto. As reflexões até agora feitas estavam na compreensão da linguagem, sua natureza, sua força de criação, sua liberdade. Com essa fala, o texto toma outra direção. O texto é uma totalidade e para que se estabeleça como tal, há que se reconhecer a figura do leitor. Embora as teorias modifiquem sua presença de forma mais próxima ou mais distanciada, como já foi observado anteriormente, não há como se esquecer de sua existência como hierarquia dentro do conjunto. É neste sentido que Jorge (2016) faz

sua figura. Metaforiza-o como uma pessoa que se apaixona pela figura ficcional de Mirian, perdendo-se nas suas seduções que, ao fim, são as seduções textuais. Milano perde-se no trânsito entre o real e o ficcional, sob a descrição do narrador.

O rapaz começou por indagar se ela imitava alguém, pois sua conversa lembrava personagem famosa de romance conhecido, quem sabe, as influências literárias marcaram seu espírito, as noites maldormidas de sua vida. (JORGE, 2016, p. 167).

A questão da intertextualidade, como característica da produtividade do texto em processo de semiose, aqui está posta. Cada texto é produzido a partir de recortes de outros textos e depende do olhar do leitor (Milano lê Mirian e tenta compará-la a personagens conhecidas por ele), para que se criem e recriem significações.

Não imito ninguém. Sou eu mesma, autenticamente Mirian”. [...] “Gosto de estar na noite para caçar desvarios dos que perambulam por aí. É preciso renovação, do contrário, a vida se torna enfadonha [...] Faço palestras, ministro cursos, posso presumir o que acontece **lá fora**. (JORGE, 2016, p. 167, grifo nosso).

Sua fala traz a ideia do dentro e do fora do texto. Por sua fala, ela assume-se como ser pela linguagem, signo de signo, ela se reconhece escritura. Derrida (1999) afirma:

Fazer de forma que o além não volte ao aquém é reconhecer na contorção da Necessidade de um percurso. Este percurso deve deixar no texto um sulco. Sem este sulco, abandonado ao simples conteúdo de suas conclusões, o texto ultratranscendental parecerá sempre a ponto de se confundir com o texto pré-crítico. (DERRIDA, 1999, p.75).

Mas a escritura estabelece o jogo, jogo esse ativado pelo leitor. Mirian, metáfora da rebeldia, da própria linguagem, é personagem originária. Gerada por uma escritura e em meio “as fendas” como afirmaria Barthes (2015), as multidões se arrastam na sedução da linguagem.

Eu quis falar para Milano que a figura decorativa de Mirian tinha dois lados, dois sangues diferentes um do outro: de um lado era Maria Paula, do outro, Mirian, nome inventado por ela, fórmula aventureira da personagem fugidia do meu livro. (JORGE, 2016, p. 169).

O narrador-personagem fala a respeito dos dois lados de uma mesma personagem: Maria Paula, personagem construída pela linguagem, tem uma autoria, seria a primeira criada por ele; Mirian, com todo o seu trejeito, é a forma exterior do

ser, a aparência, uma aventureira que escapa facilmente das mãos. A figura de Mirian é a linguagem absolutamente pura, Mirian é absolutamente linguagem, ela é linguagem da linguagem.

Mirian acabou por arrastar um monte de pessoas com ela. Muitos admiradores, mesmo aqueles que a tinham somente na imaginação, queriam saber mais daquela mulher **verdadeira em suas palavras**. (JORGE, 2016, p. 167, grifo nosso)

A realidade de Mirian é feita de palavras. Mirian é texto, é literatura e se envolve com o leitor numa forma de sedução: “as pessoas se estendiam sobre a relva num gesto de humildade, corroborando com os **assombros vislumbrados** por aquela criatura surgida de outros ares”. (JORGE, 2016, p. 168, grifo nosso).

Os assombros são ditos, são contados e os leitores se rendem a eles num pacto de verossimilhança. Ou apenas são belos, ditos de uma beleza misteriosa, tal qual um signo pictórico a se oferecerem a contemplações. Contemplações por aqueles que sabem reconhecer a criação e a escritura como atos de profundo labor. Assim era Maria Paula, ser construído por um escritor:

Maria Paula era dotada de beleza misteriosa, o rosto redondo amorenado, o pescoço comprido um pouco grosso, como uma esfinge criada por Rembrandt, a prometer o impossível. Talvez por isso mesmo evocava contemplações. (JORGE, 2016, p. 169).

Milano, o leitor desavisado, perde-se nas malhas do texto de Mirian, personagem da personagem, ficção da ficção. Como ela está mais distanciada do real, a relação de Milano (leitor) com ela é apaixonada, não contemplativa.

O leitor, tendo prazer pelo texto, estabelece com ele uma relação de deleite, há uma apreensão imediata e sensível das coisas. São as múltiplas marcas deixadas pela linguagem, que proporcionam ao leitor conseguir chegar à fruição do texto. Aquele que escreve o texto não pode prever a leitura que cada pessoa fará, justamente pelo fato de o texto ser reflexo de “vazios” que serão preenchidos por seus leitores. Milano é o leitor apaixonado, que não consegue entender as profundezas de Mirian. Mirian é a metáfora da linguagem, a metáfora do próprio texto, da produtividade do texto. Ela é a metáfora do texto como texto em si.

Onde estava a mulher fortalecida por gestos, palavras irrealis, atitudes de deusa arrepiada na vida? Um beijo era tudo que Milano queria naquele momento. [...] Mas sua vida se partia. Ele queria conhecê-la melhor e ela

fugira. Tudo se passara naquela mesma tarde. Mas, qualquer que fosse o caminho, jurava, ele a reencontraria. (JORGE, 2016, p. 170-171).

De repente, Milano acha que adentrou as malhas profundas do texto, mas sofre o choque de realidade: o texto ficcional e a personagem ficcional são apenas linguagem impalpável, etérea, fugidia, diferente a cada nova leitura. A vida dele esmaece. Ou seja, ele desnudou o texto e “nada encontrou de palpável”: era apenas o texto.

Milano exclamou: Mirian, por que fugiu de mim? Mas Mirian era uma figura vaga, dissimulada, como se não pudesse perceber o que acontecia ao seu redor. Tão próxima e tão distante ao mesmo tempo. Milano tentou descobrir coisas novas nela: uma divindade? Um ser de dupla personalidade? Um espectro saído da composição de luzes? Quem é você, Mirian? (JORGE, 2016, p.171).

Ler é criar formas únicas que são ativadas pela imaginação do leitor, daí a busca pela produtividade do texto, a capacidade de produzir múltiplos sentidos que lhe são atribuídos nas malhas do tecido textual. É o prazer pelo ato de descobrir. “O texto que o senhor escreve tem de me dar prova de que ele me deseja. Essa prova existe: é a escritura. A escritura é isto: a ciência das fruições da linguagem.” (BARTHES, 2015, p. 11).

Barthes (1990) diria que é relação corporal: “Essa avaliação será feita sem lei; negará a lei da cultura bem como a lei da anticultura; desenvolverá, mais além do sujeito, todo o valor de gosto ou não gosto.” (BARTHES, 1990. p. 244).

Milano afirmava que ela viera do país dos sonhos, que seria difícil imaginar a profusão de sentimentos emitidos por essa criatura divina. Afirmava a plenos pulmões: Mirian é minha pretendida. [...] (JORGE, 2016, p. 168).

Milano, quase perdia o fôlego, fluía aquele sonho de paixão desenfreada. Tentava imaginar como **seria ele e ela por dentro**. Ele se achava um outro homem, no gozo de sua libido autoconsciente. (JORGE, 2016, p. 169-170, grifo nosso).

Mirian, num repente, parecia saída, quem sabe, de uma história de ficção. Percebia-se agora com maior evidência que ela, a sua amada, se distanciava em ângulos de luz e sombras, como se vinda de um passado e que para lá deveria retornar. Num último esforço, puxou-a para si, mas nada encontrou de palpável. Mirian fugira apavorada, ave liberta da boca de um cão. Desapareceu, como num virar de página. (JORGE, 2016, p.170).

Trata-se da relação do leitor com o texto que, quando se fixa no plano do conteúdo, faz-se de maneira erótica, em que o sentimento aflora e conduz a leitura.

Barthes (2015) chamaria esse leitor de tagarela, mas por essa via não consegue alcançar o texto por inteiro, ele lhe escapa num “virar de página”.

Esse é Milano, metáfora do leitor apaixonado, não pela personagem, mas pela leitura como um ato de prazer.

Nessa altura do conto, o narrador entra trazendo a reflexão metalinguística como uma necessidade para o leitor, mesmo tendo a consciência de que o prazer da leitura será outro. Talvez sem a paixão, mas na sublimação da contemplação.

Voltei-me para Milano, deveras surpreso, desculpei-me por toda aquela inquietação. Mirian é **personagem de ficção criada por mim** com o nome e a personalidade de Maria Paula. Há algum tempo fugiu do lugar mais obscuro dos espelhos e partiu para dar forma à própria vida. Às vezes, se mostrava doce e as pessoas não esperavam tanto. Agora vejo-a obscurecida. **A figura um tanto desbotada, sem os mistérios que tanto encantavam os homens.** Vou reconduzir a minha personagem aos conflitos da vida criados nas páginas de minha ficção, é seu destino. Mirian voltara a se encerrar nas tramas do livro, de onde nunca deveria ter saído, com seu verdadeiro nome, Maria Paula. **Uma é a outra, nos pensamentos, nas emoções, nas possibilidades de serem eternizadas pelos leitores.** Viver nas páginas de um livro não é o mesmo que viver **aqui** fora. (JORGE, 2016, p.171, grifo nosso).

Após todos os devaneios e as duplicidades metafóricas, Jorge (2016) assume-se como o escritor do conto. Não o narrador, porque ele não está “**aqui fora**”. Quem está fora do texto é o escritor da capa do livro, não o escritor-narrador. Jorge (2016) também se mostra consciente de que, quando se desnuda o texto, ele se faz reflexão, mas que ambas as formas de leitura podem eternizar-se no leitor.

Jorge (2016) volta a falar da consciência da escrita, metalinguisticamente. O trecho é apresentado entre parênteses, sinal que demarca palavra intercalada, que insere informação adicional, mas não essencial, como a chamar atenção sobre a assinatura que ali se encerra.

(Meus personagens surgem da luz, não das sombras que envolvem as noites. Dou-lhes forma, personalidade, vida. Frutos de mim mesmo. Da repartição de vários nomes, vários lugares, novas máscaras. Mesmo que em sonhos me faço neles, me guardo neles, talvez como se fosse eles. Para isso, se espera um mundo de horas, a eternidade passada em segundos. Os gestos humildes, obscenos, brutais, são **jogos** duros da terra que criei com seus tortuosos caminhos). (JORGE, 2016, p.172, grifo nosso).

A assinatura vem no modo e na fala de um escritor consciente da forma da criação, mormente das personagens; na consciência de que ele se mostra na escritura, mas não é a escritura. Que a construção requer o passar das horas em

trabalho exaustivo de criação, de elaboração. E que, por fim, toda a ação literária resulta em jogo, na dura e prazerosa tarefa de criar.

04. Conclusão

A consciência sobre a importância do processo de semiose na construção do pensamento sócio-cultural, bem como sua relevância na constituição do ser humano como ser cultural, são os fatores que geraram as investigações aqui realizadas.

A provocação para a pesquisa surgiu do título da obra, *A Fuga da Personagem*, repetido em um dos contos. A leitura da obra promoveu a reflexão sobre todo o processo de semiose que dela emana, a partir de cada conto e de como a manipulação cuidadosa da língua, a serviço das categorias narrativas, ali foi aplicada a fim de acrescer o processo de semiose para o envolvimento do leitor.

Destarte, observou-se que essa manipulação do signo linguístico como matéria prima da literariedade afeta, pela construção estética, desde a organização do sintagma e sua disposição no texto, até a macroestrutura do gênero. Essa organização estética consciente aumenta a natureza produtiva do signo e agrega o importante movimento do processo de semiose, provocando um movimento em cadeia no conto como um todo.

Para se demonstrar essas observações, foram realizadas análises de como as características que constituem a estrutura do conto e o constituem como forma breve, bem como as teorias que sobre ela já se firmaram, aparecem de maneira contundente nessa estrutura. Para isso, foram utilizados contos de Edgar Allan Poe (1998) no sentido de mostrar como ele, teórico do conto, aplica sua teoria na prática e nos contos de Miguel Jorge (2016), retirados do livro elencado como objeto deste estudo. Logo, demonstrou-se de que forma a extensão, a intensidade e a densidade foram utilizadas como signos em processo de produção de semiose.

Da macroestrutura, caminhou-se para a categoria personagem, na busca de demonstrar como esse mesmo processo aconteceu na organização formal e como a personagem, como signo de linguagem em processo semiótico, promoveu a retrogradação da própria linguagem, agenciando a metalinguagem.

Por fim, foram apresentadas as observações sobre o conto “*A Fuga da Personagem*”, onde foram congregadas todas as observações anteriores, aparecendo com vigor a metalinguagem, a ponto de poder afirmar que Miguel Jorge

(2016) criou uma teoria sobre a construção da personagem, a partir de um texto literário.

Do ponto de vista dos resultados apresentados, pode-se dizer que a hipótese inicial levantada foi confirmada. O processo de semiose se faz naturalmente no homem: frente a um fenômeno, sente-o; em seguida, reage diante dele e o interpreta; por fim, raciocina sobre ele e o designa, criando outros signos para ele. Esse processo coloca o homem em relação dialógica constante com o mundo e não há como desvencilhá-lo disso. O homem é uma produtividade significativa, e, ao aperceber-se dessas questões, por meio dos estudos da semiótica, uma infinidade de caminhos se descortinam e desnudam a linguagem mesma em seu processo.

As personagens de Miguel Jorge (2016) são seres pela linguagem, constituem-se signos, representações semióticas, veículos de produção de sentido. Ao intitular a obra e o décimo conto como "*A Fuga da Personagem*", Jorge (2016) sugere ao leitor caminhar por uma narrativa capaz de gerar inúmeras significações, provocando várias observações possíveis, mas envolve o leitor, principalmente, nas teias da construção literária, nas tramas linguísticas, a tal ponto que a personagem "foge" da literatura e se faz metáfora metalinguística, promovendo um movimento de idas e vindas sem fim. Assim, pela produtividade do signo, pela construção em forma breve, pela forma literária, Jorge (2016) evidencia que a construção de personagens é uma ação semiótica, ou seja, de produção de sentido.

Referências

- BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. Lisboa: Coleção Signos, 1984.
- BARTHES, Roland. **O óbvio e o obtuso: ensaios críticos III**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- BARTHES, Roland. **O prazer do texto**. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- BARTHES, Roland. **Elementos de semiologia**. São Paulo: Cultrix, 2016.
- BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch. **Estética da criação verbal**. 6. ed. São Paulo: WMF; Martins Fontes, 2011.
- BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch. **Os gêneros do discurso**. São Paulo: Martins Fontes, 2017.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- BENVENISTE, Émile. **Problemas de lingüística geral II**. 2. ed. São Paulo: Pontes, 2006.
- BRAIT, Beth. **A personagem**. 7. ed. São Paulo: Ática, 1999
- CAMPOS, Haroldo. **Metalinguagem**. Rio de Janeiro: Vozes, 1967.
- COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria literatura e senso comum**. Belo Horizonte: UFMG, 1999.
- CORTÁZAR, Julio. **Valise de cronópio**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- DERRIDA, Jacques. **Gramatologia**. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- ECO, Umberto. **Obra aberta**. São Paulo: Perspectiva, 1988.
- ECO, Umberto. **Tratado geral de semiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- FIORIN, José Luiz. **As astúcias da enunciação: as categorias de pessoa, espaço e tempo**. 3. ed. São Paulo: Contexto, 2016.
- FOUCAULT, Michel. **Estética: literatura e pintura, música e cinema**. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.
- GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. 1. ed. Rio de Janeiro: LTC, 2008.
- GOTLIB, Nádía Battella. **Teoria do conto**. 7. ed. São Paulo: Ática, 1995.

GREIMAS, Algirdas Julien. **Sobre o sentido II: ensaios semióticos**. 1. ed. São Paulo: Nankin; Edusp, 2014.

GREIMAS, Algirdas Julien. COURTÉS, J. **Dicionário de Semiótica**. São Paulo: Editora Contexto, 2016.

HAMBURGER, Käte. **A lógica da criação literária**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1986.

HEIDEGGER, Martin. **Conferências e escritos filosóficos**. São Paulo: Nova Cultural, 1996.

HJELMSLEV, Louis. **Prolegômenos para uma teoria da linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 2017.

HOUAISS, Antônio. VILLAR, Mauro de Salles. FRANCO, Francisco Manoel de Mello. Met(a). In: HOUAISS, Antônio. VILLAR, Mauro de Salles. FRANCO, Francisco Manoel de Mello. **Dicionário Houaiss da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

ISER, Wolfgang. A interação do texto com o leitor. In: JAUSS, Hans Robert *et al.* **A literatura e o leitor: textos de estética da recepção**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

JAKOBSON, R. **Linguística e comunicação**. 22. ed. São Paulo: Cultrix, 2003.

JAUSS, Hans Robert. A estética da recepção: colocações gerais. In: JAUSS, Hans Robert *et al.* **A literatura e o leitor: textos de estética da recepção**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

JORGE, Miguel. **A fuga da personagem**. Goiânia: UFG, 2016.

KIEFER, Charles. **A poética do conto**. Porto Alegre: Nova Prova, 2004.

KRISTEVA, Julia. **História da linguagem**. 70. ed. Lisboa, 1969.

KRISTEVA, Julia. **Introdução à semanálise**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2012.

LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico de Rousseau à internet**. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

PEIRCE, Charles Sanders. **Semiótica**. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2017.

PESSOA, Fernando. **Obra poética**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar S.A. 1995.

POE, Edgar Allan. **Histórias extraordinárias de Edgar Allan Poe**. 15. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 1998.

PROPP, Vladimir I. **Morfologia Del Cuento**. Madrid: Editorial Fundamentos, 1978.

PROPP, Vladimir I. **A morfologia do conto maravilhoso**. 2. ed. [S.l.]:Forense Universitária, 1984.

ROSENFELD, Anatol. Literatura e personagem. In: CANDIDO, Antonio *et al.* **A personagem de ficção**. 9. ed. São Paulo: Perspectiva, 1998.

SANTAELLA, Lucia. **O que é semiótica**. São Paulo: Brasiliense, 1983. (Coleção primeiros passos).

SAUSSURE, Ferdinand. **Curso de lingüística geral**. 27.ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

SEGOLIN, Fernando. **Personagem e anti-personagem**. São Paulo: Cortez & Moraes, 1978.

TODOROV, Tzvetan. **As estruturas narrativas**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

TODOROV, Tzvetan. As categorias da narrativa literária. In: BARTHES, Roland *et al.* **Análise estrutural da narrativa**. 7. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.