

A LINGUAGEM TRIDIMENSIONAL DE MIGUEL JORGE

Moema de Castro e Silva Olival

“Se é verdade que sou poeta pela graça de Deus — ou do demônio — também é verdade que o sou pela graça da técnica e do esforço e por dar-me conta em absoluto do que é um poema”.

Garcia Lorca

A conscientização do fazer poético, tão bem expressa pelo poeta maior Garcia Lorca, caracteriza os novos tempos, sem dúvida.

À genialidade, única fonte autorizada de inspiração artística dos tempos românticos, acrescenta-se, hoje, o rigor da consciência artesanal. Acrescenta-se, digo, e não, substitui-se.

Porque poesia é alma, é sensibilidade, é intuição, é beleza, é irradiação psíquica.

E o artista, arauto de seu tempo, deve buscar canalizar estes estados de alma via novas formas de significação.

O homem do século XX é um homem sem esperanças. Seu mundo está ameaçado, seus dogmas estão questionados. O progresso é máquina

Professora Titular de Língua Portuguesa da U.F.G.
Doutora em Letras Clássicas e Vernáculas pela U.S.P.

Comunicação feita por ocasião da I Semana de Literatura Goiana, (outubro de 1985) promovida pela Biblioteca Central, Departamento de Letras e pelo Mestrado em Letras e Linguística da UFG.

compressora. Cobra seus tributos. É preciso buscar uma nova ordem de valores que possa soerguê-lo. Buscar um novo mundo e conseqüentemente uma nova ordem de linguagem para contar este mundo.

As forças de ruptura desfraldadas pelos expressionistas sacodem o tradicional, o lógico, o estável, o pensamento burguês. Futuristas, cubistas, dadaístas, surrealistas são agentes subversivos nos campos das artes e do saber.

O espírito inquieto é um espírito criativo, por isso, é preciso sacudir o homem para que, consciente de seu fracasso, ele renasça das cinzas.

Nos anos cinquenta e sessenta, as forças de experimentação tentam buscar, ludicamente, talvez, novas formas de expressão.

Concretismo, práxis e processo, revolucionando a ordem de linguagem tradicional, buscam redimensioná-la, ajustando-a a novas dimensões significativas, sintonizando -a com os recursos analógicos das artes plásticas, mais livres e flexíveis, libertando-a do aprisionamento silogístico do discurso linear.

A palavra, que é a "morada" segundo Roland Barthes, passa a ser foco de sentido em todas as direções, explorada nas suas dimensões prismáticas pela sintaxe espacial.

Nelly Novaes Coelho refere-se à plêiade de poetas que procuram a "raiz da fala", como Gilberto Mendonça Teles, João Cabral de Melo Neto etc.

Em Goiás, especialmente no grupo de escritores Novos (GEN) nos anos cinquenta e sessenta, poetas e escritores buscaram esta nova ordem de linguagem que expressasse, de maneira renovada, as tradicionais vertentes da inspiração humana ou, quem sabe, que renovasse as próprias vertentes na busca de outros ângulos do horizonte humano. Novo homem, novo mundo, nova linguagem.

Entre estes, merece atenção Miguel Jorge. Nossa pesquisa restringe-se, especificamente, ao estudo de três de seus livros: o de poesias. **Os frutos do Rio**. da Ed. Oriente — 1974 — com prefácio de Olga Savary e ilustrações de Siron Franco, e os livros de contos **Avarmas** e **Urubanda**, o primeiro da Ed. Ática — 1978 — com prefácio de Gilberto Mendonça Teles e o segundo da Editora Nova Fronteira — 1985, trazendo, como prefácio, uma reflexão de Ingmar Bergman. Porém, velhas leituras de **O Caixote**, **Antes do Túnel**, e **Veias e Vinhos** nos permitem generalizar as observações retiradas do **corpus** mencionado. Assim, buscamos apreender, na linguagem de Miguel Jorge, a) como poeta, b) como prosador, a chave de seu processo criador.

a) — Como poeta, gostaríamos de ressaltar a flexibilidade dos recursos experimentalistas usados por Miguel Jorge e a devida ressonância no plano da criação.

Sentimos que o poeta não busca nova ordem lingüística, pelo simples prazer do modismo, mas encontra, na práxis experimentalista, nova forma de raciocínio que lhe permite o domínio de novo processo mental.

Vejamos algumas das perfeitas paisagens ideogramáticas que nos oferece em seu livro "Os frutos do Rio".

Araguaia Araguaia Araguaia Araguaia Araguaia Araguaia / fogo/ fuga/ fisga/ peixada. (p. 37).

Este poema parece-nos exemplo admirável de contenção lingüística versus irradiação semântica.

Verdadeira narrativa poética, sintetizada na expressão ideogramática em que o nome do rio Araguaia representa, na sua dimensão formal espraado pela página, a matriz afetiva e sêmica em que os segmentos fragmentados das unidades poéticas, narrativas, se encaixam, fônica e semanticamente, trazendo, conotações variadas desta grande realidade cantada: o rio. E mais, focalizado na visão afetiva do poeta.

Nota-se, neste poema, de maneira acentuada, a tensão da palavra-coisa no espaço-tempo.

O ritmo é representado por uma força relacional: som – conteúdo – imagens.

É uma narrativa formalmente fragmentada, liberta da pontuação, porque reunida num todo pelo discurso sintético-ideográfico.

As palavras jogadas no espaço, na sequência direcional de um leito de rio, geram novas dimensões de significação e o movimento é provocado pelo isomorfismo fundo-forma espaço-tempo que realiza verdadeira montagem cinematográfica.

A projeção sonora, em suportes fônicos fixos e integrados – veja-se o vetor representado pelas fricativas surdas "f" nas sequência fogo-fuga-fisga, envolvendo nome e verbo, essência e ação, num todo, com a alternância apenas das vogais – gera um movimento centrípeto em torno da ação da narrativa e centrífugo em torno dos valores simbólicos das ações representadas.

A fuga é do peixe, é do homem? . . . / Fisga-se um peixe ou paz? . . . / A peixada é o cozido ou o conagraçamento? /

Outro poema: Araguaia Araguaia Araguaia Araguaia Araguaia / águas que passam / águas que pesam / águas que gemem / águas luz / águas terra / águas árvore / seiva / semente / horizonte / águas sobretudo. (p. 29).

A similaridade dos suportes fônicos que se sucedem, reforçando e concretizando a imagem visual do rio, torna as unidades poéticas arranjadas como forças reprimidas que explodirão em novos direcionamentos semânticos.

Neste poema, as sequências adjetivas **que passam, que pesam, que gemem** expressam aspectos restritivos, adjetivam águas, ao passo que os sintagmas águas luz / águas terra / águas árvore traduzem aspectos fenomenológicos: água e sua interpretação de vida e seus valores simbólicos. O espaço em branco na sequência águas árvore / seiva / semente / horizonte mistifica o símbolo de água como fonte de seiva, de vida.. Finalmente, o clímax do poema: Águas sobretudo.

Reiteração semântica que se resolveria na equação matemática Água = Vida. Águas sobretudo ≈ Vida sobretudo.

Na sequência:

Araguaia, Araguaia, Araguaia, Araguaia, Araguaia / ave rio / ave mágoa / ave ave / ave pássaros, (p. 1).

Os suportes fônicos prolongam as imagens, reiteram os sentidos, num processo de montagens constituídas pelo jogo de classes gramaticais que se alternam, numa mesma apresentação formal:

ave, interjeição / ave, saudação / ave, sentimento / ave, substantivo / ave, pássaro / ave, — fauna — parte do rio / ave ave — poeta e rio.

II – Os Frutos do rio

“Rio / riorio / rio rico / rio esfera / rio fera / rio vento / rio tempo / água água / beira rio / beira fome / rio boca / beira lama / rio baixo / rio ofício / lama rio / pedregulho / pedra entulho / rio sempre / varre varre / rio friso / rio linha / rio jogo / jogajoga / rio puro / nuncanunca.” (p. 82)

Assimilando as conquistas do concretismo, práxis abre-se para a comunicação.

Este poema de Miguel Jorge é um inspirado exemplo desta estética cujo princípio básico é a busca de um **dizer substancial** que expresse, num mínimo de palavras, um máximo de ação.

As palavras organizam seu vocabulário, sua fala que passa a ser “um organismo vivo de significações.”

A colocação do léxico na composição dos sintagmas constitutivos das unidades do poema: riorio / rio rico / rio vento / rio tempo / água água etc. parece, assumindo uma categoria posicional, estabelecer os parâmetros que irão caracterizar o espaço em preto, ou seja, o espaço de defesa deste léxico.

Assim, as colunas que se abrem, no espaço da significação, entre os primeiros elementos dos sintagmas, numa projeção vertical, ampliam a área de significado, permitindo-nos tomar, a nível denotativo, os pri-

RIO

riorio
rio rico
rioesfera
rio fera
rio vento
rio tempo
água água
beira rio
beira fome
rio boca
beira lama
rio baixo
rio ofício
lama rio
pedregulho
pedra entulho
rio sempre
varre varre
rio friso
rio linha
rio jogo

rigo
fuga
fisga
peixada.

águas que passam
águas que pesam
águas que gemem
águas luz
águas terra
águas árvore
 seiva
 semente
 horizonte.
Águas sobretudo.



araguaia
ave rio
ave mágua
ave ave
ave pássaros.

meiros, sendo que, aos segundos, imediatamente, num plano sequencial de inter-relações, tendemos a atribuir uma conotação metafórica, simbólica, uma quase estrutura narrativa.

Senão vejamos:

As referências à realidade cantada — o rio — enfatizada no logotipo **riorio** se fazem numa enfiada de nomes a traduzir a essência da fala: rio, água, beira, pedra, intercaladas por dois verbos **varre** e **joga** a expressar ações que integram o quadro descritivo do rio.

Varre — para o rio / Joga — para homem.

Enquanto que, na área dos adjetivos, alguns como **rico**, **puro**, **fera**, num primeiro momento restringindo a idéia de rio, num segundo momento, graças à busca da simultaneidade, ampliam-lhe o significado atingindo camadas metafísicas atribuíveis não só ao rio, mas também ao homem; idéia de soberania, de pujança; o ser intangível, o ser abrangente, o ser indomável.

Ao mesmo tempo, os advérbios tendem para o infinito para o perene: **sempre**, **nuncanunca**. Uma unidade representada por apenas um lexema: **pedregulho**, parece fazer confluir os significados das duas colunas, traduzindo o aspecto denotativo de pedra, e sugerindo obstáculos, dificuldades; a unidade final representada pelo logotipo **nuncanunca** sintetiza o dizer substancial.

Dizer este que se prenuncia a partir dos processos de inter-relações das chamadas imanências explícitas.

Então, movimentos iterativos-mobilidade intercomunicante — que se processam da esquerda para a direita e vice-versa, também de cima, para baixo, permitem-nos configurar um quadro narrativo em que, mais ou menos, porque há muita mobilidade nisto, **vento**, **tempo**, **água** configuram o quadro perene, imutável da natureza; **rio fome** — **rio boca** — **beira lama**, a situação social deste contexto; **beira lama**, **rio baixo** situações periódicas deste rio; épocas de rio baixo e todas as conotações sociais que o acompanham.

Destacaríamos a unidade **rio ofício** como o documento a selar as condições questionadas.

Pedregulho, **pedra entulho**: os suportes fônicos semelhantes a irradiarem, em novas imanências explícitas, em novas matrizes, o significado proposto: obstáculo, dificuldade; pedra, entulho.

As unidades fônicas e semânticas recorrentes “varre-varre” a reiterarem o sentido do afastamento das dificuldades; o rio arrasta, varre tudo, na sua determinada caminhada, determinada ininterrupta e inevitável: **rio sempre**. Ao mesmo tempo, as atividades que este rio sugere ao homem cidadão, a pesca, o jogo, não conseguem, mesmo com a inten-

sidade destas ações sugeridas pela reiteração — **jogajoga** — atingir a pureza do rio.

Então, o dizer substancial se define: e aí temos, narrada, a epopéia de um rio: a força, a grandeza e predestinação de um rio, a suplantar os obstáculos que ameaçam sua pureza.

Mas, esta epopéia, não está narrada de um modo **analítico-discursivo**, e sim, de modo sintético ideográfico.

Os fatores de proximidade e semelhança relacionam as palavras no espaço, tendo em vista princípio da simultaneidade que gera o movimento, uma vez que o ritmo é uma força relacional.

Este princípio de simultaneidade que gera o movimento é o resultado do isomorfismo fundo-forma que se desenvolve paralelamente ao isomorfismo espaço-tempo.

A observação detalhada dos diversos poemas que constituem a expressão de Miguel Jorge como poeta, em **Os frutos do rio**, nos permitem a constatação de coordenadas características de seu fazer poético: a capacidade de atomização das unidades em verso, como forças reprimidas que explodirão em novos direcionamentos semânticos. O texto poético de Miguel Jorge é um “caldeirão” de forças significativas. Um átomo semiótico, intérprete, competente, das potencialidades da sintaxe espacial, a explodir em partículas semânticas, que recolocam, em novas dimensões, as imagens poéticas tradicionais.

Na sua linguagem em prosa, circunscrevemos o nosso estudo aos livros de contos **Avarmas — 1978** — e **Urubanda 1985**.

O isomorfismo fundo-forma — espaço-tempo, gerador da movimentação e capaz de justificar esta referência à técnica cinematográfica, se revela, na linguagem de **Avarmas**, não somente pela busca de técnicas experimentalistas a nível de expressão, (acentuadamente práxis) em que os vocábulos se constroem em novas perspectivas de significados, como através de técnicas narrativas.

Um dos recursos, fortemente usados por Miguel Jorge, dizem respeito aos modos de representação que prevalecem sobre os modos explícitos da narração, fato já denunciado por Erilde Melillo in “Do Romance à “Short story”: os exemplo de Miguel Jorge” (tradução de Emílio Vieira). Diz Melillo: “Fatos ambientes, pensamentos e ensejos de relação interpessoal são apresentadas ao leitor no seu acontecer sem espaços abertos às digressões, ou às reflexões típicas de elaboração clássica.”

O processo se atualiza recorrendo a mecanismos já experimentados no romance: o eu se apóia no diálogo direto, excluindo toda passagem descritiva — em “Véspera de Pânico” como em “Guerra no Tabuleiro”, na “Vendedora de Selos” como em “Branco sobre Branco” — enquanto em outros textos se alternam à primeira pessoa os **vocês** que o autor

-onisciente dirige ao personagem, ocupando-lhes os gestos e os pensamentos com absoluta hegemonia”.

Técnica recorrente lançada pelo cubismo, cultuada por práxis, principalmente, é uma técnica valiosa para a intersecção de planos, para as inter-relações prismáticas de narrativa, o *ele*, *eu* e o *você* se interpenetrando.

Entendemos ser este recurso o de maior força nesse impacto gerador dos impulsos interativos da narrativa de Miguel Jorge e o que sempre mais nos impressionou neste sentido.

Gilberto Mendonça Teles também faz referência, no prefácio de *Avarmas*, a uma “continuidade descontínua” que caracteriza a obra ficcional em questão.

Vejamos alguns exemplos:

Em *Urubanda*, conto do mesmo nome, a voz narrativa é de terceira pessoa (*ele*). O narrador fala da personagem: “Quando chegou ao bar-restaurant, procurou a mesa mais escondida. Sentou-se. Acendeu um cigarro e ficou olhando a porta . . . Frases, pequenas frases soltas, chegavam a seus ouvidos, e ele os encarou por instantes e, por instantes, recolheu alguns graus de afeto.” (p. 11)

Subitamente, dirige-se à personagem:

Você estava branco, numa rua branca, numa noite branca”. / (p. 17)

Não mais fala da personagem, mas fala com a personagem.

Faz com que ela se movimente de um plano narrativo a outro; da distância para a proximidade; é o momento do reconhecimento. A personagem vai ser identificada pelas pessoas que agredira, então o plano se aproxima.

É o **flash** que se anuncia; é a técnica cinematográfica que se revela.

Uma técnica que carrega o todo da narração, que coloca a trama em evidência. O narrador dirige-se à personagem, falando com ela e, ao mesmo tempo, adiantando-se ao raciocínio desta personagem, fala por ela.

“Não adiantaria dizer nada mesmo. *Urubanda*, você pensou. *Urubanda*, você falou ainda, quando empurravam para dentro de um carro com grades. *Urubanda* você diria ainda quando lhe deram a primeira cacetada.” (p. 22)

Verificamos, na similaridade espaço-tempo, forma-fundo, a projeção de dois momentos que acionam a trama, que marcam a condição mental da personagem. Que indicam a passagem de um primeiro momento de consciência da personagem, muito embora relatado por narrador onisciente mas que se preocupa em deixar clara a condição de momentânea integridade mental do objeto de sua narração, via reflexões e ações normais, para um segundo momento em que a personagem, agora tresloucada, precisa de alguém que fale, não dele, mas com ele, por ele que produza

e interprete a sua fala e suas reações. Ele e **você**, reflexos prismáticos de etapas narrativas. Máscaras do discurso narrativo a denunciarem as máscaras dos seres narrados.

Miguel Jorge consegue assim uma narrativa múltipla, integrada num todo, numa operação mimética responsável pela sensação de uma sequência narrativa ao vivo.

Também em “Dálton, o bom burguês” observamos que a passagem brusca da voz narrativa da terceira pessoa para a primeira marca, através dos monólogos de Dálton, o climax da revelação de sua psiquê.

É sempre uma passagem brusca, sem prenúncios, reafirmando a integração total corpo-alma, ação, consciência, consciência-ação. É um texto-vivo.

“Dálton queria ter asas e voar, passar por cima da cabeça da mulher do José, dar-lhe uma boa cagada na cara. Pois não fora ele, Dálton, quem dera as informações necessárias e secretas para meter o subversivo José na cadeia?

Claro que ele, Dálton, tinha um pacto com o governo, uma espécie de aliança profunda e sigilosa, no sentido de proteger a sociedade, a honra, a propriedade e a tradição da família brasileira. Caça aos contrários de merda, aos inimigos do regime, eis a questão.

Mas tudo debaixo de um quieto.

Que não venham acusá-lo de dedo-duro. Isso não. E essa rapariga, a mulher dele, por que não jogam essa bruxa também no fundo do cárcere, juntamente com os filhos, um fedelha de olhos de abutres?

Não suporto vê-la o dia inteiro parada ali, enfiando essa moleza de olhar por cima da gente. Preciso reunir paciência para atuar essa coisa horrível, molambenta, chorando a morte de José. Mandarei rezar missa por intenção da alma dele. Que Deus o tenha! Também comungarei por ele. É o máximo que o meu coração cristão pode fazer. Ah, sim! Me convocaram para fazer o reconhecimento do cadáver de José. Coisa chata! Que porra! Dizem que o maldito pronunciou o meu nome antes de morrer. Que vá parar nos infernos!” (ps. 41-42).

Sai de um contexto pessoal (Dálton) para um contexto universal (ser humano e suas vicissitudes).

É o espaço de um ser que traz na alma, revertida em mesquinhez, egoísmo e insensibilidade, cada gota de suor que lhe custou o duro calvário de sua ascensão social.

Em Nórís, Nórís, o narrador apropria-se da personagem, também, dirige-a: “Lambendo a própria angústia: Você. E era ainda tarde-noite do quinto dia. No espalho quebrado se viu menino, e daquelas fibras brilhantes de cacós semipartidos soou o sino da Igreja de Nossa Senhora

d'Abadia, na cidade de Goiás e todos acordaram. Levantaram-se: Andavam pelas casas ou pelas ruas. Você via. Via somente: etc . . .”

De repente, solta-a e ela, a personagem, é que está falando: “Retrato de madame? Pois sim! Vou é vomitar verdades. É o que eu quero, porra!” (p. 76)

Parece uma constante, nos seus contos, o processo revolucionário de encaixe dos diálogos.

Atribuímos, principalmente a esta promiscuidade agressiva dos níveis narrativos dos textos de Miguel Jorge, a sensação de dinamicidade que deles emana, esta impressão de cena ao vivo, este impacto teatral que nos causa.

Outros recursos ainda podem ser apontados, como o do recorte e enumeração das sequências narrativas, como se etiquetassem as cenas ou atos teatrais (a tentação de São Sebastião). Ou a narrativa levada pela personagem, desenvolvendo-se repartida em tiras de memórias como em “Olga”: § 1º: Sou Olga. Estou de volta. Para que ninguém duvide de minha coragem voltei . . .” / “§ 2º: Sou Olga. Posso ter sete anos e entrar correndo pela casa a dentro, etc”. / § 7º.: Sou menina Olga, e acabo de completar dez anos etc . . .” E assim se desfilam os momentos existenciais de Olga revividos por ela até sua morte e a venda de seu guarda-roupa. § 10º “Ângela retrocede como se fora proibido olhar os meus vestidos vazios, dependurados nos cabides. Os atores e atrizes examinam com particular interesse os meus pertences. Olga? Quem foi Olga? Querem saber mais. Indagam sobre minha vida, sobre meus amores. Uma jovem atriz, grita para ser ouvida: Uma personagem à procura de um ator, etc”.

Segue-se o climax que sugere a ressurreição de Olga através da interpretação de sua vida e a angústia do ser aplacado por esse ato de realização resolve-se na tranquilidade de uma lembrança: Parágrafo final — Agora somos três meninas no balanço: Mariana, Ângela e Olga . . . etc.

A estes recursos de técnicas narrativas somar-se-iam recursos de plasticidade da expressão (objeto de capítulo à parte).

Assim Miguel Jorge se impõe, através de sua produção artística — poesia e prosa — como o mestre no mister de “redefinir e potenciar sua própria mensagem”.

BIBLIOGRAFIA

CHAMIE, Mário — *Instauração Práxis I e II* — S.P. Ed. Quíron 1974.

CAMPOS, Augusto de — PIGNATARI, Décio — CAMPOS, Haroldo de — *Teoria da Poesia Concreta*. S.P. Livraria Duas Cidades — 1975.

- REALI, Melillo Erilde — “Do Romance a “short Story”: o exemplo de Miguel Jorge” (artigo), trad. Emílio Vieira.
- PIGNATARI, Décio — *Comunicação poética* — 2^a Ed. S.P. Cortez e Moraes. 1978.
- CHAMIE, Mário — *Instauração Práxis* — 1^o e 2^o vol. S.P. Quíron, 1974.
- JORGE, Miguel — *Os frutos do rio* — Goiânia — Gráfica do Livro Goiás Ltda. 1974.
Avarmas — S.P. Editora Ática — 1978.
Urubanda — R.J. Nova Fronteira — 1985.
- DAL FARRA, Maria Lúcia — *O Narrador Ensimesmado* — S.P. Ática, 1978.